

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DANIELA MAZUR**

**A COREIA DO SUL E A *HALLYU*: UMA GLOBALIZAÇÃO ALTERNATIVA  
NO MUNDO MULTIPOLAR**

Niterói  
2023

**DANIELA DE SOUZA MAZUR MONTEIRO**

**A COREIA DO SUL E A *HALLYU*: UMA GLOBALIZAÇÃO ALTERNATIVA  
NO MUNDO MULTIPOLAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação da Universidade Federal  
Fluminense como requisito parcial para obtenção  
do Título de Doutor em Comunicação. Área de  
Concentração: Mídia, Cultura e Produção de  
Sentido.

**Orientador:** Prof. Dr. Afonso de Albuquerque

Niterói  
2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M772c Monteiro, Daniela de Souza Mazur  
A Coreia do Sul e a Hallyu : uma globalização alternativa  
no mundo multipolar / Daniela de Souza Mazur Monteiro. - 2023.  
280 f.: il.

Orientador: Afonso de Albuquerque.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto  
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Hallyu. 2. Coreia do Sul. 3. Mundo multipolar. 4.  
Globalização alternativa. 5. Produção intelectual. I.  
Albuquerque, Afonso de, orientador. II. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.  
Título.

CDD - XXX

**DANIELA MAZUR**

**A COREIA DO SUL E A *HALLYU*: UMA GLOBALIZAÇÃO ALTERNATIVA  
NO MUNDO MULTIPOLAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação da Universidade Federal  
Fluminense como requisito parcial para obtenção  
do Título de Doutor em Comunicação. Área de  
Concentração: Mídia, Cultura e Produção de  
Sentido.

---

Prof. Dr. Afonso de Albuquerque (Orientador)

Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ariane Holzbach (Examinadora)

Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Rafael Grohmann (Examinador)

University of Toronto

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Tatiana Siciliano (Examinadora)

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Thaiane Oliveira (Examinadora)

Universidade Federal Fluminense

Niterói

2023

*À minha mãe e ao meu irmão, que me amam e me apoiam incondicionalmente. O amor que eu sinto por vocês é maior do que tudo nesse mundo.*

## AGRADECIMENTOS

---

Eu tenho muito a agradecer a muita gente. Essa tese foi um esforço hercúleo que eu sinceramente não sabia que conseguira dar conta. Conteí com forças divinas e humanas, além de excelentes profissionais, que acreditaram em mim quando eu sinceramente não acreditava mais. Mesmo sendo um trabalho solitário, é necessária uma multidão de pessoas para formar um pesquisador. Então, antes de qualquer coisa, eu agradeço ao Divino que me sustentou espiritualmente nesse longo processo. Deus e todos os meus santos de devoção, especialmente Nossa Senhora de Fátima e Nossa Senhora de Lourdes. Tiveram muitas vezes que o colo humano não conseguiu lidar com a profundidade dos meus sentimentos, então foi na oração que encontrei acolhimento e vida.

Logo após o Divino, agradeço a divindade que é a minha mãe Regina Celia. Simplesmente nada disso teria se realizado sem a integridade, força, carinho e generosidade da minha mãe que me amou e me ama como mais ninguém nesse mundo. Ela me segurou desde os meus primeiros instantes e não poderia ter sido diferente durante esse doutoramento, quando ela me deu simplesmente todo o apoio, mesmo nos momentos que eu menos merecia. Mãe, obrigada. Eu te amo tanto que me faltam palavras. Esse título é seu, toda conquista minha é sua, eu só luto porque tenho você do meu lado. Nada disso teria sentido sem o seu imenso amor. Obrigada.

Ao meu irmão Douglas, que é meu melhor amigo e o melhor presente que já recebi nessa vida. Tiveram muitos momentos que me senti solitária durante a escrita desta tese, mas graças a você esse sentimento não se sustentava por muito tempo. Saber que você está totalmente do meu lado e acreditando em mim é o melhor remédio para qualquer umas das minhas ansiedades. Não temo demais esse mundo porque tenho uma família que me ama, mas ainda mais porque tenho uma fortaleza como meu irmão mais novo, que tive a honra de ver nascer e continuo aplaudindo seu crescimento. Te amo profundamente e não sei o que seria de mim sem você. Obrigada. E ao meu pai, que sempre torceu muito por mim e pelo meu sucesso, muito obrigada! Aos meus parentes como um todo, mas especialmente às minhas primas Viviane e (eterna) Helen, minhas tias-avós, minhas tias, minha avó e meus afilhados João, Matias e Tom.

Ao meu orientador Afonso Albuquerque, que tem sido meu mentor há mais de uma década e uma figura de profunda importância no meu desenvolvimento enquanto pesquisadora e pessoa. Não tenho dúvidas que me orientar não foi a coisa mais simples

do mundo, mas saiba que conviver com a sua genialidade e generosidade me inspiraram cotidianamente a ser uma pessoa melhor. Obrigada por confiar no meu potencial e enxergar em mim a pesquisadora que eu nem sabia que poderia ser. Sem dúvidas, só estou onde estou hoje porque você um dia apostou que eu poderia chegar em algum lugar. Cá estou. Muito obrigada. Espero ainda te orgulhar muito; sei que para sempre carregarei o orgulho de ter sido orientada por você.

À Melina Meimaridis, minha amiga e braço direito. Já repeti centenas de vezes isso, mas enfatizo aqui novamente: não sei o que teria sido de mim durante esse doutorado se não fosse por você. A amizade fiel e o apoio profissional absoluto que você me concedeu diariamente com absoluta generosidade é algo que jamais deixarei de ser grata. Todas as vezes que conversamos e trocamos ideias sobre pesquisa, que você me fez rir, que consolou meus choros, eu era lembrada que apesar dessa jornada ser tão solitária, eu jamais estava só. Obrigada por ser a melhor amiga que eu poderia pedir, além de ser a coautora que posso confiar de olhos fechados.

À Paula Fernandes, minha amiga que nunca cessou de cuidar de mim e acreditar no meu potencial mesmo nos momentos mais difíceis. A honra e a sorte que é ter encontrado você é algo ímpar na minha vida. É uma dádiva poder contar com sua honestidade e bondade todos os dias, sou profundamente feliz. Obrigada! À Alessandra Vinco, minha amiga e eterna primeira coautora, você sempre me viu como sou e me amou em todas as formas que me apresentei no mundo. Me sinto absolutamente vista e confortável contigo, a gente ri junto e a vida é mais fácil dessa forma. Isso significa tudo pra mim! Obrigada por estar sempre do meu lado.

À Marcella Paiva, minha amiga e fortaleza, impressionante como fui presenteada quando você chegou na minha vida! Você é, além de ser como uma irmã pra mim, é a pessoa que sempre me salva. Todos os dias da minha vida eu agradeço pela sua vida, você é meu anjo. À Ana Rios, presente na minha vida desde a escola, que nunca me deixou só, que sempre foi elemento constante da minha evolução. Até mesmo no dia que conheci a *Hallyu* você estava comigo. Não há como comparar nossa amizade com a de ninguém e sou profundamente grata por tudo, especialmente por saber que somos eternas. À Joana D'Arc de Nantes, você me acompanhou por todo esse doutorado como ninguém mais pôde fazê-lo: vivendo-o ao mesmo tempo que eu. Não há como descrever minha gratidão por poder contar contigo e dividir dores e alegrias com você. Sua generosidade inspira.

À Mayka Castellano, minha professora e amiga, você me ensina, me alegra e me inspira, sou muito grata por poder contar contigo. Ao Daniel Rios, meu amigo e coautor,

que me inspira e cuida de mim, você é uma base da minha vida. Obrigada por todos esses anos! Ao Hugo Katsuo, a minha inspiração e amizade ambulante, você é meu orgulho e sou grata por tudo que aprendo contigo todos os dias. Ao Mateus Nascimento, um irmão que a UFF me deu, a sua força e sua generosidade são ímpares e eu agradeço por poder compartilhar da sua presença na minha vida. À Gisele Maia, graças a você essa tese se transformou, muito obrigada pela amizade e por apoiar minha pesquisa desde o dia um. À Tássia Assis, minha amiga, que me fez rir diariamente com as melhores histórias durante a escrita da tese. Obrigada!

Aos meus amigos da vida que sempre estiveram do meu lado: Jhessica Atalla, Juliana Saboia, Carolina Salgado, Caroline Oliveira, Gabriel Demartine, Thales Souza, Ricardo Busquet, Marry Ferreira, Juliana Gramata, Gabriel Dutra, Aline Maria Alves, Ênio Graeff, Mariana Domingos, Carolina Bortolot, Beatriz Junqueira, Thaynan, Renata Farah, Manu Oliveira, Bella Lupatini, Rodrigo Quinan, Maíra Maranhão, Ana Luiza Alves, Siena Costa, Cristiane Akie, Marina Presser e Érica Imenes, vocês tornam a minha vida mais leve e mais feliz, minha eterna gratidão e amor por todos vocês. Aos amigos e colegas que a cena *Hallyu* no Brasil me concedeu, muito obrigada! Assim como os pesquisadores da área no Brasil que sempre me inspiraram, Luís Girão, Ricardo Regatieri, Melissa Rubio e Yun Jung Im.

À UFF, minha casa fora de casa por mais de uma década, pela formação. Obrigada por ter sido espaço contínuo de expressão da minha pesquisa. Ao PPGCOM-UFF, por ter abraçado meu projeto e apoiado minha evolução como pesquisadora. À CAPES, que me concedeu bolsa durante todo o doutorado. Aos professores do PPGCOM-UFF e também de Estudos de Mídia, que sempre foram profundamente generosos comigo, eu não poderia ser quem eu sou sem a formação que todos, direta e indiretamente, me concederam em todos esses anos. Aos professores examinadores da minha banca, Ariana Holzbach, Rafael Ghromann, Tatiana Siciliano e Thaiane Oliveira, minha sincera honra por poder contar com as críticas de vocês e meu eterno agradecimento pela generosidade em participarem desse momento crucial da minha carreira. Ao pessoal do MidiÁsia e do TeleVisões, assim como todos os membros do Série Clube e do Asian Club, agradeço de coração pelo espaço de trocas e inspiração.

É difícil em poucas páginas dar conta da sorte que tenho em contar com tantas pessoas sensacionais na minha vida. Palavras parecem rasas frente à profundidade da minha gratidão. Foram anos difíceis, eu não conseguiria sem o apoio e o carinho de cada pessoa. MUITÍSSIMO obrigada! Família e amigos, amo vocês!



*A pesquisa é uma expressão de nossa localização em um mundo conectado por linhas de poder e assimetria cultural. (Radha Hegde, 1998, p. 285)*

*É preciso que a comunicação se liberte do etnocentrismo que está impregnado em sua origem e preste mais atenção ao que está acontecendo no resto do mundo.  
(Entrevista com Daya Thussu, por Andrea Medrado, em 2014)*

*Nossa função é alargar o campo de discussão, e não estabelecer limites conforme a autoridade dominante.  
(Edward Said, 2007, p. 20)*

Mazur, D. A Coreia do Sul e a *Hallyu*: uma globalização alternativa no mundo multipolar [tese de doutorado]. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense; 2023.

## RESUMO

Esta tese de doutorado explora a Coreia do Sul e o seu fenômeno cultural conhecido como Onda Coreana (*Hallyu*), que representam um caso relevante da ascensão internacional de uma cultura pop proveniente do Mundo Majoritário. Buscamos compreender as estruturas que sustentam esse fenômeno e como ele desafia a ordem global anteriormente dominada por países ocidentais. Considerando a Onda Coreana como um exemplo de globalização alternativa, este estudo examina a cultura pop como um agente midiático transnacional e instrumento de ascensão de polos periféricos aos fluxos globais hegemônicos. O objetivo é desvincular o debate sobre comunicação e cultura midiática das teorias ocidentais tradicionais, apontando para uma perspectiva global de um mundo em transição para uma multipolaridade descentralizada dos Estados Unidos. Abordamos a ascensão dos polos periféricos de produção de cultura pop, com foco na Coreia do Sul como um catalisador de diversidade global. Os capítulos abordam o histórico do país e da *Hallyu*, a ascensão do Ocidente como centro global e a construção da multipolaridade global, enfatizando como a Coreia do Sul pode ser um modelo inspiracional para o Mundo Majoritário, como, por exemplo, para as indústrias midiáticas da Índia, Turquia e Nigéria. Ademais, destaca-se a importância da Onda Coreana como um fenômeno midiático não-ocidental e não-anglófono, além de seu potencial de alcance no mundo. Concluímos que a irrupção de experiências periféricas diversificadas está desafiando a supremacia ocidental no âmbito da cultura pop, assim como apontando um momento de profundas mudanças na atual ordem global.

**Palavras-chave:** *Hallyu*, Coreia do Sul, mundo multipolar, não-Ocidente, globalização alternativa.

Mazur, D. South Korea and *Hallyu*: an alternative globalization in the multipolar world [doctoral dissertation]. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense; 2023.

## ABSTRACT

This doctoral dissertation explores the rise of South Korea and the cultural phenomenon known as the Korean Wave (*Hallyu*), which represents a relevant case of the international ascent of national pop from the Majority World. We seek to understand the structures that underpin this phenomenon and how it challenges the previously Western-dominated global order. Considering the Korean Wave as an example of alternative globalization, this study examines pop culture as a transnational media agent and instrument for the rise of peripheral poles to hegemonic global flows. The aim is to dissociate the debate on communication and media culture from traditional Western theories, pointing towards a global perspective in a world transitioning towards a decentralized multipolarity away from the United States. We address the rise of peripheral poles in pop culture production, with a focus on South Korea as a catalyst for global diversity. The chapters discuss the country's history and the history of *Hallyu*, the rise of the West as a global center, and the construction of global multipolarity, emphasizing how South Korea can serve as an inspirational model for the Majority World, such as India, Turkey, and Nigeria, for example. Furthermore, we highlight the importance of the Korean Wave as a non-Western and non-Anglophone media phenomenon, as well as its potential reach worldwide. We conclude that the emergence of diverse peripheral experiences is challenging Western supremacy in the realm of pop culture while signaling a moment of profound change in the current global order.

**Keywords:** *Hallyu*, South Korea, multipolar world, non-West, alternative globalization.

## LISTA DE IMAGENS

---

|  |     |
|--|-----|
| <b>Imagem 1:</b> Em setembro de 1945, ocorreu em Seul, após a libertação da Coreia do domínio japonês, a cerimônia militar de arriamento da bandeira japonesa e hasteamento da bandeira dos Estados Unidos. Esse momento acabou simbolizando a substituição de imperialismos no território coreano.....      | 46  |
| <b>Imagem 2:</b> Cidadã vota na primeira eleição da Coreia do Sul em 10 de maio de 1948...   | 48  |
| <b>Imagem 3:</b> Ataque do exército contra a população em maio de 1980 na cidade de Gwangju, durante o que depois ficou conhecido como Massacre de Gwangju.....  | 54  |
| <b>Imagem 4:</b> Seo Taiji and Boys, primeiro grupo expoente do K-pop enquanto indústria como a conhecemos hoje.....   | 82  |
| <b>Imagem 5:</b> Captura do site do governo da Coreia, o <i>Visit Korea</i> , apontando motivos para visitar o país: K-Food (comida coreana), K-Wave (Onda Coreana), K-Spirit (o espírito e criatividade sul-coreanos), K-Place (locais turísticos sul-coreanos) e K-Style (estilo de vida sul-coreano)..... | 193 |
| <b>Imagem 6:</b> Gucci realiza seu <i>fashion show</i> de 2023 em Seul, no Palácio de <i>Gyeongbokgung</i> .....   | 195 |
| <b>Imagem 7:</b> G-Dragon, para a campanha de Outono-Inverno 2021/2022 da Chanel.....  | 195 |
| <b>Imagem 8:</b> Recepção do Centro Cultural Coreano no Brasil, em São Paulo.....  | 198 |
| <b>Imagem 9:</b> Pôster do programa de variedades <i>Traveler</i> .....  | 204 |
| <b>Imagem 10:</b> Pôster do do K-drama <i>Encounter</i> .....  | 204 |
| <b>Imagem 11:</b> Post da página oficial no Instagram do órgão sul-coreano no Brasil (@kccbrazil), o Centro Cultural Coreano, em maio de 2022.....   | 212 |
| <b>Imagem 12:</b> Print do email enviado para veículos de imprensa pela HBO Max.....   | 214 |
| <b>Imagem 13:</b> Cartaz da produção brasileira <i>Além do guarda-roupa</i> .....  | 215 |
| <b>Imagem 14:</b> Pacotes de DVDs piratas de K-dramas, show de K-pop e filme sul-coreano, que foram adquiridos na Liberdade, SP.....   | 218 |
| <b>Imagem 15:</b> Cartaz de divulgação do K-drama <i>Descendentes do Sol</i> .....   | 223 |
| <b>Imagem 16:</b> Cartaz de divulgação do K-drama <i>Três irmãs</i> .....  | 223 |
| <b>Imagem 17:</b> O original sul-coreano <i>Dr. Romantic</i> ([ <i>Nangmandakteo gimsabu</i> ] SBS, 2016-Presente).....  | 244 |
| <b>Imagem 18:</b> A adaptação turca <i>Kasaba Doktoru</i> (TRT 1, 2022-2023).....  | 244 |

## LISTA DE TABELAS

---

**Tabela 1:** Resumo da indústria de conteúdo sul-coreana em 2020.....32

**Tabela 2:** Exportação cultural sul-coreana entre 2017 e 2021.....180

## PREFÁCIO

---

Quando eu comecei, com certeza não sabia onde iria terminar. A verdade é que eu nem sabia onde estava me metendo. Era absolutamente tudo novo, desde a forma até o sabor, os sons eram diferentes também, a sensação era outra, eu reagia de modo singular até para mim mesma. O doutorado me mudou, sem dúvidas, mas a Onda Coreana me mudou mais. Em ambos, mergulhei sem saber para onde exatamente estava indo, mas incrivelmente um me levou ao outro. Eu não tinha grandes ganâncias quanto à vida acadêmica quando a Coreia do Sul chegou até mim – sim, tal como uma pessoa que entra pela porta –, isso mudou uma vez que ela desabrochou. Em um primeiro momento, pelos corredores da UFF, eu fiquei conhecida como a “garota da Coreia”, uma fã fervorosa e sem um pinga de timidez ao demonstrar minha animação com o universo totalmente novo com o qual tinha me deparado. Em pouco tempo os professores perceberam e começaram a me incentivar a levar esse interesse à frente como pesquisa. Na época, meu atual (e único) orientador arranhou dezenas de textos sobre o assunto, pediu para alunos que estavam no exterior baixarem tudo que encontrassem, procurava livros em sites especializados, me direcionava cada um deles e eu lia com tanta alegria que alguns deles – hoje amarelados, marcados pelo tempo – têm anotações de fichamento seguidos por desenhos de carinhas felizes. E, quando percebi, eu falava outra língua, ria de outras piadas, assistia mais televisão sul-coreana do que brasileira, ouvia mais músicas em coreano do que em inglês e lia mais textos sobre a Onda Coreana do que os meus mais loucos sonhos imaginaram. Aqui estou, também sem ter imaginado naquela época que escreveria uma tese e apareceria em jornais dando entrevistas sobre isso; com certeza quando eu comecei, eu não sabia onde iria terminar.

A minha graduação foi tomada por essa eterna novidade. Para mim e para as pessoas ao meu redor, já que no início dos anos 2010 falar sobre a existência de uma cena da cultura pop sul-coreana era quase sempre surpreendente. Ajudei a fundar o *Asian Club*, um espaço onde ficou nítido como eu era muito mais fã do que uma pesquisadora, o que fazia absoluto sentido, mas foi a partir daí que comecei a amadurecer a minha própria forma de enxergar o fenômeno, a fim de ser, dali pra frente, alguém que enxergasse o meu objeto de pesquisa para além do afeto. Depois veio o TCC, que me deu o pontapé inicial para articular ideias e começar a pesquisa de forma mais apropriada. O que me levou ao mestrado e, depois, ao doutorado. Participei de congressos e a primeira vez que

saí do país foi para o *World Congress for Hallyu Studies*, na Argentina, enquanto eu ainda estava no meu último ano de graduação. Mais tarde, já no mestrado, apresentei trabalho no *World Congress of Korean Studies*, nos Estados Unidos e, ano passado, participei de um congresso na Universidade Nacional de Seul com os maiores nomes da área, apresentando na mesa de abertura. Fui repórter honorária da cultura coreana do Centro Cultural Coreano no Brasil por três anos. A vida foi se estruturando em torno de algo que começou como uma pequena curiosidade e virou uma pesquisa com agenda.

O tempo tem a habilidade de fazer da gente espectador ativo das mudanças. Tive o privilégio de ver como as transformações aconteciam bem na minha frente. Fui ao primeiro evento oficial com um grupo de K-pop no Brasil; também fui ao primeiro show por aqui; vi o antes e o depois do K-pop virar notícia na televisão brasileira com o sucesso de *Gangnam Style*; presenciei o lançamento do BTS no mercado sul-coreano, tímidos, e também quando eles viraram o maior ato global do cenário; assim como fui no primeiro show do BTS no Brasil, comprei um ingresso com imensa facilidade e na casa de shows sobrava espaço para eu curtir o momento, também fui no último shows deles aqui, em um estádio absolutamente lotado, ingressos esgotados em minutos; vivi o nascimento e o fim da plataforma de K-dramas *DramaFever*, bem como vi a Netflix ir de nenhum título sul-coreano para centenas; vi quando as primeiras capas de revistas com rostos de celebridades da cultura pop sul-coreana estamparam as bancas de jornal em torno da Praça Araribóia, o que depois se tornou algo cotidiano. Eu mesma me surpreendia com a velocidade das coisas, hoje olho para trás e tudo faz bastante sentido, mas ainda me surpreendo. Treze anos foram o suficiente para muita coisa mudar, assim como eu também. Do mesmo jeito, esse mesmo tempo me fez viver a escrita da tese de doutorado enquanto uma pandemia global acontecia. O que com certeza me assustou, mas também mostrou e provou que a ordem global que vivíamos não era mais a de antes.

Quando penso em retrospecto sobre o histórico de minha própria pesquisa, estudar a Coreia do Sul sempre foi visto como necessário e urgente, mas fora do habitual. Falar sobre um país asiático através da perspectiva brasileira demandou mais do que justificativas empíricas e confiáveis, mas também argumentos que convencessem um universo acadêmico que via na Ásia um espaço misterioso e exótico, mas raramente digno do entendimento para além disso. Não foi incomum indagarem o motivo de eu estudar no Brasil algo tão “específico” quanto a Coreia, enquanto as pesquisas de colegas sobre obras particulares e obscuras de cineastas franceses eram vistas com naturalidade, sem serem questionadas de sua especificidade ou validade científica. Entretanto, assim como o

passar do tempo, o meu objeto de pesquisa se desabrochou e sua validade, hoje, se apresenta de forma evidente. O que ainda estava escondido, finalmente está mais claro. É nesse contexto que eu respiro aliviada e celebro a conquista de não só uma indústria de produção cultural, mas particularmente da ascensão de agentes não-ocidentais na arena midiática global. A Daniela do início da década de 2010 que alertava “a Coreia do Sul ainda vai ser um sucesso, aguardem!”, fazia isso mais por fé do que por convicção. Qual certeza eu poderia ter naquela época? A Coreia do Sul estava, sim, virando um polo importante, mas o país não tinha muita força contra o impacto secular dos Estados Unidos e existiam outras variantes em jogo, então testemunhar o presente parece mesmo o produto de uma missão impossível concluída com sucesso. É claro que a Onda Coreana ainda não é a absoluta rival da força midiática estadunidense, mas desafia de certa forma a estrutura estabelecida anteriormente. Isso já é o bastante e fico honrada de poder observar isso de camarote. Pois é, eu realmente não sabia onde eu estava me metendo, mas que bom que o fiz.



## SUMÁRIO

---

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 18  |
| 1. A ONDA COREANA E SEU IMPACTO GLOBAL .....   | 31  |
| 1.1. A Coreia do Sul em uma perspectiva histórica.....   | 38  |
| 1.2. O fenômeno Onda Coreana: cenário e desenvolvimento interno .....                            | 57  |
| 1.2.1. Os efeitos da ditadura militar na indústria cultural .....                                | 65  |
| 1.2.2. Políticas públicas e estratégias econômicas para a indústria cultural .....               | 73  |
| 1.3. A Globalização da cultura pop sul-coreana .....   | 89  |
| 1.4. Considerações sobre o fator político do fenômeno.....                                       | 97  |
| 2. A CONSTRUÇÃO DE UMA UNIPOLARIDADE GLOBAL.....   | 106 |
| 2.1. Imperialismo, colonização e orientalismo .....  | 114 |
| 2.2. Os Estados Unidos da América e a ordem unipolar .....                                       | 141 |
| 2.3. O pop global como parte da unipolaridade global .....                                       | 157 |
| 3. A ASCENSÃO DO MUNDO MULTIPOLAR: O CASO DA COREIA DO SUL<br>COMO GLOBALIZAÇÃO ALTERNATIVA..... | 165 |
| 3.1. Ruptura da ordem unipolar .....   | 173 |
| 3.2. A Coreia do Sul como alternativa global.....  | 178 |
| 3.3. Os efeitos da globalização alternativa sul-coreana .....                                    | 203 |
| 3.4. A ordem multipolar: advento das indústrias não-ocidentais.....                              | 230 |
| 3.4.1. Índia: Bollywood.....   | 232 |
| 3.4.2. Nigéria: Nollywood.....   | 236 |
| 3.4.3. Turquia: Dramas turcos .....  | 240 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....   | 245 |
| REFERÊNCIAS .....  | 251 |

## INTRODUÇÃO

---

Afinal, quem poderia imaginar que um asiático gorduchinho, de meia-idade, roupas ridículas e coreografia ainda mais esdrúxula poderia se tornar tão popular? Mas o fenômeno não é tão casual quanto parece. Na verdade, o êxito de Psy pode ser creditado a um grande esforço de marketing da Coreia do Sul, que vem tomando a cultura pop como veículo e emplacando artistas em diversas áreas do Ocidente nos últimos meses (Revista Veja, edição de 24 de outubro de 2012)<sup>1</sup>.

Quem se chocou com o êxito que uma música de K-pop como *Gangnam Style* (*Gangnamseutail*<sup>2</sup>) representou em 2012, provavelmente não previu que outros sucessos viriam posteriormente ao “asiático gorduchinho”, muito menos que uma Onda Coreana se espalharia pelo mundo. Passados mais de dez anos desde o *boom* da música do Psy e sua “dança do cavalinho”, hoje a cultura pop sul-coreana se tornou o carro abre-alas de uma das maiores guinadas nacionais periféricas do cenário global. Em menos de 30 anos, a Coreia do Sul se transformou em um referencial de país não-ocidental visto como parte da periferia global – ou Mundo Majoritário (ALAM, 2008) –, que não só se apresentou e se destacou para o mundo através de sua cultura pop, mas também provou o potencial da produção midiática local em causar mudanças de impacto nos fluxos globais.

No ano de 2020, apesar da pandemia de COVID-19, os lucros da Coreia do Sul com a exportação de produtos culturais beiraram os 12 bilhões de dólares, batendo recordes absolutos para o país<sup>3</sup>. Ironicamente, também em 2020, a economia nacional encolheu pela primeira vez desde 1998, quando foi derrubada pela crise financeira asiática em 1997<sup>4</sup>. Enquanto o mundo e a própria Coreia do Sul sentiam os intensos efeitos da pandemia, seus ganhos com a cultura pop só cresciam: foram quase 20% maiores do que no ano anterior, impulsionados pelo consumo midiático da pandemia. Em 2021, o sucesso de expansão do fenômeno cultural Onda Coreana (*Hallyu*) pelo mundo foi tão grande ao

---

<sup>1</sup> “A Coreia do Sul descobre o valor da cultura pop”, Veja, 24 de outubro de 2012: <https://veja.abril.com.br/cultura/a-coreia-do-sul-descobre-o-valor-da-cultura-pop/> Acesso em: 26 jun.2023.

<sup>2</sup> Esta tese se utiliza do sistema de Romanização Revisada da Língua Coreana, seguindo padrões oficiais do governo da Coreia do Sul e convertendo a partir do *hangul* (alfabeto coreano). O conversor é o disponibilizado pela Universidade Nacional de Busan: [http://roman.cs.pusan.ac.kr/input\\_eng.aspx](http://roman.cs.pusan.ac.kr/input_eng.aspx)

<sup>3</sup> “2020 콘텐츠 산업 조사” (“Pesquisa do Setor de Conteúdo 2020”), KOCCA: [https://www.kocca.kr/cop/bbs/view/B0158948/1846400.do?searchCnd=&searchWrd=&cateTp1=&cateTp2=&useAt=&menuNo=203778&categorys=0&subcate=0&cateCode=&type=&instNo=0&questionTp=&uf\\_Setting=&recovery=&option1=&option2=&year=&categoryCOM062=&categoryCOM063=&categoryCOM208=&categoryInst=&morePage=&delCode=0&qtp=&pageIndex=1](https://www.kocca.kr/cop/bbs/view/B0158948/1846400.do?searchCnd=&searchWrd=&cateTp1=&cateTp2=&useAt=&menuNo=203778&categorys=0&subcate=0&cateCode=&type=&instNo=0&questionTp=&uf_Setting=&recovery=&option1=&option2=&year=&categoryCOM062=&categoryCOM063=&categoryCOM208=&categoryInst=&morePage=&delCode=0&qtp=&pageIndex=1) Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>4</sup> “Economia sul-coreana contraiu em 2020 pela primeira vez em 20 anos”, Uol, 26 de janeiro de 2021: <https://economia.uol.com.br/noticias/afp/2021/01/26/economia-sul-coreana-contraiu-em-2020-pela-primeira-vez-em-20-anos.htm> Acesso em: 26 jun. 2023.

ponto de ser considerado o “ano da *Hallyu*” (CHANG; YUN, 2022, p. 50). A dependência da web 2.0 e das plataformas digitais para a comunicação durante o isolamento social causado pela pandemia de COVID-19 acelerou o alcance global da Onda Coreana (YOON, 2023), já que o seu consumo à nível internacional é em grande parte vinculado a esses instrumentos. A nação leste-asiática tem apostado no pop nacional, adaptado e produzido a sua própria forma de dialogar com o público estrangeiro através da indústria cultural, expandindo os usos das ferramentas online para que a cultura pop sul-coreana consiga chegar a diferentes lugares do mundo, enquanto cria novas camadas para a própria concepção do que é pop global.

Atualmente, a *Hallyu* é considerada como a mais significativa e notável cena cultural não-ocidental do mundo (JIN, 2021; 2023) e deixa a sua marca em diferentes frentes de consumo cultural e midiático. Para além dos lucros financeiros, a ascensão e o êxito da Coreia do Sul enquanto polo midiático periférico aos fluxos globais hegemônicos significam e podem representar possibilidades para outros países do Mundo Majoritário, em um momento que a ordem global sofre mudanças de grande porte. À vista disso, nos perguntamos: como esse país asiático pequeno em dimensões geográficas, mas crescente em força de cultura pop, está conseguindo impactar e até mesmo mudar a cara dos fluxos culturais e midiáticos à nível global? O que pode vir a representar essa guinada frente ao cenário atual?

Em 2021, o diretor geral da CJ ENM<sup>5</sup>, um dos maiores grupos de mídia da Coreia do Sul, apontou que o grande objetivo é que as audiências globais “assistam de dois a três filmes sul-coreanos anualmente, comam um a dois pratos sul-coreanos por mês, assistam de um a dois dramas sul-coreanos por semana e ouçam uma ou duas músicas sul-coreanas por dia”<sup>6</sup>. O plano, que pareceria completamente descolado da realidade a quinze anos atrás, soa viável nos dias de hoje. O discurso do diretor pode ser tendencioso aos interesses da empresa, mas desenha um esboço de como esse país asiático está se configurando em meio aos fluxos culturais regentes do mundo atual. A Coreia do Sul se tornou em um agente influente e forte no cenário internacional, apesar de não ter histórico de autoridade nesse campo. Na realidade, até pouco tempo atrás, essa nação asiática era um agente midiático relativamente irrelevante para além das suas fronteiras.

---

<sup>5</sup> Acrônimo para *CJ Entertainment and Merchandising*, é a divisão do ramo da produção de entretenimento e cultura de massa do conglomerado sul-coreano CJ Group, um dos maiores *chaebols* da Coreia do Sul.

<sup>6</sup> “CJ ENM wants consumers to eat, breathe, sleep Korea content”, Korea JoongAng Daily, 31 de maio de 2021: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2021/05/31/entertainment/television/CJ-ENM-TVING/20210531181806939.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

Hoje, o que o país produz na ordem da cultura pop determina o que os públicos de diferentes países irão consumir, dentro e fora da Ásia. A *Hallyu* tem popularidade penetrante e crescente em diversas partes do globo, especialmente na Ásia, Europa e Américas, se tornando um símbolo identificável de uma cultura pop não-ocidental com forte impacto e consumo mundial (JIN, 2021, p. 4147). Não só é uma das poucas tendências poderosas da cultura pop originária do Mundo Majoritário que conseguiram adentrar os mercados ocidentais, como também se espalhou primeiramente por regiões não-ocidentais sem ter precisado passar antes pelo crivo do Ocidente ou depender diretamente dele (HA, 2017). Na realidade, a Onda Coreana, de forma primordial, se estruturou como um fenômeno totalmente fora do Ocidente.

A despeito da duradora estabilidade dos Estados Unidos como centro global midiático, não há mais como desconsiderar o impacto dos países de fora do eixo hegemônico em um mundo em transformação onde as lógicas ocidentais não funcionam mais da mesma forma de antes. O fato de a Coreia do Sul ter se tornado um potencial de contrafluxo cultural – apesar de estar em uma região do mundo historicamente cerceada pelo Ocidente em diversas tentativas e frentes – alimenta reflexões sobre os fundamentos e as implicações intrínsecos a essas mudanças, o que repercute também em outras experiências periféricas, como é o caso do próprio Brasil, por exemplo. São lições indiretas, mas que fazem sentido em um movimento de poder que se afasta do Ocidente e se aproxima novamente das lógicas não-ocidentais. Isso não se apresenta só nos fluxos de cultura pop, mas em toda a movimentação em direção a uma multipolaridade global.

Consideramos aqui uma constatação objetiva: a cultura pop sul-coreana ganhou destaque no cenário mundial. Os extraordinários sucessos do grupo de K-pop *BTS* (*Bangtansonyeondan*), do filme *Parasita* (*[Gisaengchung]* CJ ENM, 2019) e do K-drama *Round 6* (*[Ojingeo geim]* Netflix, 2021-Presente) no Ocidente apresentam não só uma indústria cultural poderosa regionalmente, mas também em vias concretas de conquista global, um esforço hercúleo de contrafluxo. Segundo dados de 2022 da *Korea Foundation*, são mais de 155 milhões de fãs da cultura pop sul-coreana pelo mundo<sup>7</sup>, isso representa mais de três vezes a população da própria Coreia do Sul. Esse país que era, até pouco tempo atrás, um agente “improvável”, com relevância global mínima neste quesito.

---

<sup>7</sup> “Hallyu fans exceed 156.6 million: KF report”, The Korea Herald, 03 de março de 2022: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20220303000739#:~:text=Hallyu%20fans%20exceed%20156.6%20million%3A%20KF%20report&text=The%20number%20of%20Hallyu%2C%20or,of%20Korean%20content%20and%20stars>. Acesso em: 26 jun. 2023.

Contudo, a insignificância cultural da Coreia do Sul no mercado internacional terminou uma vez que a *Hallyu* se alastrou pela Ásia (KIM, J., 2014, p. 240) e, depois, pelo mundo. Hoje, a Onda Coreana, além de um fenômeno global, é a atual “encarnação dominante da cultura pop leste asiática” (AINSLIE; LIPURA; LIM, 2017, p. 69) e um expoente importante para os debates da área da Comunicação.

Em pouco mais de 20 anos, o impacto do país no universo midiático internacional se expandiu de uma perspectiva focada em um consumo limitado a alguns países vizinhos para uma vastidão global. Através de sua disseminação transnacional ancorada especialmente em estratégias a partir das tecnologias digitais de comunicação, deixou de ser um fenômeno apenas asiático para ser um fenômeno global (KIM, 2019a, p. 473). Imaginar hoje pessoas de diversos países do mundo consumindo cada vez mais música, televisão, comida e cinema sul-coreanos em uma lógica naturalizada já parte de uma realização em processo de concretude e atualizado. Para além disso, a própria Ásia em destaque aponta para a descentralização da fundamentação global focada no Ocidente, ao mesmo tempo em que indica caminhos, soluções e até mesmo incertezas sobre as configurações mundiais para as próximas décadas.

Dessa forma, a presente tese de doutorado tem como objeto de pesquisa a ascensão da Coreia do Sul e seu fenômeno cultural Onda Coreana (também conhecido como *Hallyu*) como agente midiático global, apontando a cultura pop como um intermediário transnacional e instrumento de uma globalização alternativa a partir de bases periféricas globais (YANG, 2007, p. 178). Esse fenômeno cultural é definido como o intenso fluxo de produtos de cultura pop originários da indústria midiática sul-coreana, que tem conquistado grande popularidade pelo mundo (SHIM, D., 2006; HUANG, 2011; JIN, 2021). É um movimento de exportação de um “pacote cultural” (HONG, 2014, tradução nossa), que inclui músicas, filmes, dramas e programas televisivos, jogos, celebridades, moda, gastronomia, turismo, idioma, entre outros, formando um conjunto que vende um estilo de vida pop e contemporâneo sul-coreano para o restante do globo. Através disso, a Coreia do Sul se tornou um dos principais países não-ocidentais que significativamente exporta todas as suas formas culturais e midiáticas em produção industrial para diferentes países de todo o mundo, a sua crescente presença global não tem precedentes do mesmo gabarito nas condições apresentadas (JIN, 2019, p. 117).

Como apontado por Vincenzo Cicchelli e Sylvie Octobre (2021), ao abordar a ascensão da *Hallyu*:

Pela primeira vez desde seu início, a indústria cultural dos Estados Unidos tem um concorrente formidável: aquele que oferece uma grande variedade de produtos culturais e já conquistou os mercados asiáticos, desfrutando de tal expansão que pode ser vista como uma nova forma de cultura pop global (CICCHELLI; OCTOBRE, 2021, p. 01, tradução nossa).

Dessa forma, consideramos que essa nação asiática e sua indústria cultural oferecem um ponto de partida para entendermos o atual mundo multipolar e seus desafios, apresentando a complexidade dos fluxos globais. Através da Onda Coreana, a Coreia do Sul tem negociado sua própria representação, sua condição pós-colonial e o seu lugar de mediação global. Partimos aqui do embate natural da própria ideia do pop como parte de um processo “homogeneizador” da globalização ocidental, produzido a partir de uma matriz anglófona. Porém, com a ascensão de polos periféricos globais através da cultura pop, percebemos que essa concepção não se sustenta mais frente à realidade (ALBUQUERQUE; CORTEZ, 2015). O que consideramos como parte de uma cultura pop global se distancia gradualmente da máxima formada pelas bases anglo-saxãs do passado. O momento manifesta outros agentes que modificam e descentralizam a ordem global estabelecida anteriormente, sendo a Coreia do Sul uma referência relevante disso.

A crise da hegemonia ocidental/minoritária e o levante de forças contra-hegemônicas não-ocidentais/majoritárias apresentam um cenário multipolar global com lógicas que questionam algumas das velhas certezas de mundo. Muitas dessas convicções estão enraizadas como uma vertente central no próprio campo de pesquisa da Comunicação, por exemplo, que naturalizou os estudos por vias ocidentais desde as suas teorias até os seus objetos de análise. Todavia, a Coreia do Sul é um exemplo de como o entendimento de mundo partindo apenas de bases ocidentais não dá mais conta da complexidade do cenário atual, especialmente no âmbito das culturas globais. A experiência sul-coreana como força global a partir do Mundo Majoritário contrasta com uma hegemonia cultural e intelectual do Ocidente produzida e mantida através dos diferentes imperialismos e colonização. Apresentando e atualizando as lógicas globais, acaba criando, conseqüentemente, novas oportunidades geopolíticas de caráter cultural. Essas mudanças se expandem em um mundo onde a então centralidade do Ocidente está em vias de desmantelamento. Consideramos, assim, que a *Hallyu* é uma “indicação clara de novas transformações globais e regionais na arena cultural” (RYOO, 2009, p. 147, tradução nossa) e propomos que a Coreia do Sul, como parte de uma globalização alternativa, anuncia possibilidades para além do Ocidente: é uma cultura não-ocidental

em foco e que desafia, de sua forma, a hegemonia no mercado global, diversificando o conceito de cultura pop para além da experiência puramente anglo-saxã.

Como defendido por Stuart Hall (2006), a globalização, apesar de um projeto ocidental e de ocidentalização, se tornou parte do “lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente” (HALL, 2006, p. 97). A ideia de globalização enquanto um processo de espalhamento está tomando outras direções e com novos agentes. Sendo que, dessa vez, esses agentes não fazem necessariamente parte de um projeto de fortalecimento da hegemonia ocidental, na realidade, apesar de também apresentarem traços globalizantes e dialogarem (às vezes, intimamente) com questões hegemônicas, os seus conteúdos refletem e representam questões locais e direcionam diferentes tipos de capitais a partir de e para esses países do Mundo Majoritário.

Os levantes e rápidos progressos de polos não-ocidentais de produção midiática, ao intensificarem a circulação transnacional entre países do Mundo Majoritário sem a direta mediação dos Estados Unidos, nos apontam questionamentos sobre a real e atual supremacia desse país ocidental em sua dita dominação cultural do mundo desde a Guerra Fria (IWABUCHI, 2010). Como indicado por Chua Beng Huat (2008):

o surgimento de uma cultura pop leste asiática atrapalha significativamente a completa hegemonia da cultura midiática dos Estados Unidos, que, sem dúvidas, continua a dominar o entretenimento midiático globalmente (CHUA, 2008, p. 99, tradução nossa).

Isso não só continua válido, mas também é potencializado nos dias atuais. Seguramente, a força estadunidense como influência cultural de âmbito global se mantém, mas outros polos entraram em jogo, diversificando o que entendemos hoje como uma cultura pop mundial e minando a continuidade do plano hegemônico do centro, conhecido também como Mundo Minoritário. A conceitualização de uma globalização cultural se torna, então, múltipla e ainda mais complexa. E a cultura pop de caráter nacional, em suas diferentes frentes midiáticas, se apresenta como a grande força que tem regido essa arena de multipolaridade.

Percebemos que países de fora do eixo central têm conseguido atualizar as suas imagens nacionais para o mundo através dos produtos pop, que, pouco a pouco, se infiltraram nos fluxos midiáticos globais, modificando parte da natureza do cenário. Governos locais, por exemplo, começaram a apoiar suas indústrias culturais e criaram subsídios e incentivos a fim de aproximar o capital de origem privada e expandir os seus potenciais de exportação. Essa união de forças a favor de um setor cultural de sucesso pode criar uma marca nacional e vender a imagem do país para o exterior (SAEJI, 2021),

o que produz recompensas e lucros importantes especialmente para aqueles países que historicamente foram negados de contarem suas próprias histórias para o mundo. Dessa forma, o processo de globalizações alternativas se tornou um fenômeno cada vez mais significativo, uma vez que, ao abranger as indústrias culturais de origem não-ocidental com alcance global, está desafiando a própria ideia de Ocidente como hegemonia (BERGER, 2002, p. 12), enquanto indica diferentes caminhos para a construção de um ideal atualizado de modernidade. Assim, sugere que esse ideal de modernidade, continuamente apresentado por meio da ocidentalização (PINTO; MIGNOLO, 2015), também pode ser representado por novas perspectivas globais, colocando em evidência o lugar de destaque do Mundo Majoritário. A Coreia do Sul desponta como um polo periférico de globalização alternativa em cultura pop, emergindo possibilidades de modernidades pós-coloniais através de sua navegação a partir do Leste da Ásia e de novas leituras sobre a diversidade intrínseca à construção de uma cultura pop realmente global.

A questão da nacionalidade é uma categoria que caracteriza a pluralidade de um mundo multipolar. No caso sul-coreano, a cultura pop é uma soma de influências híbridas, muito mais do que apenas coreanas, mas que apresenta uma marca nacional. O próprio nacionalismo pop sul-coreano, que se apropria da cultura pop transnacional para celebrar a nação e a sua proeminência cultural na região (IWABUCHI, 2002; JOO, 2011), celebra uma questão “nacional” que é parte de uma cultura que foi criada para o contexto transnacional. Aqui a nação articula a globalização enquanto a globalização articula a nação (JOO, 2011), em um movimento que celebra as possibilidades dentro dos fluxos globais e o potencial de um país do Mundo Majoritário também influenciar e criar padrões de cultura pop pelo mundo afora. A prática de adicionar o sufixo “K” nas vertentes da *Hallyu*, por exemplo, identifica os produtos sul-coreanos em meio aos outros no mercado internacional e é largamente utilizada de forma oficial pelo governo da Coreia do Sul. Na realidade, os conteúdos “K” são mais uma categoria industrial, mercadológica e governamental do que exatamente cultural, seu propósito é vender produtos de caráter nacional. Portanto, os particularismos cultural e nacional são necessários aqui porque se tornaram pontos de identidade e negociação em meio a diversidade crescente na ascensão da multipolaridade global, assim como na efervescência do mercado internacional.

Em vista disso, a fim de alcançar mercados em todo o mundo, a Coreia precisou observar as práticas “universalistas” do Ocidente, assim como as suas lógicas específicas culturais. Bem como, ao mesmo tempo, o Ocidente tem buscado reatar processos de trocas com o Oriente – que, por séculos, foi subjugado e menosprezado através do



orientalismo – à procura de novas identidades e experiências de mundo, uma vez que a lógica universalista ocidental caucasiana se mostrou como rasa de tradição por natureza. A autora bell hooks (2019) aponta a crise da identidade ocidental e a comoditização da Outridade como estímulos desse movimento a partir do Ocidente. Ela alega que: “dentro da cultura das *commodities*, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante” (p. 66). Frente a isso, entendemos que enquanto países do Mundo Majoritário, como a Coreia do Sul, precisam olhar para o Ocidente em busca de estratégias que facilitem a sua navegação e entrada em mercados globais, o Ocidente deseja experimentar o levante desses polos considerados como periféricos, já que vive uma crise identitária e a escassez de novidades no seu âmbito cultural generalista. E os fluxos da globalização e do cosmopolitismo, através das novas tecnologias da comunicação, intensificam esse processo.

Nesse sentido, o consumo do Outro e as bases do orientalismo se tornam peças do jogo no cenário do desenvolvimento e avanço pós-colonial, onde a tecitura da ordem global progressivamente muda. Especialmente frente à tal crise identitária ocidental, que só é “amenizada quando o ‘primitivo’ é recuperado pelo foco na diversidade e no pluralismo que insinua que o Outro pode fornecer alternativas que deem sentido à vida” (hooks, 2019, p. 72-73). Uma vez que o capitalismo demanda sempre novos produtos e mercados, é difícil para os países do Mundo Minoritário, especialmente os Estados Unidos, se manterem como os únicos provedores e influenciadores das lógicas globais frente a essas circunstâncias que regem o cenário da atualidade.

Ademais dos discursos generalistas sobre a Ásia ser o futuro do mundo, aqui nos debruçamos nesse direcionamento para entender a capacidade midiática desse prenúncio considerando a conjuntura atual. A Turquia, por exemplo, é a segunda maior exportadora de ficção seriada televisiva do mundo<sup>8</sup> (KAPTAN; ALGAN, 2020; BERG, 2023); a Coreia do Sul é detentora de um fenômeno cultural de múltiplas vertentes consumido em nível global e se tornou o polo e modelo da cultura pop do Leste da Ásia (CHUA; IWABUCHI, 2008; JOO, 2011; HONG; JIN, 2021); a Índia é a maior produtora mundial de filmes (DASTIDAR; ELLIOTT, 2020), enquanto a Nigéria é a segunda maior

---

<sup>8</sup> “Turkey is Now the 2nd Largest Exporter of TV Series after Hollywood”, Transmedium News, 26 de abril de 2021: <https://transmedium.news/turkey-is-now-the-2nd-largest-exporter-of-tv-series-after-hollywood/>; “Turkey's TV series exports yield \$350 million per year, minister says”, Daily Sabah, 05 de março de 2019: <https://www.dailysabah.com/business/2019/03/05/turkeys-tv-series-exports-yield-350-million-per-year-minister-says> Acesso em: 26 jun. 2023.

(KRINGS; OKOME, 2013); o Japão é o segundo maior mercado de música do mundo<sup>9</sup>; a China se tornou a segunda maior economia global e o maior mercado de cinema do mundo<sup>10</sup>, além de produtora notável de dramas de TV; e a Tailândia virou um centro de produção televisiva LGBTQIA+<sup>11</sup>. Não só a Ásia, mas todo esse dito Oriente e o Mundo Majoritário em geral têm apresentado relevantes agentes midiáticos que estão diversificando e modificando o conceito de global.

Quanto a isso, o autor Samuel Huntington se debruça em seu livro *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (1996, 2011) sobre as mudanças no mundo pós-Guerra Fria e como as ideologias perderam espaço para o valor da cultura no cenário internacional, e como as civilizações, enquanto as maiores entidades das culturas, estão moldando a política internacional através de fatores culturais que criam alianças e antagonismos. Huntington enxerga nas nações não-ocidentais o motor dessas mudanças:

Os aumentos mais significativos de poder estão se acumulando e se acumularão nas civilizações asiáticas, com a China emergindo gradualmente como a sociedade com maior probabilidade de desafiar o Ocidente pela influência global. Essas mudanças de poder entre as civilizações estão levando e levarão ao renascimento e ao aumento da assertividade cultural das sociedades não-ocidentais e à sua crescente rejeição da cultura ocidental (HUNTINGTON, 2011, p. 99, tradução nossa).

Desse modo, o advento das culturas midiáticas periféricas e asiáticas têm o potencial de desafiar as configurações de poder centradas no Ocidente (IWABUCHI, 2010). O que nós entendemos como cultura internacional se torna cada vez mais realmente global, fortalecida por polos periféricos que desafiam a hegemonia ocidental e investem em mercados regionais. E a Coreia do Sul tem um papel importante na afirmação e inspiração desse momento, já que:

novas formações culturais estão em desenvolvimento, e a Onda Coreana é um primeiro sinal de como um país “no meio” pode encontrar um nicho e se

---

<sup>9</sup>“The music industry’s shift to digital in Japan appears to be gaining traction”, Music Business Worldwide, 30 de junho de 2021: <https://www.musicbusinessworldwide.com/japan-line-misaki-iki-traction-line/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>10</sup>“China has surpassed the US as the world's biggest box office. Here's the government's 5-year plan for its movie industry”, Business Insider, 18 de novembro de 2021: <https://www.businessinsider.in/entertainment/news/china-has-surpassed-the-us-as-the-worlds-biggest-box-office-heres-the-governments-5-year-plan-for-its-movie-industry-/articleshow/87768191.cms> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>11</sup>“Support Boy's Love and expand our soft power”, Bangkok Post, 15 de novembro de 2021: <https://www.bangkokpost.com/life/social-and-lifestyle/2215467/support-boys-love-and-expand-our-soft-power>; “Thailand’s gay-romance TV dramas help revive flagging tourism industry”, The Guardian, 30 de julho de 2022: <https://www.theguardian.com/world/2022/jul/30/thailands-gay-romance-tv-dramas-help-revive-flagging-tourism-industry>; “Thailand’s BL series have increased Thailand’s soft power”, Thai PBS World, 24 de junho de 2023: <https://www.thaipbsworld.com/thailands-bl-series-have-increased-thailands-soft-power/>

reposicionar como um influente mediador e criador cultural em meio à transformação cultural global (RYOO, 2009, p. 147, tradução nossa).

Posto isso, o que percebemos é que os fluxos globais estão cada vez mais asiáticos e/ou dependentes desses países. A Ásia se tornou incontornável. O continente asiático apresentado como o “futuro” já é o presente. Hoje mais de 60% da população global é asiática, um dado essencial quando o que está em pauta é a sua relevância nos debates midiáticos e culturais. É dentro dessa lógica que a Coreia do Sul se apresenta como um fenômeno midiático de caráter global. A Onda Coreana se tornou um mediador da cultura pop leste asiática ao recapturar o imaginário cultural da região, estender seu alcance e direcionar a produção midiática da Ásia Oriental (KEANE, FUNG, MORAN, 2007, p. 21; HONG; JIN, 2021), estimulando países vizinhos, como a China, a investirem em suas produções midiáticas (KEANE, 2006), e outros mais distantes, como o Cazaquistão, que vem desenvolvendo o seu Q-pop (DANABAYEV; PARK, 2020).

Ademais, a Coreia do Sul se tornou um país estratégico para acessar o consumo jovem e de cultura pop no Leste da Ásia (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2021) e é uma “autoridade legitimadora” em mediação e tradução de conteúdo na região, se posicionando como o “centro de uma ordem estabelecida” (MAZUR; MEIMARIDIS; ALBUQUERQUE, 2019, p. 86). Para além disso, o fenômeno cultural sul-coreano conseguiu desenvolver uma identidade atualizada do país para o restante do mundo: em países vizinhos conquistou – especialmente a partir dos anos 1990 – o reconhecimento do sucesso da sua cultura pop, já no restante, tem conseguido se distanciar do engessamento de um imaginário de uma Coreia do Sul presa ao passado de pobreza, guerras e instabilidades (KANG, 2015; HEARN, 2021; SHIN, 2010; 2022), lutando contra o enraizamento de perspectivas orientalistas influenciadas pelos ideais ocidentais. A *Hallyu*, dessa forma, se transformou em um representante da Coreia do Sul de hoje (SAEJI, 2021).

A nação sul-coreana é um caso notável de pop nacional no cenário global: a Onda Coreana apresenta um universo bem-sucedido de aposta na produção e adaptação da cultura pop global através de questões locais pensando em um público de caráter regional e, posteriormente, mundial. A concepção de “n-pop”, pop nacional, parte do movimento de nações do Mundo Majoritário em pensar as suas próprias lógicas de cultura pop a partir de um “pop global” que foi introduzido para todo o mundo através dos fluxos da globalização ocidental (ALBUQUERQUE; CORTEZ, 2015). Esse movimento parte do reconhecimento do papel contínuo e ativo dos estados-nações e do nacionalismo para formar experiências culturais de destaque na arena da globalização (JOO, 2011).

Principalmente considerando que o público consumidor ocidental, tomado pelo conteúdo estadunidense por décadas, está procurando por diversidade e autenticidade através de experiências culturais alternativas a partir do consumo midiático de contextos culturais diversos, movimentação essa também conhecida como um “cosmopolitismo pop” (JENKINS, 2006). Compreendemos aqui que o dito “pop global” tem bases muito específicas, profundamente estadunidenses, o que, então, abre margens para que outras especificidades também se apresentem.

As culturas pop de origens locais/nacionais são espaços de diversidade dentro de um cenário mundial que se estruturou através de bases anglófonas específicas. Portanto, a ascensão de polos periféricos nos fluxos globais, suas lógicas regionais e suas dinâmicas internas configuram a diversidade do pop em um mundo cada vez mais próximo de representações culturais múltiplas frente às mudanças na ordem global. Isso mostra que, sim, há outras formas de entender a cultura pop, outros caminhos a serem trilhados para a construção de um mundo cada vez mais realmente global, indo ao encontro do consumo de um cosmopolitismo por vias do pop (JENKINS, 2006). É nesse contexto em que o interesse pela cultura pop sul-coreana pelo mundo se tornou um dos instrumentos de expansão desses horizontes cosmopolitas (LEE, 2018).

O Brasil, por exemplo, é um dos países que mais tem a usufruir dessas mudanças, uma vez que é um reconhecido centro periférico de exportação de produção audiovisual há décadas (STRAUBHAAR, 1984; 2003) e trilhou a abertura de mercados em todo o mundo para conteúdos desenvolvidos pelo Mundo Majoritário. É na condição dita como periférica dos países que não fazem parte do centro ocidental, que Coreia do Sul e Brasil se aproximam. O país latino-americano é precedente histórico para a Coreia do Sul em seu levante como polo de exportação de produção televisiva a partir do Mundo Majoritário e como resistência às forças estadunidenses e centrais. As novelas brasileiras conquistaram sucesso e credibilidade no mercado internacional já a partir dos anos 1970, adentrando mercados antes não imaginados para esses produtos (MATTELART; MATTELART, 1989). A experiência transnacional da televisão brasileira é um modelo alternativo ao Ocidente; a expansão mundial e os diálogos que o Brasil construiu com outros países não-ocidentais através de suas novelas, a Coreia do Sul faz agora com seus produtos da cultura pop. O diferencial entre esses dois países, para além de questões históricas e de iniciativa pública e privada, se encontra exatamente na estrutura industrial que a nação asiática construiu e conquistou para a produção e a circulação das suas múltiplas vertentes culturais para exportação; constantemente expandindo esse universo.

Concordamos aqui com Daya Thussu em seu livro *Internationalizing Media Studies* (2009) que, apesar dos estudos da comunicação e da mídia terem surgido no Ocidente, o cenário midiático mundial não é mais o mesmo de antes e os grandes polos não-ocidentais são o central motivo dessa mudança. Para darmos conta do que está acontecendo e da própria transição na ordem global, é necessário ampliar as referências, metodologias e modos de pensar, além de combater orientalismos, a fim de refletirmos sobre essas indústrias. É urgente *internacionalizar* a discussão (THUSSU, 2009, itálico nosso). Visto isso, nesta tese temos o objetivo de desacoplar o debate sobre comunicação e cultura midiática herdados das teorias ocidentais e apontar a complexidade do cenário atual da cultura pop global. Este trabalho é sobre uma alternativa global em um mundo que ainda está em processo de transição saindo de uma unipolaridade centrada nos Estados Unidos. Não temos a intenção de compreender as perspectivas múltiplas que formam a cultura coreana e sua tradição, mas procuramos no caso sul-coreano as estruturas que dão sustentação para a Onda Coreana ser atualmente um dos mais notáveis casos de ascensão através do pop nacional no mundo. Considerando a Coreia do Sul como um caso de globalização alternativa com a capacidade de ser um exemplo para a ascensão de outros polos midiáticos periféricos aos fluxos globais hegemônicos.

Abordamos aqui a ascensão dos polos de produção de cultura pop do Mundo Majoritário e como a Coreia do Sul é um catalisador de diversidade em uma arena global estruturada, por anos, através de uma perspectiva única. Apresentaremos o universo da Onda Coreana e como a gramática do pop se tornou um negociador importante para a o mundo não-ocidental e pós-colonial, sem desconsiderar a inegável e insistente presença das forças anglo-saxãs nas estruturas dos fluxos. Nosso objetivo geral é explorar as possibilidades além-centro para a conquista de uma real multipluralidade da cultura pop “global”, focando no caso sul-coreano. Existem alternativas ao centro e ao Ocidente, nós queremos entender como elas funcionam e enfrentam as forças estabelecidas, considerando a Onda Coreana como uma das bases para abordar o mundo multipolar.

Considerando que nos últimos cinco séculos passamos por diversas mudanças na tecitura global que transformaram nosso entendimento de mundo, três dessas transformações são de destaque e ajudam a estruturar este trabalho: a ascensão do mundo ocidental, a ascensão dos Estados Unidos e a ascensão do “restante” do mundo. Partindo desse cenário, então, no primeiro capítulo abordaremos o histórico da Coreia, focando na introdução desse território às forças estrangeiras e aos fluxos globais, para, então, abordar a emergência do país como um polo midiático, situando sua construção histórica como

um núcleo alternativo e industrial de produção cultural que hoje assume um lugar de intensa relevância global, assim como o fenômeno cultural da Onda Coreana. O segundo capítulo trará o debate sobre a ascensão e o estabelecimento histórico do Ocidente como centro global, situando a unipolarização do mundo fincada nos Estados Unidos e apontando as limitações do pensamento da monocultura ocidental, além de apresentar as bases do entendimento do conceito de pop global através da perspectiva específica estadunidense. E o terceiro e último capítulo se debruçará sobre a construção da multipolaridade global e na Coreia do Sul como um relevante caso basilar para pensar uma globalização alternativa em um universo midiático que escapa ao radar do controle ocidental, abordando a ascensão dos outros polos midiáticos do Mundo Majoritário: Índia, Nigéria e Turquia. Esta tese é teórica-analítica, estruturada em torno de uma abordagem de viés teórico histórico e industrial, com o uso de um levantamento sistemático da bibliografia acadêmica não-ocidental e de matérias da imprensa e dados de relatórios governamentais para o debate.

Levamos em consideração aqui como essa nação asiática nos permite entender o momento atual a partir do nosso lugar enquanto parte do Mundo Majoritário e também como lições podem ser trocadas em um movimento de fortalecimento periférico enquanto projeto poder. A Coreia do Sul não apenas é um exemplo de capacidade global, mas também é inspiração para outros países com históricos parecidos e/ou desprivilegiados na ordem global instaurada nos últimos séculos. Se um país pequeno, de poucos mais de 50 milhões de habitantes, em guerra declarada, invadido, pós-colonial, asiático e do Mundo Majoritário conseguiu, por que não tantos outros de fora do centro? A Coreia do Sul pode ser entendida como um modelo inspiracional para a periferia global que surge da própria, assim como, direta e indiretamente, aponta a força dos polos não-ocidentais. É uma forma alternativa de pensar a globalização nos dias de hoje. A Onda Coreana é um fenômeno midiático não-ocidental, não-anglófono e não-caucasiano. Foge, então, de todas as bases da globalização ocidental historicamente imposta, por isso sua movimentação dentro dos fluxos globais é tão significativa e, especialmente, é um potencial de globalização alternativa. Dessa forma, o que a Coreia do Sul nos apresenta aqui não é milagre ou uma salvação para questões basilares da experiência global da atualidade, mas sim um sinal de que o Ocidente perdeu espaço e que as experiências diversamente globais estão invadindo a nossa praia. Tal como uma Onda.

## CAPÍTULO 1

### A ONDA COREANA E SEU IMPACTO GLOBAL

---

Das viradas que o mundo não-ocidental vivenciou de forma a desafiar as forças hegemônicas do centro, a Coreia do Sul foi um dos impactos mais relevantes do campo midiático nas últimas décadas. Essa nação asiática tinha pouca relevância regional – ainda menos mundial – no mercado de exportação de produtos culturais até a década de 1990 (SHIM, 2006; KIM, J., 2014), quando começou a investir em uma indústria local com competência de abastecimento tanto interna quanto externamente. O país e suas potências culturais e midiáticas se tornaram um polo que hoje colhe os frutos do sucesso, com lucros robustos nos mercados regionais e globais.

Em abril de 2022, a Agência de Conteúdo Criativo da Coreia do Sul (KOCCA)<sup>12</sup> disponibilizou os dados da indústria de conteúdo local no ano de 2020<sup>13</sup> (**Tabela 1**). Os números de 2020, comparados aos de 2019<sup>14</sup>, apontam o contínuo crescimento na exportação da *Hallyu*. Em 2019, o país asiático bateu recorde de lucros com a exportação da Onda Coreana<sup>15</sup>: pela primeira vez na história, passou da marca de 10 bilhões de dólares (US\$10.189.030.000). Já em 2020, apesar da pandemia de COVID-19, o recorde foi novamente batido: os lucros beiraram os 12 bilhões (US\$11.924.284.000) e em 2021 passaram desse número (US\$12.452.897.000). Esse crescimento tem sido constante desde o início do fenômeno: de 1998 a 2014, por exemplo, as exportações de artefatos culturais foram de US\$189 milhões para US\$4 bilhões (JIN; YOON, 2017, p. 2244), e em 2018 os números passaram dos US\$ 6 bilhões (JIN, 2021, p. 1932). Antes de 1998, a

---

<sup>12</sup> *Korea Creative Content Agency*. Essa agência, que é um órgão internacional do governo sul-coreano, se responsabiliza por promover no exterior os conteúdos culturais e midiáticos produzidos pelo país, a fim de incentivar a exportação e o consumo desses produtos internacionalmente.

<sup>13</sup> “2020 콘텐츠 산업 조사” (“Pesquisa do Setor de Conteúdo 2020”), KOCCA: [https://www.kocca.kr/cop/bbs/view/B0158948/1846400.do?searchCnd=&searchWrd=&cateTp1=&cateTp2=&useAt=&menuNo=203778&categorys=0&subcate=0&cateCode=&type=&instNo=0&questionTp=&uf\\_Setting=&recovery=&option1=&option2=&year=&categoryCOM062=&categoryCOM063=&categoryCOM208=&categoryInst=&morePage=&delCode=0&qtp=&pageIndex=1](https://www.kocca.kr/cop/bbs/view/B0158948/1846400.do?searchCnd=&searchWrd=&cateTp1=&cateTp2=&useAt=&menuNo=203778&categorys=0&subcate=0&cateCode=&type=&instNo=0&questionTp=&uf_Setting=&recovery=&option1=&option2=&year=&categoryCOM062=&categoryCOM063=&categoryCOM208=&categoryInst=&morePage=&delCode=0&qtp=&pageIndex=1) São os dados mais recentes disponibilizados pela agência até o fechamento desta pesquisa. Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>14</sup> “2019 콘텐츠 산업 조사” (“Pesquisa do Setor de Conteúdo 2019”), KOCCA: [https://www.kocca.kr/cop/bbs/view/B0158948/1845328.do?searchCnd=&searchWrd=&cateTp1=&cateTp2=&useAt=&menuNo=203778&categorys=0&subcate=0&cateCode=&type=&instNo=0&questionTp=&uf\\_Setting=&recovery=&option1=&option2=&year=&categoryCOM062=&categoryCOM063=&categoryCOM208=&categoryInst=&morePage=&delCode=0&qtp=&pageIndex=1#](https://www.kocca.kr/cop/bbs/view/B0158948/1845328.do?searchCnd=&searchWrd=&cateTp1=&cateTp2=&useAt=&menuNo=203778&categorys=0&subcate=0&cateCode=&type=&instNo=0&questionTp=&uf_Setting=&recovery=&option1=&option2=&year=&categoryCOM062=&categoryCOM063=&categoryCOM208=&categoryInst=&morePage=&delCode=0&qtp=&pageIndex=1#) Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>15</sup> “Korean dramas push cultural content exports beyond \$10 billion”, *The Korea Economic Daily*, 10 de agosto de 2020: <https://www.kedglobal.com/newsView/ked202008100006> Acesso em: 26 jun. 2023.

exportação de conteúdo cultural sul-coreano era tão ínfima que o governo nem mesmo provia de estimativas desse mercado (JOO, 2011, p. 491). Os dados da tabela trazem valores de diferentes indústrias da produção cultural sul-coreana, em diferentes frentes midiáticas e estratégias de mercado, com balanço que indica a independência desse mercado frente às importações de conteúdo estrangeiro. Nas últimas décadas, a Coreia do Sul tem apontado consistente sucesso mercadológico através da sua cultura pop, persistente ao ponto de conquistar o status de um fenômeno cultural de grande influência internacional.

**Tabela 1:** Resumo da indústria de conteúdo sul-coreana em 2020<sup>16</sup>

| <b>Categorias</b>                    | <b>Empresas<br/>(em<br/>unidades)</b> | <b>Vendas<br/>(KRW<sup>17</sup><br/>em<br/>milhões)</b> | <b>Exportações<br/>(em mil<br/>dólares)</b> | <b>Renda<br/>(em mil<br/>dólares)</b> | <b>Diferença<br/>importações/<br/>exportação<br/>(em mil<br/>dólares)</b> |
|--------------------------------------|---------------------------------------|---|---|---------------------------------------|---|
| <i>Publicação</i>                    | 25.244                                | 21.648.849  | 345.960                                     | 254.371                               | 91.589  |
| <i>Manhwa<sup>18</sup></i>           | 6.144                                 | 1.534.444   | 62.715                                      | 6.493                                 | 56.222  |
| <i>Música</i>                        | 33.138                                | 6.064.478   | 679.633                                     | 12.146                                | 667.487   |
| <i>Cinema</i>                        | 916                                   | 2.987.075   | 54.157                                      | 28.330                                | 25.827  |
| <i>Jogos</i>                         | 11.541                                | 18.885.484  | 8.193.562                                   | 270.794                               | 7.922.768   |
| <i>Animação</i>                      | 490                                   | 553.290   | 134.532                                     | 7.791                                 | 126.741   |
| <i>Televisão</i>                     | 1.070                                 | 21.964.722  | 692.790                                     | 60.969                                | 631.822   |
| <i>Publicidade</i>                   | 6.337                                 | 17.421.750  | 119.935                                     | 98.672                                | 21.263  |
| <i>Personagens</i>                   | 2.700                                 | 12.218.076  | 715.816                                     | 158.420                               | 557.396   |
| <i>Conhecimento<br/>e Informação</i> | 9.949                                 | 19.373.367  | 691.987                                     | 9.467                                 | 682.520   |
| <i>Soluções de<br/>conteúdo</i>      | 2.022                                 | 5.635.230   | 233.196                                     | 13.369                                | 219.827   |
| <b>Soma total</b>                    | <b>99.551</b>                         | <b>128.287.034</b>                                      | <b>11.924.284</b>                           | <b>920.822</b>                        | <b>11.003.462</b>   |

Como parte de um projeto industrial expansionista e de estratégia econômica, a cultura sul-coreana comercializada através da *Hallyu* é uma versão transnacional de suas bases locais traduzidas em cultura pop, prezando e trabalhando a favor de sua circulação em diferentes mercados internacionais. A aposta na mídia e no desenvolvimento de soluções e estratégias tecnológicas para potencializar o seu alcance, preza por uma

<sup>16</sup> Dados da KOCCA (2022), p. 03. Tradução nossa e recorte de categorias nosso.

<sup>17</sup> KRW é o código ISO 4217 do won coreano, moeda em vigor na Coreia do Sul desde 1962. Seu símbolo monetário gráfico na versão latinizada é ₩.

<sup>18</sup> Quadrinhos coreanos.



indústria de cultura que converte a produção de conteúdo em capital a fim de destacar a Coreia do Sul no mundo. Por isso, para além dos lucros com a exportação desses produtos culturais, serviços e direitos de propriedade intelectual, a Onda Coreana também agrega valor ao seu país de origem através de questões intangíveis, como o orgulho/prestígio nacional e a atualização da identidade nacional que, ao instrumentalizar a cultura, consolida empreitadas políticas e diplomáticas de interesse governamental, tais como a construção de um *nation branding* (GUDJONSSON, 2005; HUANG, 2011), de um *soft power* (NYE, 2004; KIM, Y., 2021) e de uma diplomacia cultural (ANG; ISAR; MAR, 2015; KANG, 2015), entre outros valores que agregam para a construção do lugar do país no cenário internacional (SAEJI, 2021). Portanto, apesar de conseguir ser mensurada por números de vendas e alcance de público, percebe-se que a influência da *Hallyu* não se limita apenas aos mercados culturais, ela transborda para outros domínios (YOON, 2023).

Embora novato e ainda à procura de seu espaço legitimado no consumo midiático mundial, o polo asiático regido pela Onda Coreana apresenta-se como uma potência midiática firme. Enquanto o resto do mundo teve sérias dificuldades para manter a máquina da indústria do entretenimento produzindo, a Coreia do Sul foi um dos poucos países que conseguiu se adaptar e basicamente não parar em meio à pandemia global. As regras implementadas pelo governo frente à crise de saúde pública para controlar o espalhamento da doença entre a população (ROSSI *et al.*, 2021) também foram direcionadas para regular e monitorar eventos, filmagens e outras produções midiáticas e culturais<sup>19</sup>. A UNESCO, por exemplo, destacou que o K-pop não sofreu com a pandemia, na verdade, afirmou que a sua influência cresceu de forma contínua no período<sup>20</sup>, ao ponto de considerar o pop sul-coreano como uma “cura da *pandemic blues*”<sup>21,22</sup>.

Esse efeito “terapêutico” da *Hallyu* durante a crise de COVID foi observado de forma específica também na Indonésia (DRIANDA; KESUMA; LESTARI, 2021; MUSLIMAH; IDRIS; ASRINA, 2021), assim como foi apontado o destaque global do

<sup>19</sup> “Korean K-dramas and Hallyu films are #Alive and well, but Bollywood hits rock Bellbottom amid coronavirus slump”, South China Morning Post, 05 de agosto de 2020: <https://www.scmp.com/week-asia/lifestyle-culture/article/3096022/korean-k-dramas-and-hallyu-films-are-alive-and-well> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>20</sup> “K-Pop da Coreia do Sul sai reforçado da pandemia, com o BTS no topo”, Uol, 08 de março de 2022: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2022/03/08/k-pop-da-coreia-do-sul-sai-reforcado-da-pandemia-com-o-bts-no-topo.htm> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>21</sup> Termo que descreve alguns distúrbios de ansiedade que foram acarretados pela pandemia global de COVID-19 especialmente entre os mais jovens.

<sup>22</sup> “Kpop: a cure for the pandemic blues”, The UNESCO Courier, fevereiro de 2021: <https://en.unesco.org/courier/2021-2/k-pop-cure-pandemic-blues> Acesso em: 26 jun. 2023.

K-pop como uma força de mudanças sociais durante esse período (URBANO *et al.*, 2020; KANOZIA; GANGHARIYA, 2021; SACOMAN, 2021). Dados comprovaram o aumento do consumo de produtos midiáticos sul-coreanos em geral no mundo<sup>23</sup> (SILVA, 2021) e especificamente em países como Paquistão (BHATTI; KHALID; KHALID, 2022), Indonésia (CHANDRA, 2022) e até mesmo no Brasil<sup>24</sup>. Os investimentos em digitalização e novas tecnologias de distribuição do conteúdo sul-coreano fortaleceram a competitividade da *Hallyu* no cenário internacional, o que se provou também através de sua resiliência durante a pandemia (KIM *et al.*, 2022).

Frente ao tamanho impacto da cultura pop nacional como um formador de identidade internacional e influxo de lucros para o país, esse setor tem sido priorizado e valorizado para além do seu caráter estritamente cultural, sendo destacado especialmente por sua competência econômica e industrial. O caráter estreitamente direcionado ao lucro dessa máquina capitalista, que flerta com vieses neoliberais (frente especialmente a contínua influência dos Estados Unidos na política e economia nacionais desde o final da Segunda Guerra Mundial), dá espaço para discursos econômicos do governo para pautar a cultura, medindo-a em termos de vendas e exportações. Essa perspectiva é alimentada desde o início da indústria da Onda Coreana, quando o país estava vivendo seu período de redemocratização e o neoliberalismo foi encarado pela população como um instrumento a favor da democracia: a não-intervenção direta do Estado, depois de décadas de violência estatal e censura, parecia ser o caminho para liberdade (NAM, 2008, p. 642).

Esse pensamento foi especialmente naturalizado através dos ideais ocidentais introduzidos no mundo, mas também ao país asiático, que ditaram que a neoliberalização da economia era “inevitável” frente à globalização (WALLERSTEIN, 2007). Então, uma vez que o discurso neoliberal foi internalizado nacionalmente, o reducionismo econômico da cultura se tornou natural, deixando de lado debates realmente essenciais para uma reforma midiática, enquanto reverberava ideias de que a abundância econômica e o fluxo de lucros seriam os melhores garantidores da liberdade e da democracia (NAM, 2008, p. 642). Apesar do papel estatal ativo nas políticas públicas para o desenvolvimento da indústria cultural, o que vemos aqui é uma indústria que se construiu em cima de ideais e

---

<sup>23</sup> “K-drama addiction spikes during COVID-19 pandemic, survey finds”, The Jakarta Post, 29 de agosto de 2020: <https://www.thejakartapost.com/life/2020/08/28/k-drama-addiction-spikes-during-covid-19-pandemic-survey-finds.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>24</sup> “Na onda do K-pop: como a Hallyu fez do Brasil o terceiro maior consumidor de K-dramas na pandemia”, Extra, 10 de julho de 2021: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/k-pop/na-onda-do-pop-como-hallyu-fez-do-brasil-terceiro-maior-consumidor-de-dramas-na-pandemia-25100225.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

políticas orientadas exclusivamente para questões econômicas, deixando para trás debates importantes para a formação de uma instituição cultural e midiática com as bases democráticas tão buscadas pelo povo após décadas de repressão e valorizadas pelo seu real objetivo: o resgate cultural de um povo que foi usurpado de sua identidade através de invasões, colonização, guerras e ditadura.

Frente a esses debates, neste capítulo nos propomos a mergulhar na construção e definição deste polo de produção midiática leste asiática, assim como em sua expansão pelo globo. Considerando as condições históricas e contextuais, focaremos particularmente nas estratégias e configurações nacionais que conduziram a este triunfo global de bases locais, que foi pouco premeditado, mas que agora molda e atualiza a imagem de um país do Leste da Ásia anteriormente subestimado por seu potencial cultural. Diferente do estranhamento inicial, hoje em dia não é mais inédito o ministro da Cultura, Esportes e Turismo da Coreia do Sul afirmar em âmbitos oficiais que o objetivo da nação é criar “uma Coreia digna através do compartilhamento cultural”<sup>25</sup>, deixando claro como os objetivos nacionais caminham juntos do crescente espalhamento global da *Hallyu*. Na realidade, a instrumentalização desse fenômeno pelo governo se tornou algo cotidiano (YOON, 2023). Portanto, nosso foco aqui é na evolução da Coreia do Sul, que agora está profundamente ligada ao seu crescimento e exportação cultural. Isso é de interesse, pois representa a valorização mundial de uma identidade local asiática e é um projeto de sucesso através da cultura pop, que emerge de um país à periferia do centro global, destacando o Mundo Majoritário.

A despeito da Onda Coreana ser um fenômeno cultural de origem recente, com sua formação e expansão iniciando-se na década de 1990, é crucial revisitar o histórico das influências externas que afetaram a Coreia, provocando significativas mudanças estruturais e políticas. Assim como, analisar a estruturação nacional e midiática do país a fim de compreendermos a formação dessa indústria. As políticas culturais do país são produtos moldados pelos fatores que determinaram a trajetória da sociedade coreana, se transformaram e se expandiram enquanto respondiam aos estímulos internos e externos da história (LEE, H., 2019a). O século XX apresentou à Coreia experiências desafiadoras e traumatizantes tanto frente à sua cultura quanto ao seu próprio conceito de nação. As

---

<sup>25</sup> “박보균호 출범...K 걸처 초격차 산업화 등 문화정책 속도” (“Park Bogyoon lança... A Velocidade da Política Cultural, incluindo a Industrialização da Super Lacuna da K-Culture”, tradução nossa), Financial News, 15 de maio de 2022: <https://www.fnnews.com/news/202205151551088471> Acesso em: 26 jun. 2023. Tradução nossa.

atualizações e tecnologias da comunicação foram apenas partes que observaram e sofreram as mudanças que sucederam e moldaram a criação do que hoje conhecemos como um fenômeno cultural de alcance global.

É por meio das movimentações sociais históricas e das políticas culturais que o potencial criativo desta nação asiática se revela, como evidenciado pelos dados apresentados na Tabela 1 no início deste capítulo: em 2020, a Onda Coreana não apenas gerou recordes de lucros para a Coreia do Sul, mas também manteve o país independente de importação da produção cultural estrangeira. Foram quase 12 bilhões de dólares lucrados com exportações e apenas pouco mais de 900 milhões (USD 920.820.000) gastos em importações de produtos culturais (KOCCA, 2022). O país, que até poucas décadas atrás dependia especialmente dos Estados Unidos para dar conta da demanda local de entretenimento, é hoje autossuficiente e apresenta, dentro de uma perspectiva de contrafluxo, um ângulo de como as lógicas globais estão em transformação (JIN, 2007).

O fato de a Onda Coreana ser um movimento de múltiplas frentes deixa ainda mais claro o potencial de alcance e enraizamento nos fluxos globais de cultura. A Coreia do Sul enquanto indústria de cultura pop se apresenta como uma alternativa global que oferece muitas opções de consumo, apostando especialmente na sua capacidade nacional no campo da tecnologia da informação para desenvolver métodos, estratégias e bases para o constante aumento do alcance digital desses produtos. Diante das quase três décadas de proliferação e disseminação intensa da *Hallyu* pelo mundo, principalmente em níveis regionais, surgiram também movimentos de resistência contra a ascensão da cultura pop sul-coreana. Esses movimentos contestam a expansão da *Hallyu*, alegando invasão e corrupção cultural, o que indica o complexo potencial de influência que esse fenômeno bem como tem representado (CHEN, 2017; AINSLIE; LIPURA; LIM, 2017).

Então, a fim de continuar com seu poder cultural em expansão, a Coreia do Sul, através da sua indústria cultural, aposta em novas e/ou atualizadas forças motrizes, inovando o fenômeno com o objetivo de manter o público cativo e alcançar novas audiências em potencial. Na primeira fase da Onda Coreana, por exemplo, as forças norteadoras eram os dramas de TV e o cinema, já na segunda fase, surfando no alcance das tecnologias da web 2.0, foram o K-pop e os jogos online, hoje o direcionamento se aproxima especialmente dos *webtoons* (JIN, 2021, p. 4159). Porém, todas as vertentes continuam sendo forças essenciais para a navegação e espalhamento da *Hallyu*. A natureza desse fenômeno está em constante evolução, é uma cultura transnacional e

tecnológica que requer atualizações constantes para não perder seu espaço em um mercado global que ainda não é completamente receptivo aos produtos de origem asiática.

Inobstante de a *Hallyu* firmar seu sucesso em diferentes frentes culturais e indústrias específicas nacionais, duas indústrias continuam tendo grande centralidade no fenômeno. A televisão, que tem um impacto diferenciado porque foi a partir dela que o fenômeno teve seu início, e a música pop, que continua sendo o grande carro-chefe do fenômeno cultural pelo mundo. Aqui, então, abordaremos a indústria de conteúdo sul-coreano, dando foco especial aos K-dramas e ao K-pop, que são o “conteúdo essencial” no coração do fenômeno” (CICCHELLI; OCTOBRE, 2021, p. 03, tradução nossa). Faremos isso através da contextualização histórica desse país e sua formação midiática, pensando especialmente as forças internas e externas que influenciaram no estabelecimento dessa nação asiática como polo influente em níveis regionais e globais, além de um agente importante para refletirmos sobre os rumos do cenário internacional em profundas mudanças. Queremos destacar como a rápida industrialização, a globalização e a expansão capitalista, que caracterizam a Coreia do Sul hoje, apontam claros traços da modernidade colonial e do imperialismo ocidental que ainda estão evidentes no país e, obviamente, na sua história (LEE; CHO, 2012). A busca por esses marcadores de influência, que se apresentam de forma pulsante na sociedade sul-coreana atual, é a motivação para o resgate histórico que faremos aqui.

Como não temos o propósito de fazer um levantamento detalhado da história do país<sup>26</sup>, uma vez que o nosso direcionamento tem foco apenas na contextualização midiática da indústria cultural sul-coreana e suas influências, concentraremos nossos esforços em pontos-chaves da história recente da Península Coreana e da Coreia do Sul. Salientaremos os acontecimentos que se desdobraram como influxos refletidos no que conhecemos hoje como Onda Coreana, apontando intervenções estrangeiras no país e as mudanças estruturais de âmbito nacional que se desenvolveram após momentos-chaves da história. A condição pós-colonial da Coreia do Sul faz do país uma parte legítima e evidente da periferia global, assim como outras invasões imperialistas que ainda são pulsantes na sua tecitura nacional. Depois de descrever parte dessa conjuntura, nos concentraremos na construção e na própria natureza do fenômeno cultural como formação industrial. Pensando também as políticas públicas governamentais da indústria da *Hallyu*

---

<sup>26</sup> Para uma abordagem aprofundada e detalhada da história da Coreia do Sul, recomendamos a leitura de “A History of Korea: An Episodic Narrative” de Hwang Kyung Moon (2010), assim como os outros livros especializados na história do país que são citados ao decorrer desta tese.

e como se refletem no desenvolvimento do fenômeno. Objetivamos apresentar a Coreia do Sul como um polo alternativo de produção midiática globalizada, começando, assim, a desvelar essa indústria que nos foi introduzida como apenas parte da periferia global, mas que, agora, assume um lugar de relevância e centralidade global, despontando sua posição no Mundo Majoritário.

### **1.1. A Coreia do Sul em uma perspectiva histórica**

A formação de uma indústria cultural midiática de impacto global na Coreia do Sul é um triunfo totalmente local de uma cultura ímpar e da força nacional, mas não aconteceu sem a interferência de forças múltiplas. Na realidade, ao pensar a construção do fenômeno da *Hallyu*, nós conseguimos remontar políticas públicas, eventos históricos e influências externas que desenharam, direta e indiretamente, o cenário da mídia sul-coreana. Quando falamos desse país asiático, estamos abordando uma história nacional milenar, com registros que datam de mais de cinco mil anos (HWANG, 2010). Entretanto, apesar da extensa história do país, aqui focaremos no recorte que nos ajudará a entender as influências, o cenário e a estrutura desenvolvida para alimentar a máquina industrial que rege hoje o fenômeno cultural da Coreia do Sul, começando, então, nos primeiros contatos com forças capitalistas e imperialistas ocidentais.

Pensamos especialmente na natureza híbrida da *Hallyu*, que ostenta facetas locais e tradicionais, ao mesmo tempo que se apresenta como fruto de influências múltiplas introduzidas tanto pelos imperialismos e globalização quanto por interferências políticas e diplomáticas em diferentes momentos da sua história recente. O próprio fato de a Coreia do Sul fazer parte de um território que até pouco antes da década de 1950 era único junto da República Democrática Popular da Coreia (Coreia do Norte), fala muito sobre esse passado recente que influi diretamente no presente. Aqui também temos a intenção de orientar indiretamente o debate sobre a acusação comum no Ocidente sobre o K-pop e outras vertentes da Onda Coreana serem influenciados ou meras cópias de produtos culturais estrangeiros. Apontaremos através do levantamento histórico como as forças imperialistas e globalizantes foram repetidamente impostas ao país através dos anos, o que se refletiu na sua formação cultural e diálogos internacionais, até mesmo nas influências de cunho pop. E que, a despeito disso, a Coreia do Sul conseguiu construir sua identidade enquanto indústria de conteúdo.

Considerando que, em um mesmo século, a península coreana foi invadida, colonizada, vivenciou guerras, ditadura e crises de portes internacionais, é imperativo aqui dar conta de um contexto histórico que modificou a conjuntura cultural dos cidadãos sul-coreanos e especialmente submeteu o país a um lugar de colonialismo e imperialismo. O desenvolvimento e a introdução da Coreia do Sul às tecnologias da comunicação que hoje formam a *Hallyu* é parte direta de uma história recente e repleta de fatores que extrapolaram os seus limites territoriais. A formação da indústria cultural sul-coreana como a força global que presenciamos atualmente é produto de um panorama político e econômico turbulento, que lidou especialmente com as forças globalizantes, neoliberalizantes e democratizantes apresentadas em grande parte durante o século XX (LEE, H., 2019a). Conflitos internos e intervenções de forças estrangeiras alteraram o panorama da Península Coreana, que, desde então, não foi mais a mesma. A Coreia do Sul é fruto e vítima de várias empreitadas imperialistas e expansionistas de diferentes frentes, que se refletem em características nacionais que a distanciam daquele território que antes era unificado. A intervenção ocidental no Sul é tão marcante que até os dias de hoje os Estados Unidos estão presentes no território, através tanto de suas tropas estacionadas em bases militares quanto por influência política.

O desfecho do século XIX desencadeou uma série de eventos que influenciaram os acontecimentos do século seguinte e são pertinentes ao nosso debate, portanto, iniciaremos por este ponto. Segundo Hwang Kyung Moon (2010), o primeiro sinal concreto da chegada do imperialismo na Península Coreana aconteceu em 1866, com a tentativa de invasão pelos Estados Unidos. Um navio estadunidense se aproximou do território e trocou ataques balísticos, a nação ocidental estava impaciente porque as negociações comerciais com a Dinastia Joseon<sup>27</sup> não progrediam. A França pouco depois tentou a mesma estratégia. Joseon era considerado pelos ocidentais como um “reino eremita” (KIM, 2012), que dava pouca ou nenhuma abertura para diálogos comerciais. O príncipe regente à época, Daewongun Lee Haeung<sup>28</sup>, era conhecido por ser contra

---

<sup>27</sup> Nessa época, a Península Coreana vivia a Dinastia Joseon, que se tornou a última da história da Coreia. Em ordem cronológica, existiram os seguintes períodos na história coreana: entre os séculos IV e VII, o Período dos Três Reinos (Goguryeo, Silla e Baekje); 668–918: Reino Unificado de Silla; 918–1392: Dinastia Goryeo; 1392–1910: Dinastia Joseon (HWANG, 2010). A primeira dinastia, a Goryeo (também romanizada como Koryeo), deu base para os nomes no idioma português brasileiro dos países que hoje dividem esse território: Coreia do Norte e Coreia do Sul.

<sup>28</sup> Termo referente a qualquer pessoa que não era o rei, mas cujo o filho tinha assumido o trono real. O Daewongun era aquele que governava de fato enquanto o filho ainda era uma criança. Uma vez que Lee Haeung foi o único Daewongun na história que sobreviveu até o seu filho tomar efetivamente o trono, então o termo se refere majoritariamente a este homem (KIM, 2012).

qualquer concessão a países estrangeiros e não se importava de expulsar ou matar invasores. Tanto que, em 1871, uma nova tentativa de invasão pelos estadunidenses – ainda mais sangrenta – fortaleceu o sentimento xenofóbico/anti-estrangeiro no reino, ao ponto que Daewongun mandou espalhar por todo o território o seguinte aviso: “Os bárbaros ocidentais estão invadindo! A falta de luta equivale a apaziguamento! Apaziguamento é traição!” (LEE, 1984, p. 266; HWANG, 2010, s/p, cap. 13, tradução nossa).

Todavia, o Japão Meiji<sup>29</sup> provou-se mais persistente do que o Ocidente em seus esforços para coagir militarmente a abertura da Península (HAN, 1974, p. 369). A política de autoisolamento do estado de Joseon só resistiu até 1876, com o Tratado de *Ganghwa*, após o Japão Meiji obrigar a abertura do país com intensos ataques militares costeiros<sup>30</sup> e também o rei à época, Kojong, receber de dentro da corte direcionamentos a favor de ceder às forças externas (KARAMOVA; ALIKBEROVA, 2019; HWANG, 2010). Esse tratado foi um reflexo do próprio imperialismo que o Japão vivia com potências europeias, impondo e repetindo acordos dos tratados aos quais era oprimido pelos Estados ocidentais (LE MIÈRE, 2011). O Tratado de *Ganghwa* foi extremamente desigual e injusto: o Japão Meiji não só forçou a abertura dos portos de Busan, Incheon e Wonsan, como também exigiu extraterritorialidade e jurisdição consular aos cidadãos japoneses, liberdade para alugar terras e livre circulação da moeda japonesa em Joseon. Esse tratado tão abusivo aconteceu especialmente porque a força militar japonesa era grande, “ou talvez os próprios proponentes coreanos da abertura da Coreia acreditassem que a assinatura de um tratado com o Japão não teria consequências negativas, já que era uma potência oriental que mantinha relações com a Coreia desde a antiguidade” (KARAMOVA; ALIKBEROVA, 2019, p. 75, tradução nossa).

Apesar da longevidade de Joseon como uma dinastia fechada aos contatos com o Ocidente, foi a partir desse primeiro tratado, que muitos outros semelhantes foram assinados com Estados ocidentais através das influências e imposições japonesas e chinesas. A China Qing<sup>31</sup> era um dos poucos reinos com os quais Joseon tinha contato

---

<sup>29</sup> Dinastia japonesa à época (1868-1912).

<sup>30</sup> Diferente dos Estados Unidos e França, que subestimaram a força e resistência da Dinastia Joseon e acreditaram que convencimento e um de pouco poder bélico seriam o suficiente para fazer a península asiática ceder às suas investidas, o Japão Meiji atacou com grande força militar, uma vez que tinha interesse antigo em uma incursão ao território vizinho. O governo do príncipe regente Daewongun, que estava em poder à época das tentativas estadunidenses e francesas, lidava com o Japão Meiji da mesma forma que com o Ocidente: suas políticas eram tanto anti-Ocidente quanto anti-Japão (LEE, 1984, p. 266).

<sup>31</sup> Qing era a dinastia chinesa à época (1644 e 1912).



direto anteriormente, uma vez que foi subordinado como estado vassalo chinês e a tinha como uma aliada protetora devido à sua força regional. Preocupada em perder espaço para um possível monopólio do Japão Meiji na península, a China Qing sugeriu institucionalmente que Joseon também assinasse tratados com o Ocidente. Por sua vez, o Ocidente estava aguardando o momento oportuno para entrar nesse mercado e território<sup>32</sup> (KARAMOVA; ALIKBEROVA, 2019, p. 76). Novos tratados, igualmente injustos àquele com o Japão Meiji, foram impostos à Joseon. Todos acordos imperialistas típicos do século XIX, no qual uma nação de poder superior ditava todos os termos (KIM, 2012, p. 288). Esses foram os primeiros passos da introdução do sistema colonial do Ocidente na Coreia, uma vez que o objetivo claro era apenas tirar vantagem dos recursos desse território asiático (SOHN; KIM; HONG, 1970, p. 201). Um dos primeiros Estados a estabelecer relações foi o próprio Estados Unidos (1882), logo depois Alemanha (1883), Grã-Bretanha (1884), Rússia (1884) e França (1886), entre outros (LEE, 1984, p. 275).

Dessa forma, a Península Coreana foi invadida pelo sistema capitalista e suas ideologias. São por esses motivos que Hwang (2010) aponta os primeiros sinais do imperialismo na Coreia, uma vez que foi essa a “entrada involuntária da Coreia no sistema implacável dos estados-nação concorrentes que acabariam por tirar a autonomia do país” (s/p, cap. 13, tradução nossa). O território coreano, considerado estratégico para o controle do leste da Ásia, se tornou disputado especialmente pelos Estados Unidos, China, Japão e Rússia ao final do século XIX, que se rivalizavam na luta pelo domínio peninsular (CHOI, 1991, p. 17). A Coreia realmente entrou no cenário internacional pela primeira vez (LEE, 1984), mas a que custo? Um dos preços – altíssimos – foi a colonização imperialista japonesa no início do século XX. Com as interferências externas cada vez mais frequentes e agressivas, Joseon acabou entrando em “um redemoinho de rivalidades internacionais, com invasões imperialistas e lutas pela supremacia entre potências estrangeiras que terminaram com a anexação de Joseon pelo Japão em 1910” (KIM, 2012, p. 289, tradução nossa).

Em meio a deterioração das condições econômicas e sociais do reino em razão especialmente do crescimento da interferência japonesa, a qual o governo de Joseon tinha

---

<sup>32</sup> Devemos pontuar aqui que o território coreano – Joseon, à época – era extremamente estratégico geográfico e politicamente na região. Sua localização e fronteira eram centrais e próximas de territórios vizinhos poderosos, como China, Japão, Rússia e Mongólia, além de ter acessos ao Mar Amarelo e Mar do Leste (também conhecido hoje como Mar do Japão) no Oceano Pacífico. Portanto, a Península Coreana atraía muita atenção e ganância de controle por forças estrangeiras, não só regionais, mas também de outros continentes.

pouco ou nenhum controle em razão dos tratados injustos assinados com o Japão Meiji, a situação interna coreana estava bastante desestabilizada ao final do século XIX. As disputas pelo controle de Joseon se agravaram entre Japão e China, culminando na Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), realizada no próprio território peninsular coreano e vencida pelo governo Meiji. Esse embate conseguiu mudar o balanço de poder regional do Leste da Ásia, enfraquecendo a China ao final do século e colocando o Japão em um lugar de supremacia, o que se refletiu diretamente em Joseon (HWANG, 2010). Com a assinatura do Tratado de *Shimonoseki* entre a dinastia Qing e o império Meiji em abril de 1895, a Península Coreana deixou oficialmente de ser um estado tributário chinês e passou a ser um estado protetorado do Japão, abrindo-se assim a janela de oportunidade para a invasão militar e colonizadora japonesa (KIM, 2012, p. 304). Então, em outubro do mesmo ano, agentes japoneses em território Joseon invadiram o principal palácio real e assassinaram a rainha regente em exercício, a Imperatriz Myeongseong.

O assassinato da Imperatriz incendiou o sentimento antinipônico entre o povo e o governo de Joseon. Com o Tratado de *Shimonoseki*, o Império Meiji tinha conquistado ainda mais influência sob o governo Joseon e o rei à época, Gojong, tentou se afastar dessa influência ao se aproximar da Rússia. Dessa forma, movimentos revolucionários domésticos se alastraram pelo reino levantando lutas a favor da liberdade e independência de Joseon, contudo atos a favor do governo japonês também cresceram, criando fortes embates internos que levaram a morte de vários políticos alinhados com as ações antinipônicas. Isso ocasionou que o rei pedisse refúgio à Rússia, de onde continuou a governar mesmo à distância. Ao voltar à Península Coreana, precisou ceder às forças externas, especialmente as japonesas, a favor do fim da dinastia e início do Império.

Dando fim a dinastia Joseon (1897) ao promover a instituição do Império Coreano (1897-1910) e desestabilizando a autonomia coreana desde o Tratado de *Ganghwa*, o Japão Meiji criou o ambiente perfeito e fragilizado para concluir seu plano de tomar o controle da Coreia, um espaço importante para a sua expansão imperialista e capitalista. O próprio processo de transição entre o fim da última dinastia coreana e o império aconteceu em razão da relação cada vez mais próxima e perigosa que o Japão Meiji estava impondo à Península. Progressivamente mais fortalecido em questões militares, Meiji ganhou a Guerra Russo-Japonesa (1904–1905), que disputou o controle dos territórios da Coreia e da Manchúria. Uma vez que forças vizinhas como China e Rússia tinham sido desbancadas, em novembro de 1905 o governo da Coreia foi forçado, através de ameaças do exército japonês, a assinar um acordo de subjugação e protetorado, entregando sua

soberania e autonomia administrativa doméstica. E assim, em 1910, a invasão militar colonial japonesa foi completamente realizada, com a total anexação da Coreia ao Japão (KIM, 2005, p. 121; CHOI, 1971, p. 202-203), formalizando e intensificando o controle político imperialista japonês que já estava em voga há alguns anos (HWANG, 2010).

A partir do momento em que a Coreia se tornou uma colônia japonesa, foi explorada em seus recursos naturais e terra, cidadãos foram escravizados e massacrados, além de ter perdido o controle de seus serviços públicos<sup>33</sup> e sofrido restrições na manifestação de sua própria cultura (LEE, 1984). A estratégia imperialista Meiji tinha como base a tirania e a opressão do povo coreano, impondo uma política de superioridade racial. A identidade nacional foi atacada e o objetivo era “niponizar” as instituições e cultura coreanas (YANG, 2007; JOO, 2011), coibindo o estudo do idioma coreano e do *hangul*<sup>34</sup> através da imposição da língua japonesa, proibindo o uso de nomes próprios coreanos (era obrigatório o uso de nomes japoneses), marginalizando a cultura e a história do país e inibindo a liberdade de expressão, além de minar a educação dos coreanos a fim de extinguir a consciência nacional (KIM, 2012). Ademais, costumes culturais foram quebrados e artefatos foram roubados e levados para o território japonês, onde alguns se encontram até hoje em museus locais.

Quem não cooperasse com as forças coloniais japonesas era preso e castigado fisicamente, qualquer tipo de atividade política realizada por coreanos era proibido e os jornais que abordassem questões nacionalistas eram fechados e censurados a fim de controlar a opinião pública (LEE, 1984, p. 314). Decretos do governo desencorajavam fortemente os coreanos a receberem educação superior e estudar humanidades e ciências sociais, incluindo a sua própria história e geografia<sup>35</sup>, enquanto incentivavam os estudos da cultura japonesa e a prática religiosa do budismo (KIM, 2005, p. 126). O início da construção de uma estrutura de rádio na Coreia data dessa época<sup>36</sup>, quando o governo japonês objetivava erguer redes de comunicação para facilitar as movimentações militares

---

<sup>33</sup> Transporte e comunicações foram dois dos setores tomados logo no início da invasão japonesa. O telégrafo, por exemplo, que começou a ser implementado em Joseon em 1885 se tornou totalmente controlado pelas forças japonesas, limitando especialmente a comunicação com países estrangeiros (LEE, 1984).

<sup>34</sup> *Hangul* é o alfabeto coreano. Foi criado e estabelecido como sistema de escrita oficial em 1443, durante a dinastia Joseon, para substituir o *Hanja*, sistema de escrita com ideogramas chineses.

<sup>35</sup> “Em uma busca nacional realizada em 1910 por obras sobre história e geografia coreana, os japoneses confiscaram e queimaram 200.000 a 300.000 obras. Incluído no vandalismo foram biografias de heróis nacionais coreanos de séculos anteriores” (KIM, 2012, p. 328, tradução nossa).

<sup>36</sup> Essa infraestrutura de rádio mais tarde deu início a estruturação das redes de sinal de televisão no país, desenvolvida através da iniciativa dos próprios coreanos, já na década de 1950.

dentro do território coreano, além de espalhar sua cultura e idioma pela colônia, fortalecendo, assim, o seu domínio.

A invasão japonesa foi impiedosa, o exército japonês escravizou homens coreanos, alguns foram enviados involuntariamente para o Japão para o trabalho forçado, além de sequestrar e escravizar sexualmente milhares de mulheres coreanas, que ficaram conhecidas na história como “mulheres de conforto” (HICKS, 1997; KIM, 2005; HANAKI *et al.*, 2007; KIM, 2012; LEE; HAN, 2015). O período colonial durou 35 anos e mudou completamente a formação da Coreia moderna (KIM, 2012, p. 321). Como parte da dominação imperialista, a colonização japonesa argumentava que seu objetivo era introduzir a “modernidade” e “civilização” a fim de justificar e encontrar apoio dentro da própria colônia para os seus atos. O império Meiji se utilizava das mesmas justificativas utilizadas pelo Ocidente em suas empreitadas coloniais; os japoneses se consideravam como “ocidentais eméritos” apesar de serem ignorados pelo Ocidente, então buscavam provar a sua força e valor ao mundo através do imperialismo.

O povo coreano desafiava diretamente a legitimidade da colonização japonesa, resultando em uma longa resistência ao regime, que sempre foi duramente reprimida pelos colonizadores. O processo de industrialização incentivado pelo Japão no território coreano<sup>37</sup>, que tinha como objetivo apenas abastecer as demandas da colônia, acabou dando início ao movimento operário que se organizou a favor de resistir a ocupação japonesa. Durante essas quatro décadas de dominação japonesa, os coreanos tentaram fortemente contrapor as forças coloniais, como através do Movimento Primeiro de Março (1919), que não conquistou a desejada independência, mas demonstrou a força da oposição do povo e conseguiu diminuir a repressão militar contra os colonos (KIM, 2005; KIM, 2012). Nesse sentido, as atividades políticas nacionalistas voltaram com menos restrições, mas a colônia não tinha mudado seu *status* de exploração. Com a entrada do Japão na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), essa condição foi intensificada, uma vez que a Coreia foi estabelecida como base de abastecimento militar e fonte de matéria prima para a sustentação da produção industrial da metrópole durante a guerra. Assim como, espaço para instalação de indústrias de base a favor de abastecer o país em meio ao combate<sup>38</sup>. Entretanto, com o fim da guerra e a derrota do Japão em 1945, a Coreia finalmente conquistou sua independência e deixou de ser uma colônia japonesa.

---

<sup>37</sup> Até então a Península Coreana era um território feudal.

<sup>38</sup> Esses acabaram sendo os primeiros passos da industrialização da Coreia.

A liberdade e a independência tão desejadas, todavia, ainda não estavam em vias de acontecer de forma absoluta para os coreanos. Na realidade, o domínio estrangeiro sob a Coreia só estava mudando de natureza (SOHN; KIM; HONG, 1970). Quando o Japão se rendeu na Guerra do Pacífico em meio a Segunda Guerra Mundial, como resposta aos ataques atômicos e à Declaração de *Postdam*<sup>39</sup>, os Estados Unidos e a União Soviética ocuparam o território coreano. Dividindo a Península Coreana no 38º paralelo, nenhum especialista em Coreia esteve envolvido nessa decisão totalmente arbitrária, que ignorou fronteiras internas e limites geográficos naturais. O país ocidental desejava ocupar o máximo da região possível para conter a expansão soviética, em um cerco imperialista na busca pela hegemonia global. Não existia real interesse estadunidense em entregar a independência para a Coreia, mas sim derrubar os países que fossem empecilhos ou ameaças aos seus planos de dominação do Pacífico: primeiro, o Japão, depois, a União Soviética.

A decisão de dividir a Coreia em duas zonas de ocupação no paralelo 38 foi inteiramente escolha dos Estados Unidos. A entrada soviética na Guerra do Pacífico privou os Estados Unidos da oportunidade de estabelecer a independência da Coreia no pós-guerra em seus próprios termos. Agora, a preocupação dos EUA era garantir uma posição na Península Coreana por razões políticas e estratégicas (KIM, 2012, p. 364, tradução nossa).

A divisão da Coreia – até então uma nação unificada milenar – foi uma tragédia. Os cidadãos coreanos, que faziam parte de uma mesma unidade nacional e cultural, agora estavam fragmentados em duas ideologias políticas e sociedades diferentes dentro um mesmo espaço na península, sendo colocados em posição de hostilidade uns contra os outros. Existiam divergências naturais dentro de uma mesma sociedade, mas a divisão do território desconsiderou a autonomia nacional. Dessa forma, mais uma vez, o povo coreano era submetido aos interesses estrangeiros e privado de sua soberania:

O período do domínio colonial japonês representou a era mais sombria da longa história da Coreia. O colonialismo japonês foi uma experiência excepcionalmente amarga para os coreanos que mal conseguiram manter sua identidade nacional. Embora o povo coreano tenha sido libertado do imperialismo japonês em agosto de 1945, eles não alcançaram a libertação por seus próprios esforços e, portanto, tiveram que suportar outra dura experiência de divisão nacional. A libertação em 15 de agosto de 1945 não foi mais do que um novo começo de dificuldades e sofrimentos agora causados pela divisão norte-sul (KIM, 2012, p. 366, tradução nossa).

---

<sup>39</sup> Documento que exigia e apresentava os termos para a redenção do Japão na Guerra do Pacífico, durante a Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos, Grã Bretanha e China assinaram a declaração, que impunha ao Japão também a independência da Coreia, que entraria em tutela dessas forças estrangeiras. Com a recusa do Japão em se render, os Estados Unidos se utilizaram do poder atômico para impor a derrota japonesa, com os bombardeamentos de Hiroshima e Nagasaki. Entre o primeiro e o segundo bombardeios, a União Soviética também declarou guerra ao Japão a fim de se assegurar de despojos, se inscrevendo à Declaração de Postdam.

Um povo que esperava ansiosamente a oportunidade de ser livre depois de décadas de aprisionamento colonial e, anteriormente, subjugação como estado vassalo e protetorado, além de outras tentativas de invasões estrangeiras imperialistas – sempre com sua identidade e seu povo em risco –, encontrou-se novamente em meio às disputas externas tomando forma dentro de seu próprio território e deteriorando os sentidos de unidade, sociedade e nação existentes. Para a decepção do povo, se ver livre do Japão não significou a liberdade do domínio estrangeiro (HWANG, 2010), na realidade o país sofreu uma substituição de imperialismos, do japonês para o estadunidense. Em agosto de 1945, a Coreia se libertou do controle japonês, mas no mês seguinte o Estados Unidos já hasteou a sua bandeira em território coreano (**Imagem 1**). Conquistar a independência em 1945 não só não devolveu a soberania ao país, mas também o encaminhou para a divisão nacional. A verdade é que, do final do século XIX a meados do XX, a Coreia foi submetida vez após vez às faces do imperialismo. E isso não deixou de se repetir no futuro. A condição de periferia global e a imposição das forças do centro, diretamente ocidentais ou enviesadas por suas políticas e ideologias, é parte pulsante do que enxergamos no passado da península e também, de formas diferentes, no presente do país. E a divisão da península em Coreia do Norte e Coreia do Sul foi um desses episódios.



**Imagem 1:** Em setembro de 1945, ocorreu em Seul, após a libertação da Coreia do domínio japonês, a cerimônia militar de arriamento da bandeira japonesa e hasteamento da bandeira dos Estados Unidos. Esse momento acabou simbolizando a substituição de imperialismos no território coreano. Fonte: Yonhap News.

Em teoria, como debatida na Declaração de *Postdam*, a ocupação seria temporária até um governo local e independente ser estabelecido. Entretanto, os motivos “*mui nobres*” mudaram de caráter com os primeiros sintomas da emergente Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. A polarização da península coreana e a forte e crescente rivalidade entre as duas forças estrangeiras tornou permanente a divisão que foi imposta à época. Entre 1945 e 1948, os Estados Unidos estabeleceram um governo militar na (hoje conhecida como) Coreia do Sul. Nesses três anos, a ocupação estadunidense majoritariamente moldou a economia e a política interna do país como as conhecemos hoje, emplacando especialmente bases capitalistas e influências ocidentais nos fundamentos locais, além de implementar a própria proclamação da República da Coreia. Os ianques mantiveram parte da estrutura governamental e cultural do regime japonês, apesar da intensa aversão local, e alimentaram a lógica da Guerra Fria também na zona do sul: discursos anticomunismo, laços com aliados direitistas e imposição de força militar em favor da ordem foram características desse período (KIM, 2005; KIM, 2012, p. 372; SHIN, 2017). As preocupações primárias da ocupação estadunidense se concentravam em manter o território longe das influências comunistas, prevenir a instabilidade política e formar um estado-nação que apoiasse as políticas externas dos Estados Unidos em uma região estratégica (LEE, H., 2019a, p. 26). Dessa forma, esse ínterim entre o fim da colonização japonesa e a Guerra da Coreia – que teve início em 1950 – criou inconciliáveis visões de país e mundo entre o Sul e o Norte, que se refletem e se mantêm até os dias de hoje.

Em 1948, os Estados Unidos tentaram jogar em um ambiente mais favorável a si, levando a questão coreana para a ONU (Organização das Nações Unidas). Foi convocada uma assembleia com representantes do Norte e do Sul para discutir a possibilidade de eleições gerais para um governo unificado da Coreia, mas a União Soviética se negou a se sujeitar à Organização. Com isso, governos locais separados foram eleitos pelo povo, indo contra membros de coalizão e defensores da manutenção de uma só Coreia que boicotaram as eleições no Sul (KIM, 2005, p. 153) (**Imagem 2**). Desse jeito, foram proclamadas a República da Coreia (Coreia do Sul) e a República Popular Democrática da Coreia (Coreia do Norte). Como apontado por Hwang (2010), “a divisão da península em zonas de ocupação separadas do Norte e do Sul lideradas pela União Soviética e pelos EUA transformou a península no primeiro teatro asiático da rivalidade emergente entre esses aliados da Segunda Guerra Mundial: a Guerra Fria” (s/p, cap. 20, tradução nossa).

A ocupação estadunidense no Sul, contudo, não aconteceu sem resistência local e nem sem sangue derramado. Em abril de 1948, o povo da ilha de Jeju se rebelou contra as eleições e as forças estadunidenses em solo coreano, momento conhecido como “Incidente de 3 de abril”. Foi parte da luta dos cidadãos insulares a favor da unificação e liberdade da Coreia e contra o imperialismo ocidental, que hoje é chamada de “Revolta de Jeju”, movimento de resistência que já tinha se iniciado em 1947 e se estendeu até 1953. Esse se tornou um prenúncio da Guerra da Coreia e uma lupa da Coreia pós-1945. Pelo fato de Jeju ter sido uma ilha com forte posicionamento e organização política alinhada com os ideais comunistas, era categorizada pelo governo estadunidense como a “ilha vermelha” (KIM, H., 2021, p. 15) e, por isso, era foco das forças militares anticomunistas.



**Imagem 2:** Cidadã vota na primeira eleição da Coreia do Sul em 10 de maio de 1948. Fonte: Korea.net.

Frente a isso, o governo sul-coreano e as forças militares estadunidenses torturaram, prenderam e mataram centenas de civis. O posicionamento de boicote contra as eleições inflamou ainda mais o governo, que massacrou a população insular por anos enquanto Jeju resistia às forças estrangeiras. Foi contabilizado que pelo menos 30 mil pessoas foram assassinadas em razão do massacre realizado durante a Revolta, em torno de 10% da população total da ilha (MERRILL, 1980, p. 195), sendo que muitos dados se



perderam com a tentativa de apagamento e silenciamento desse levante popular, assim como da matança realizada pelo governo na ilha, então a soma provavelmente é maior (KIM, H., 2021). O esforço em reprimir os movimentos a favor do comunismo era essencial para o governo dos Estados Unidos a fim de manter seu poder no país leste asiático, assim como continuar alimentando a hostilidade da Guerra Fria, que culminou localmente na Guerra da Coreia.

Então, no início da década 1950, a Guerra da Coreia estourou frente ao antagonismo entre Estados Unidos e União Soviética que pulsava dentro das zonas de ocupação e se refletia nas diferenças ideológicas e políticas que então representavam os dois lados. Alavancados por discursos e ideais de unificação, Coreia do Norte e do Sul iniciaram seus confrontos, cada um reivindicando ser o governo legítimo de todo o território peninsular. O Sul com o apoio militar das Nações Unidas, especialmente dos Estados Unidos; o Norte com o da União Soviética e da China (HWANG, 2010). O conflito foi a soma de vários fatores externos que se refletiram internamente na Coreia, como debatido por Kwon Heonik (2020):

A Guerra da Coreia (1950-1953) não foi uma única guerra, mas sim uma combinação de vários tipos diferentes de guerra. Acima de tudo, foi uma guerra civil travada entre duas forças políticas pós-coloniais que se negavam mutuamente, cada uma das quais, através da negação, aspirava construir um Estado-nação moderno comum, singular e unido. Foi parte de um conflito global travado entre duas forças internacionais bifurcadas com diferentes visões de modernidade, comumente conhecida como Guerra Fria[...]. A Guerra da Coreia foi também um conflito internacional travado, além de outros, entre duas das mais poderosas entidades políticas do mundo contemporâneo, os Estados Unidos e a China (KWON, 2020, p. 04, tradução nossa).

Com muitas perdas humanas e destruição em ambos os lados, essa guerra se tornou um dos episódios mais trágicos da história das Coreias. Com o armistício definido em julho de 1953 e sem um vencedor claro, ambos os lados ficaram totalmente destruídos (KIM, 2012). Milhares de coreanos morreram ou sumiram no combate e a fome se alastrou pela Coreia do Sul, que também teve grandes detrimentos em sua infraestrutura, como, por exemplo, um terço das casas viraram ruínas, além de outras estruturas, como pontes, portos e estradas, que deixaram de existir. Estima-se que os danos estruturais no Sul tenham passado dos três bilhões de dólares na cotação da época (LEE, 1984).

Para além das perdas e danos, a guerra – que continua até hoje em cessar fogo, sem conseguir chegar a um tratado de paz para seu real encerramento (VISENTINI; PEREIRA; MELCHIONNA, 2015) – paira como um fantasma que assombra os dois países que se enfrentaram em um confronto armado contra seus próprios conterrâneos e

familiares, no território que até poucos anos antes era um só e de todos. Com a guerra, a hostilidade só cresceu (SOHN; KIM; HONG, 1970, p. 332). As Coreias são uma das áreas no mundo que continua sofrendo com os remanescentes da Guerra Fria (HWANG, 2010), um conflito que nem mesmo era coreano para poder chamar de seu. Mais uma vez a península viu forças externas modificarem totalmente a natureza local sem seu consentimento, atacando o povo e sua identidade. A “guerra que nunca acabou” durou três anos de hostilidade direta e continua declarada, deixando uma ferida aberta na história e instabilidades potentes.

Após o cessar-fogo, a Coreia do Sul e sua força militar continuavam sob o controle dos Estados Unidos e mergulhadas em conspirações anticomunistas contra a Coreia do Norte, criando uma cisão cada vez mais profunda dentro da península. Os últimos anos tinham sido profundamente difíceis para todos os coreanos, que, assim que foram libertados do severo domínio colonial japonês, foram arrastados para o turbilhão da Guerra Fria e logo depois experimentaram a dor da divisão nacional (KIM, 2012, p. 421). Esse isolacionismo entre as duas Coreias foi uma das reminiscências do que prevaleceu durante a Guerra Fria. Ambas as Coreias passaram por um processo de modernização que adotou o antagonismo socioeconômico e político mútuo, adquirindo características dos países que os estava impondo influências diretas (CHANG, 2006). A Coreia do Sul precisou recomeçar do zero após o arrasamento econômico, estrutural e moral (JANG; PAIK, 2012), agora pensando a lógica de um país dividido. Desse modo, se aproveitando do momento de incerteza política e total instabilidade nacional, um golpe de estado foi realizado em 1961 sob fortes influências e apoio estadunidenses.

A interferência direta dos Estados Unidos nas movimentações militares internas foi categórica não só para o estabelecimento do governo ditatorial, mas também em sua manutenção pelos 30 anos que se seguiram da Coreia do Sul sob regime militar. O líder do golpe, Park Chung Hee, dissolveu a Assembleia Nacional, proibiu atividades políticas e instituiu lei marcial e toque de recolher em âmbito nacional (KIM, 2012, p. 431). Após Park, outros golpes aconteceram e o regime foi sendo reforçado por novos ditadores. Assim se formou mais um capítulo sangrento da história da Coreia: uma longa ditadura militar, que se estendeu oficialmente até 1987, mas reverberou politicamente até o final dos anos 1990, com, enfim, a eleição de um candidato democrata e da oposição. Então, dessa forma, a Coreia do Sul saiu da guerra e logo se afundou em mais de três décadas de ditaduras e golpes militares que foram incentivados, novamente, por forças exteriores.

Através de conluios contra o Norte e promessas de proteger a soberania e a segurança nacional, foi justificada a implementação do governo ditatorial e a censura de posicionamentos contrários ao novo governo. Como o país estava em absoluta crise econômica, com desemprego, pobreza<sup>40</sup> e inflação em alta, a própria ideia de democracia parecia quase supérflua. A consciência que a economia sul-coreana estava atrasada levou a planos para alcançar o ritmo de industrialização de outras nações que estavam mais avançadas nesse quesito (CHANG, 2006). Os governos ditatoriais focaram em metas de rápido desenvolvimento e modernização econômica com foco em exportação (FREEDMAN, 2006, p. 62-63), enquanto suprimiam qualquer tipo de manifestação contra o regime com forte repressão. O próprio lema do governo de Park Chung Hee era: “Economia agora, democracia depois” (KIM, 2005, p. 168, tradução nossa).

Realmente a nação experimentou intensa industrialização e rápido desenvolvimento, emergindo internacionalmente como um dos quatro tigres asiáticos<sup>41</sup>, mas os direitos humanos eram absolutamente restringidos (PARK, 2007, p. 21). Com o passar dos anos, novos líderes militares e golpes se impuseram, enquanto séries de planos quinquenais de desenvolvimento econômico acelerado e reconstrução nacional foram implementados visando o crescimento rápido a fim de manter a legitimidade do poder na mão dos militares (KWON; KIM, 2014). A produção de manufaturas leves, como têxtil e alimentos, foi primeiramente estimulada e, depois, indústrias de base e químicas, a favor do acelerado desenvolvimento econômico focando na exportação (GALBRAITH; KIM, 1998). Alianças entre Estado, bancos e *chaebols*<sup>42</sup> deram suporte aos planos, que funcionaram e o PIB nacional começou a crescer, assim como o aumento na coibição social e política. O apoio estadunidense se mantinha, investindo na Coreia do Sul como uma vitrine do capitalismo frente à Coreia do Norte.

Esse avanço acelerado da economia sul-coreana dos anos 1960 aos 1980 ficou conhecido como “Milagre do Rio Han”, uma forma romantizada de caracterizar esse momento da história. O desenvolvimentismo capitalista desenfreado e hiper industrializado subjugou a dignidade humana, com agressões militares intensas e sangrentas. O crescimento econômico institucionalizado durante a ditadura, que foi impulsionado pelo forte vínculo entre o governo militar e grandes empresas, realmente

---

<sup>40</sup> A renda per capita à época era de 80 dólares, colocando a Coreia do Sul no hall das nações mais pobres do mundo.

<sup>41</sup> Os outros três eram Hong Kong, Taiwan e Cingapura.

<sup>42</sup> Conglomerados de empresas coreanas multinacionais que prosperaram, com o apoio do governo, no período pós-guerra. São tradicionalmente controladas por famílias.

alavancou a economia de um país destruído após a guerra, mas seu povo pagou o preço através do regime que controlava com punho de ferro a opinião pública e os movimentos políticos (HWANG, 2010). O conteúdo midiático era controlado e duramente censurado (KWON; KIM, 2013; CHO, 2019), a entrada e a saída de pessoas do país eram restritas e a corrupção virou parte da lógica governamental. Muitos críticos e manifestantes contra os governos ditatoriais da Coreia morreram pelas mãos do Estado. O período do “milagre” também foi fortemente marcado por protestos estudantis e outras formas de resistência contra a autoridade governamental, que lutavam pela libertação nacional de uma gestão cruel, esta que visava apenas o desenvolvimento financeiro e a criação de uma imagem internacional distante de qualquer imaginário comunista agregado ao Norte.

A resistência ao regime autoritário lutava a favor da democratização e do livramento de uma estrutura governamental militarizada que matava seu próprio povo em nome de um fantasma anticomunista. Esse anticomunismo, por sua vez, fazia parte do projeto de governo e funcionava como uma ferramenta poderosa de controle e supressão do levante de oposições políticas progressistas, assim como atuava impedindo que o povo desenvolvesse pensamentos críticos politizados (SHIN, 2017). A hegemonia do anticomunismo na Coreia do Sul assegurava ao regime a legitimação da repressão do povo especialmente através da brutalidade policial e também fortaleceu a lei de Segurança Nacional. Para além disso, garantia algo ainda mais importante aos interesses do governo: um povo que rejeitava e temia a lógica comunista assegurava a contínua influência da tutela dos Estados Unidos em questões políticas locais (*Ibidem*). Assim como o país ocidental incentivou sistematicamente o sentimento anticomunista na sociedade sul-coreana ao final da Segunda Guerra Mundial, foi também necessário mantê-lo em vigor para que seu poder de controle sob o país asiático se mantivesse. Agitadores comunistas e movimentos populares de resistência poderiam minar o projeto estadunidense de implementação capitalista e de influência sob esse território estratégico na Ásia. Ademais, o regime ditatorial sul-coreano não só era dependente dos Estados Unidos em razão do apoio político e da estrutura golpista, mas também pela retórica modernizante ocidental como projeto de nação, que era basilar para os ideais do governo frente ao povo.

O caminho da Coreia do Sul a favor de mudanças sociais nasceu dos levantes populares. O país desenvolveu fortes resistências ao poder ditatorial e às diversas forças estrangeiras durante toda sua história, a luta do povo sempre se apresentou na história coreana. As rebeliões camponesas ao final do século XIX, os ativismos contra o domínio colonial japonês, as revoltas durante a ocupação estadunidense e os movimentos

estudantis/proletários contra a ditadura são alguns desses marcos (SHIN, 2003, p. xi). Um símbolo da luta a favor da democracia e também o banho de sangue que a cruel ditadura sul-coreana espalhou pelo país foi o Massacre de Gwangju, em 1980 (CHOI, 2006). Com um (novo) golpe militar, Chun Doohwan tomou o governo da Coreia do Sul no início de 1980<sup>43</sup>, encontrando um cenário nacional inflamado pela frustração e fúria do povo com o regime, o que acarretou no episódio de crueldade militar contra o povo de Gwangju.

As tensões internas chegaram ao ápice em maio de 1980 na província de Gwangju, após o governo de Chun declarar lei marcial em todo o país, alegando infiltrações comunistas, mas, na realidade, a fim de intensificar a censura da imprensa, reprimir atividades políticas e fechar universidades. Um levante popular se espalhou pela província, onde estudantes se manifestaram e foram seguidos pela força trabalhadora. O levante ficou marcado como uma “luta das forças democráticas contra a repressão violenta por classes capitalistas monopolistas subordinadas a um sistema capitalista global” (AHN, 2003, p. 162, tradução nossa). As autoridades militares garantiam lucro aos capitalistas e aos interesses dos Estados Unidos às custas da classe trabalhadora e do povo coreano como um todo, além de reprimir o pensamento crítico de jovens estudantes. A população de Gwangju, que foi alienada no processo de acelerada industrialização dos anos 1960 a 1970, lutava contra a injustiça e a ditadura. A resposta inicial da polícia foi brutal e vários jovens foram assassinados, o que inflamou ainda mais o movimento, levando o povo a atacar as forças militares, que, por sua vez, recuou.

Logo, Chun, com o sinal verde da administração estadunidense, enviou mais 20 mil soldados e policiais à Gwangju para reprimir o levante do povo provinciano, o que levou ao total escalonamento da violência. Forças militares fecharam as saídas da província e realizaram ataques brutais contra as manifestações populares, matando centenas de cidadãos, além de deixarem milhares feridos e estuprarem diversas vítimas (PARK, 2019) (**Imagem 3**). Assim se deu o Massacre de Gwangju, que calou não só o movimento de resistência da província, mas também foi pouquíssimo comentado na mídia no resto do país em razão da censura que tentou silenciar as atrocidades que o governo Chun e a tutela estadunidense realizaram. Apesar do levante em Gwangju não ter

---

<sup>43</sup> Em outubro de 1979, o presidente Park Chung Hee foi assassinado. Esse episódio encheu de expectativa o povo sul-coreano, que acreditou que seria o fim da ditadura militar no país. O período momentâneo de “vácuo” governamental e de esperança democratizante ficou conhecido como “Primavera de Seul” e durou apenas até maio do ano seguinte, quando foi realizado o golpe militar de Chun Doohwan. Apesar de curto, esse período inspirou uma nova leva criativa dos artistas nacionais, que, só depois, com a chegada dos anos 1990 e início do processo de redemocratização nacional, foi resgatada (CHO, 2019, p. 50).

conquistado os seus objetivos, uma vez que a repressão foi intensificada e os direitos reduzidos – além das perdas humanas –, esse momento histórico foi decisivo para o início do processo de redemocratização da Coreia do Sul em 1987 (AHN, 2003). Se tornou um símbolo da resistência e força do povo sul-coreano, que lutou por dias contra os intensos ataques das forças militares e a favor da soberania nacional e da democracia. Ademais, é considerado como um dos eventos mais importantes da história nacional, moldando o cenário político e social do país nas décadas de 1980 e 1990 (SHIN, 2003). Além de ser, também, mais um capítulo na história mundial do controle brutal por parte dos Estados Unidos através de mecanismos de ditadura militar.



**Imagem 3:** Ataque do exército contra a população em maio de 1980 na cidade de Gwangju, durante o que depois ficou conhecido como Massacre de Gwangju. Fonte: *Korea Archive*.

Após o horror do Massacre de Gwangju, os movimentos contra o regime militar se intensificaram ainda mais, deixando de serem apenas focados em movimentações de lideranças universitárias e se espalhando pela classe trabalhadora por todo o país. As pessoas se manifestavam especialmente a favor da reforma política e contra a presença dos Estados Unidos em questões nacionais. Enquanto o governo e os grandes monopólios capitalistas, apoiados por interesses estadunidenses, direcionavam o país para um crescimento econômico descontrolado, o povo demandava a reorientação de prioridades

e a reconsideração das consequências desse progresso econômico irrefletido da nação (HWANG, 2010). A economia crescia, enquanto a população sofria com desigualdades, pobreza, problemas de infraestrutura e condições de trabalho injustas. Efeitos diretos do capitalismo ocidental implementado no país.

Diga-se de passagem, os Estados Unidos, que sempre estiveram direta e indiretamente envolvidos na administração política nacional desde a ocupação do território peninsular, nesse momento decidiram se manifestar contra as violentas intervenções militares do regime, especialmente depois de perceberem o crescente sentimento antiamericano por grande parte da população sul-coreana, que culpava – justamente – o país ocidental de dificultar a luta a favor da democracia na Coreia do Sul (HAN, 1988, p. 60). Na realidade, o Massacre de Gwangju foi o ponto de virada no questionamento crítico da população sobre o lugar dos Estados Unidos no país e a sua influência em questões políticas nacionais<sup>44</sup> (PARK, 2007, p. 33). A nação ocidental, logo, preferiu se afastar dos atos de autoritarismo implementados pelo regime sul-coreano, se aproveitando do fato que a censura da imprensa acobertou o envolvimento direto dos Estados Unidos no que aconteceu em Gwangju. Então, em junho de 1987, desprovido do apoio dos Estados Unidos e com extraordinária pressão popular de mais de um milhão de cidadãos que saíram às ruas por todo o país pedindo pela renúncia do ditador e por eleições diretas, Chun Doohwan foi retirado do poder (PARK, 2019). Assim, em dezembro do mesmo ano, um novo presidente foi eleito: Roh Taewoo.

O processo de transição democrática se iniciou com várias reformas a favor da democracia, mas só foi realmente concluído com a eleição de Kim Daejung em 1998, o primeiro presidente eleito após a ditadura que era da oposição e realmente estava à par da agenda democratizante. O presidente Roh Taewoo (1988-1993), por exemplo, apesar de suas promessas e alguns feitos a favor de uma democracia local, também era de bases militares e do círculo de influência de Doohwan<sup>45</sup> (FREEDMAN, 2006, p. 64). Seu governo continuou refletindo o que a ditadura tinha apresentado ao país, tanto que as manifestações universitárias voltaram, apontando a necessidade urgente de uma transição

---

<sup>44</sup> Até o final dos anos 1970, o antiamericanismo era praticamente inexistente na Coreia do Sul, o povo tinha uma visão muito positiva dos Estados Unidos, por causa do seu papel na Guerra da Coreia, além das ajudas econômicas. No entanto, isso mudou no início da década de 1980, quando o povo sul-coreano começou a suspeitar, sabiamente, que o governo estadunidense era cúmplice do Massacre de Gwangju e apoiava ativamente o regime militar de Chun. Manifestações a favor do antiamericanismo se tornaram comuns especialmente nos espaços de protesto contra o regime militar (PARK, 2007, p. 33).

<sup>45</sup> A vitória de Roh Taewoo se deu especialmente porque os dois fortes candidatos da oposição, Kim Young Sam e Kim Daejung, vieram com candidaturas separadas para a eleição, dividindo o eleitorado (HAN, 1988; FREEDMAN, 2006).

real ao sistema democrático. Em 1993, Kim Young Sam (1993-1998), o primeiro presidente civil, entrou no cargo sinalizando a democratização sul-coreana, contudo Kim ainda não foi uma transição completa para a democracia, já que suas bases de administração ainda reverberavam questões de governos anteriores (NAM, 2008, p. 642). Durante esse momento de transição, o povo passou por muitas incertezas, falta de consenso político e preocupações com projeções econômicas, além da insistente presença dos Estados Unidos na política nacional. A própria demora no desenvolvimento da causa democrática no país se refletia no fato do país ocidental continuar interferindo em questões locais (HAN, 1988). O país crescia, mas as bases políticas e sociais eram vacilantes.

Em meio a efervescência política da transição entre a ditadura e um governo democrata, aconteceu a Crise Financeira Asiática de 1997. Uma recessão que acometeu inicialmente os países emergentes da Ásia que estavam em rápido crescimento industrial e econômico, os chamados “tigres asiáticos”, atingiu posteriormente um grande número de nações do Sudeste e Leste Asiáticos, assim como reverberou em outros países emergentes à época de outras regiões, como Rússia e Brasil. A crise chegou arrasando o cenário econômico da Coreia do Sul, que, depois de três décadas de crescimento e políticas desenvolvimentistas aceleradas, estava submersa em empréstimos estrangeiros, impossíveis de pagar com a reserva nacional. A falta de transparência das transações financeiras, o poder dos monopólios e a crescente entrada de capital especulativo estrangeiro no país levou a Coreia para o centro da crise. O modelo desenvolvimentista suportado por *chaebols* na ditadura, que levou ao “Milagre do Rio Han”, também ajudou a afundar o país em 1997 (LEE, 2002; FREEDMAN, 2006; KLINGLER-VIDRA; PARDO, 2019). Revelou-se diante da crise que o capital estrangeiro foi usado para compensar prejuízos e cobrir gastos de expansão dos negócios, em favor de continuar com a aceleração econômica que era instrumento de manutenção do poder ditatorial (JANG; PAIK, 2012). Dessa forma, a dívida externa sul-coreana se encontrava em níveis altos e preocupantes.

Para além dos motivos que levaram a esse cenário, a crise de 1997 foi especialmente cruel com o povo. Pequenas e grandes empresas faliram e muitos cidadãos ficaram sem seus empregos, a situação era caótica. O governo sul-coreano precisou pedir assistência financeira ao Fundo Monetário Internacional (FMI), que, em contrapartida, impôs à Coreia diversas reformas neoliberais com foco especial nas liberações, desregulamentações e privatizações econômicas (YANG, 2007). Novamente, o país se



viu diante da interferência dos Estados Unidos. Essa força neoliberal se tornou preponderante, porque, com a crise, a intervenção estatal ficou ainda mais estigmatizada do que já era desde o final da ditadura, uma vez que ficou entendido que a causa da crise econômica estava no excesso de Estado na economia (NAM, 2008, p. 642). Frente à desestabilização nacional e a humilhação que foi deixar de ser uma nação com sucesso econômico para uma dependente do FMI, a Crise acabou sendo um catalisador para uma necessária reforma política e econômica (JOO, 2011, p. 499; JU, 2014, p. 33), ainda mais em um momento em que o processo de redemocratização ainda estava em andamento. Para além disso, a Crise também foi um estopim para o regionalismo do Leste da Ásia – uma vez que seria mais difícil sair dessa situação sozinhos – o que levou à participação da Coreia do Sul em lógicas mais ativas na região, como por exemplo, a sua entrada na ASEAN+3<sup>46</sup>. Por fim, com a revelação da fragilidade da economia sul-coreana, que parecia estar em grande crescimento e estabilidade desde o “Milagre”, as estratégias e as apostas da economia nacional precisaram mudar, dessa vez apostando em novas alternativas. Uma delas e a mais central – que é de imensa importância para esta tese de doutorado – foi o redirecionamento econômico em direção a indústria cultural como uma estratégia para a reestruturação nacional.

## 1.2. O fenômeno Onda Coreana: cenário e desenvolvimento interno

A indústria midiática que deu luz a Onda Coreana é fruto de um momento de grandes instabilidades nacionais e transições de perspectivas sobre o próprio lugar da produção cultural na sociedade sul-coreana. Para além disso, a *Hallyu* é o produto de um meio muito mais do que apenas essencialmente coreano. Os influxos estrangeiros na formação nacional contemporânea explicam parte do fato de esse fenômeno cultural apresentar diferentes facetas da ordem do global. Apesar dos produtos da Onda Coreana serem elaborados e exportados pela indústria cultura sul-coreana e participarem integralmente das lógicas locais, eles também envolvem fortes conexões transnacionais que formam um processo que não é exatamente coerente e singular, mas que viaja entre fronteiras e é traduzido por diferentes culturas (LEE, K., 2008, p. 175).

---

<sup>46</sup> ASEAN+3: A Associação das Nações do Sudeste Asiático, que foi formada na década de 1960, aderiu outros três países do Leste Asiático em 1997, em meio a Crise Financeira Asiática. Os dez membros do Sudeste Asiático são Malásia, Tailândia, Filipinas, Brunei, Cingapura, Laos, Camboja, Vietnã, Indonésia e Myanmar; os três do Leste da Ásia são Coreia do Sul, China e Japão.

Ou seja, ao mesmo tempo em que a Coreia do Sul exhibe ao mundo a sua produção cultural legítima, também se utiliza de sua bagagem globalizada, imposta historicamente, para participar dos jogos de poder apresentados na arena global. O sucesso da cultura pop sul-coreana fala muito da forma como essa força de expansão mundial lida e maneja as do centro, uma vez que é um país do Mundo Majoritário, mas consegue desafiar a hegemonia ao construir sua influência cultural entre as potências do Mundo Minoritário (RYOO, 2009, p. 147). Assim como também indica o potencial dos diálogos internos nacionais, regionais e particularmente periféricos, apostando especialmente em estratégias de hibridização cultural que tentam satisfazer os interesses complexos de diversos mercados consumidores com objetivo de maximizar o seu alcance (JUNG, 2011).

O lugar da Coreia do Sul na arena global dos fluxos culturais foi influenciado direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, por sua experiência histórica imposta por alguns desses agentes externos, como foi o caso das ocupações militares/coloniais impostas pelos Estados Unidos e Japão. Parte do processo pós-colonial da Coreia do Sul envolveu o resgate do domínio sobre a sua própria cultura, ao mesmo tempo em que se utilizava de padrões e produtos das indústrias desses países. Essa foi uma forma de adaptar aos seus interesses o que lhes foi imposto no passado e até mesmo no presente, afim de forjar uma nova identidade nacional através desses aparatos. O resgate de sua história fez parte íntima do processo que James Palais (1995) descreve:

Todo o projeto moderno para muitos historiadores coreanos tem sido recuperar seu passado, reconstruir uma base para o orgulho nacional e restabelecer uma história que tenha significado não apenas para eles, mas para o mundo. O objetivo tem sido resgatar a Coreia da subjugação, degradação e mediocridade, exigindo um novo reconhecimento do valor da vida e cultura coreanas (PALAIS, 1995, p. 410, tradução nossa).

Como indicado no trecho anterior, o fato de a Coreia ter ido do domínio colonial japonês para o domínio e hegemonia estadunidense (além da própria invasão da globalização), colocou em xeque o próprio senso de coreaneidade, de identidade popular específica ao desenvolvimento histórico desse território e sociedade. Porém, a globalização ocidental também apresentou ao país diversas modalidades estrangeiras de estruturação social e também midiática, que acabaram sendo instrumentais para pensar a sua própria produção cultural nessa busca por identidade. Dessa forma, desde a fundação da República da Coreia em 1948, a nação sulista tenta reconstruir o seu projeto identitário, mas sempre observada de muito perto por forças estadunidenses em diversas frentes.

A ocupação estadunidense introduziu, especialmente através das forças militares alocadas no país, a cultura pop dos Estados Unidos na Coreia do Sul. Música, filmes e programas televisivos estadunidenses entravam no país para preencher a demanda dos militares estrangeiros, enquanto disseminavam esses produtos e afetavam a população local (LIE, 2012, p. 343). Essas influências estrangeiras, evidentes no passado e no presente da Coreia do Sul, também apontam algumas das bases que ajudam a explicar o acolhimento da Onda Coreana na lógica dos fluxos globais. O fato de o país ter uma relação íntima e longa com os Estados Unidos, em um lugar quase inofensivo no âmbito da política e diplomacia (além de ter sido um insuspeito caso de possível sucesso cultural) para a nação ocidental, é sintomático para o espraiamento global da cultura pop sul-coreana que testemunhamos hoje. Apesar de estrangeira e “exótica” aos olhos do Ocidente, a Coreia do Sul, institucionalmente, não é vista com maus olhos ou condenada pelo Mundo Minoritário. Ao contrário, o primeiro Oscar de Melhor Filme para um filme não-anglófono foi o sul-coreano *Parasita*<sup>47</sup> e o sucesso do K-pop continua sendo reconhecido de forma cordial, ao ponto de o grupo BTS ter sido convidado para representar questões políticas da Casa Branca<sup>48</sup> e também para discursar na ONU<sup>49</sup>, sendo instrumentalizado para causas estadunidenses em espaços legitimados do Ocidente.

O país asiático ainda não é uma ameaça direta para os ideais estadunidenses de manutenção de poder. Na realidade, reforça seu projeto capitalista, é um parceiro político e diplomático de longa-data dos EUA, tem bases democráticas aceitas pelo Ocidente e, o mais importante, está em guerra contra a “vilã” comunista Coreia do Norte. Algo parecido aconteceu com o Japão nos anos 1980 e 1990 com seu contrafluxo de animes e mangás, após o país ter se tornado um aliado estadunidense. Contudo, se no lugar da Coreia do Sul fosse a China, por exemplo, a situação provavelmente teria outros contornos, como já observamos na sinofobia existente em outros setores ocidentais e até mesmo no caso

---

<sup>47</sup> “‘Parasita’ faz história ao levar Oscar 2020 de melhor filme, filme internacional, roteiro e direção”, El País, 10 de fevereiro de 2020: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-09/ao-vivo-oscar-2020-siga-a-cobertura-completa.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>48</sup> “Grupo coreano BTS se encontra com Joe Biden em visita à Casa Branca”, CNN Brasil, 31 de maio de 2022: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/grupo-coreano-bts-se-encontra-com-joe-biden-em-visita-a-casa-branca/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>49</sup> Em 2018, “BTS faz discurso na Assembleia Geral da ONU, em Nova York”: <https://www.metropoles.com/entretenimento/bts-faz-discurso-na-assembleia-geral-da-onu-em-nova-york>; em 2020, “Veja o discurso do BTS na 75ª Assembleia Geral da ONU: ‘Voltemos a sonhar’”: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/veja-discurso-do-bts-na-75-assembleia-geral-da-onu-voltemos-sonhar-24655805.html>; em 2021, “Na ONU, BTS incentiva vacinação contra a Covid-19 e lança clipe na sede das Nações Unidas”: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/09/20/bts-assembleia-onu.ghtml> Acessos em: 26 jun. 2023.

das tentativas de banimento de aplicativos chineses, como *TikTok* e *Wechat*<sup>50</sup>. A narrativa dos Estados Unidos junto da Coreia do Sul por enquanto se mantém favorável para a nação ocidental, já que conserva os ideais de interesse e também uma posição geográfica muito estratégica militar e politicamente dentro da Ásia Oriental. Permanecendo, por exemplo, ao lado de três de seus inimigos de longa data: China, Coreia do Norte e Rússia; todos esses considerados como obstinados “rebeldes” dos “universais” valores ocidentais que os Estados Unidos “defendem” como causa própria.

Além disso, a “convivência” com a Coreia do Sul nos fluxos globais, ainda mais com o país asiático se mantendo no âmbito de um consumo nichado, é interessante para os EUA nesse momento de multipolarização global para se provar como um anfitrião que não teme competição (até porque a hegemonia continua ainda em suas mãos e o projeto de tentativa de reocidentalização se mantém em curso). A Coreia do Sul, politicamente, é um modelo dos interesses ocidentais. Desde a Guerra da Coreia que o Ocidente está presente no dia a dia da Coreia do Sul através dos Estados Unidos. São décadas de fatores de dependência – atualizados em novas subordinações, como foi o caso da dívida com o FMI entre 1997 e 2001 e as taxas crescentes de manutenção das forças militares estadunidenses no país<sup>51</sup> – que criaram parte dessa conjuntura. Contudo, está longe de ser aceita pelo povo sul-coreano de forma absoluta ou sem insatisfação<sup>52</sup>, na realidade a soberania da Coreia do Sul é uma luta constante de um país que é uma jovem democracia.

Por outro lado, o próprio debate e entendimento sobre a Coreia como um contrafluxo ao imperialismo cultural ainda é complexo (JIN, 2007), visto que os Estados Unidos continuam tendo influência no mercado cultural sul-coreano através, também, do capital e das lógicas diplomáticas com parceiros comerciais da Coreia do Sul, como o

---

<sup>50</sup> “Os fatores que levaram Trump a anunciar bloqueio de TikTok e WeChat nos EUA”, G1, 18 de setembro de 2020: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2020/09/18/os-fatores-que-levaram-trump-a-anunciar-bloqueio-de-tiktok-e-wechat-nos-eua.ghtml>. Esse bloqueio foi revogado pelo atual presidente Joseph Biden, em junho de 2021: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2021/06/09/biden-revoga-decreto-de-trump-que-bloquearia-tiktok-nos-eua.ghtml>. Entretanto, em 2023, esse debate está novamente em voga nos Estados Unidos: “TikTok: quase metade dos eleitores apoia proibição nos EUA”, Olhar Digital, 24 de abril de 2023: <https://olhardigital.com.br/2023/04/24/pro-tiktok-quase-metade-dos-eleitores-apoia-proibicao-nos-eua/> Acessos em: 26 jun. 2023.

<sup>51</sup> “Seoul Agrees To Pay More For U.S. Forces Stationed In South Korea”, NPR, 8 de março de 2021: <https://www.npr.org/2021/03/08/974714447/seoul-agrees-to-pay-more-for-u-s-forces-stationed-in-south-korea> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>52</sup> Manifestações contra a presença dos Estados Unidos e sua influência na manutenção da ditadura sul-coreana e em outras questões políticas internas são uma constante na Coreia do Sul desde a ocupação do país ocidental. O documentário “Homes Apart: Korea” (EUA/Coreia do Sul, 1991) aborda alguns desses protestos: <https://vimeo.com/229050640>; <https://www.instagram.com/p/CeyKiGMSibe/>. E, em agosto de 2022, manifestantes sul-coreanos exigiram novamente a saída das forças militares estadunidenses da Coreia do Sul: <https://news.cgtn.com/news/2022-08-16/South-Korean-protectors-in-Seoul-demand-U-S-forces-withdrawal-1cxKgMdmiiY/index.html> Acessos em: 26 jun. 2023.

caso da crise do THAAD com a China<sup>53</sup> que mudou consideravelmente o mercado sino-coreano de cultura pop. Não podemos esquecer que a guerra na península está inativa, mas continua declarada, então o exército estadunidense se mantém em território sul-coreano até os dias de hoje, alimentando a dependência ao país ocidental. Diante disso, observamos que o sucesso da *Hallyu* tem sido amplamente aceito no cenário ocidental, em certa medida, devido à sua proximidade aos próprios interesses ocidentais.

Por hora, é importante considerarmos que, para além da influência estadunidense que está presente desde a ocupação do território sulista e se perpetua nos tecidos políticos e sociais da Coreia do Sul até os dias atuais, é inegável o rastro que a colonização japonesa deixou na cultura e sociedade coreanas. As décadas de invasão e período colonial, além das interferências japonesas desde o Tratado de *Ganghwa*, somam profundas marcas que são enxergadas também no contemporâneo levante da cultura pop sul-coreana na arena global. A produção cultural e a educação musical durante a colonização aprofundaram a influência japonesa nas sensibilidades coreanas, além do próprio contato do povo coreano à música e outras produções culturais ocidentais terem sido mediados pela estrutura midiática japonesa à época na colônia (LIE, 2012, p. 342).

Desde o tradicional gênero musical *trot*, passando pelo sistema *idol*, que caracteriza a indústria do K-pop, até as bases estruturantes de formato das narrativas dos K-dramas foram fusões a partir de fundamentos adaptados de modelos japoneses – que, por sua vez, foram frutos de dinâmicas de troca com outros países com a incorporação de lógicas locais específicas –, também frente aos enraizamentos herdados e coagidos pela história compartilhada (KIM, 2023). A força midiática regional que o Japão exerceu por décadas se expressou nessas bases, não só na Coreia do Sul, mas por diversos países vizinhos. Hoje, cada país desenvolve e expressa suas próprias bases culturais e industriais através das estruturas que funcionam em uma lógica regional de cultura pop, expressando

---

<sup>53</sup> A crise do THAAD começou em 2017, quando a Coreia do Sul aceitou residir em seu território um sistema antimíssil (THAAD: *Terminal High Altitude Area Defense*) estadunidense. Posicionado em solo sul-coreano, tal instalação foi vista pela China como uma ameaça à sua segurança nacional, já que geograficamente os dois países são muito próximos e essa base militar poderia ser utilizada pelos Estados Unidos como um centro de ataques e de espionagem das movimentações chinesas. Por isso, e como forma de represália, o governo chinês passou a boicotar a entrada de produtos culturais sul-coreanos no país, criando um problema delicado para a Coreia do Sul, já que a China é seu maior parceiro econômico e maior consumidor de cultura pop. Enquanto o problema ainda persiste, o banimento chinês se mantém, com poucas exceções. O atual presidente sul-coreano Yoon Sukyeol (2022-), que se mostra um fiel aliado dos Estados Unidos, parece interessado em alimentar o sistema antimíssil, criando maior antagonismo com a Coreia do Norte, apesar da dependência econômica com a China: <https://asia.nikkei.com/Spotlight/South-Korea-election/Yoon-s-pledge-to-boost-THAAD-missile-system-risks-China-reprisal> Acesso em: 26 jun. 2023.

suas identidades em meio aos fluxos transnacionais. O selo identitário atrelado a cada um desses países no mercado regional e global é essencial para apresentar as lógicas nacionais que pluralizam o cenário asiático.

O gênero musical *trot* se inspirou do *enka* japonês durante o período de colônia e os dramas de TV sul-coreanos começaram como uma adaptação dos dramas das rádios japonesas da época. Já o sistema *idol* e o próprio formato drama de TV – atualizado pelo moderno *trendy drama* –, entraram em contato com a cultura sul-coreana através dos influxos japoneses que dominavam o mercado regional leste-asiático especialmente na década de 1980 e irremediavelmente entravam pelas fronteiras sul-coreanas. A despeito do banimento do consumo de produtos culturais japoneses na Coreia desde sua independência em 1945, o país não se tornou impermeável a esse influxo (CHUA, 2004, p. 207; HAN, 2003, p. 195). Produções culturais japonesas eram informalmente importadas e adaptadas aos gostos locais por anos (LEE, D., 2004, 2008), apresentando e internalizando essas bases de cultura pop como influências na Coreia. Esses são alguns dos exemplos das fusões transnacionais que se apresentam nessa cultura pop, que somam influências ocidentais e regionais, mas, especialmente, refletem a cultura coreana.

Produtores televisivos, por exemplo, mantinham a rotina de assistir programas japoneses para inspiração e se favoreciam dessas produções serem culturalmente próximas, além, também, da prática de copiar e adaptar aos interesses locais ser comum no mercado regional à época (IWABUCHI, 2004, p. 31-33). Emissoras locais importavam ilegalmente desenhos e outros programas japoneses (HAN, 2003). Na realidade, desde o início da televisão na Coreia do Sul que o formato drama de TV é adaptado às dinâmicas locais, o que foi muito importante no desenvolvimento da própria lógica televisiva sul-coreana. Apesar dessas movimentações internas, a proibição da cultura japonesa na Coreia do Sul se estendeu até 1998, quando o governo sul-coreano começou a flexibilizar as restrições<sup>54</sup>, mas foi apenas em 2004 que esse processo foi concluído (LEE, 2008, p. 157). Entretanto, nos últimos anos, os problemas diplomáticos e políticos entre Japão e Coreia do Sul continuam levando a proibições e retaliações entre esses dois países, assim como a boicotes espontâneos dos próprios cidadãos<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> O presidente à época, Kim Daejung, disse à NHK em 1998 que acreditava que a suspensão da proibição seria um estímulo para a Coreia do Sul desenvolver ainda mais sua própria cultura pop: “S. Korea to lift ban on Japanese culture”, Variety, 09 de outubro de 1998: <https://variety.com/1998/music/news/s-korea-to-lift-ban-on-japanese-culture-1117481242/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>55</sup> “The escalating trade war between South Korea and Japan, explained”, VOX, 09 de Agosto de 2019: [https://www.vox.com/world/2019/8/9/20758025/trade-war-south-korea-japan](https://www.vox.com/world/2019/8/9/20758025/trade-war-south-korea-japan;); “Korea proclaims

Então, o que encontramos na cultura pop sul-coreana contemporânea é uma expressão da cultura local atravessada por um amontoado histórico de influxos externos, exposto tanto através de bases ideológicas quanto em formas adaptadas e aperfeiçoadas localmente. Isso acontece também através de embates e faíscas, mas é uma das formas de adaptar os interesses locais aos códigos impostos. A *Hallyu* é um produto híbrido transnacional focado no mercado de exportação; não representa integralmente a cultura sul-coreana, mas reflete partes e estruturas inerentes a ela. Sua transnacionalidade também é parte de sua formação: “a cultura popular coreana tentou emular os estilos de codificação da cultura popular japonesa, que incorporou sutilmente a cultura de consumo de circulação global” (LEE, D. 2004, p. 252, tradução nossa). Assim como também é produto das trocas contemporâneas a sua expansão pelo mundo globalizado, através das adaptações a novos mercados e aberturas de fronteiras. Kim Taeyoung (2023) aponta que “os criadores sul-coreanos têm buscado formas de mesclar familiaridades e diferenças entre suas origens culturais e culturas importadas para proteger o mercado interno e abrir caminho em mercados estrangeiros” (p. 152, tradução nossa), considerando também os crescentes influxos de investimentos estrangeiros e a importância da identidade nacional atrelada. A transnacionalidade e a coreaneidade em meio aos influxos são marcas da indústria midiática sul-coreana, que representa um processo vivo, híbrido e sintomático de uma alternativa de globalização.

Visto isso e a partir do contexto histórico no qual expusemos algumas das principais influências e percalços da construção nacional da Coreia do Sul como a conhecemos hoje no cenário global, podemos abordar propriamente a formação da Onda Coreana enquanto fenômeno e indústria. Esse país do Leste da Ásia é também produto direto de intervenções externas seculares e de ações impostas que o enquadraram em um redemoinho de efeitos coloniais e globalizantes, esses que o mundo majoritário em geral é bastante íntimo. Isso é expresso também na construção e ascensão da Coreia do Sul enquanto um polo midiático de exportação capitalista, que indica a efervescência política, econômica, diplomática e cultural do país, além das estratégias e apostas em configurações industriais para expandir o papel da cultura na economia local.

Para fundamentar essa indústria, começaremos com os efeitos da repressão durante o regime militar e o subsequente processo da redemocratização nacional nas

---

'industrial independence' from Japan”, The Korea Times, 02 de julho de 2021: [https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2021/07/356\\_311510.html](https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2021/07/356_311510.html) Acessos em: 26 jun. 2023.

estruturas da indústria cultural sul-coreana, focando em como esses processos modificaram a perspectiva nacional sobre a cultura especialmente depois de décadas de profundas adversidades. Vale lembrar que desde a criação do estado-nação em 1948 que a Coreia do Sul vivia uma longa tradição de autoritarismo, portanto a própria reformulação de um entendimento de nação ficou em suspenso e começou a ser definida por bases democráticas apenas a partir desse momento. Então, depois, adentraremos as consequências e mudanças inflamadas pela crise financeira asiática na percepção e aposta cultural da Coreia do Sul. Parte essencial disso vem do posicionamento do próprio governo, que foi da censura durante a ditadura para o apoio ativo e direcionado a favor da produção cultural com a chegada dos anos 1990 (KWON; KIM, 2013), a fim de atualizar as estratégias econômicas da nação.

Como apontado por Kim Hunshik (2003), “desde os primeiros dias do regime autoritário até os governos democráticos mais recentes nos anos 2000, a trajetória da mídia sul-coreana tem sido ditada pelo governo” (p. 345, tradução nossa). O autor também alega que: “as mudanças políticas e sociais sem precedentes das décadas de 1980 e 1990 deram início as transformações dramáticas na indústria de mídia sul-coreana” (*Ibidem*, tradução nossa). Mudanças essas que culminaram no desenvolvimento da Onda Coreana enquanto fenômeno e, especificamente, indústria.

Durante o processo da redemocratização nacional, o governo sul-coreano começou a apoiar ativamente as diferentes vertentes da indústria cultural. Depois de décadas de repressão militar através da forte censura, do monitoramento político e do uso dos aparatos culturais para propaganda ditatorial, a produção midiática e cultural começou a ter espaço para se desenvolver propriamente na década de 1990 (KWON; KIM, 2013). O último governo do período da ditadura militar, o de Chun Doohwan, deixou um legado intensificado de limitações nesse cenário, tendo imposto reformas duras contra a mídia local. A cultura, em meio aos planos desenvolvimentistas focados na industrialização nacional com direcionamento para manufaturas, foi preterida e reprimida como um instrumento de propaganda do governo durante todo o regime militar ditatorial sul-coreano. Logo, os anos que se sucederam passaram não só pela transição política, mas também pela revisão das próprias condutas e concepções sobre a indústria midiática que foram impostas durante a ditadura e, também, os resquícios herdados desde a colonização japonesa e da ocupação estadunidense. Hoje, com o sucesso da Onda Coreana como uma marca nacional no mundo, apoiar o setor cultural e midiático é essencial para qualquer campanha política interna (KIM; JIN, 2016). Contudo, mesmo assim, isso se adequa a



diferentes perspectivas dos políticos locais e seus interesses, além de ser um processo que só se concretizou com décadas de políticas públicas e, especialmente, resultados positivos expressos através de lucros e impacto internacional em outros setores.

A chegada da televisão em 1956, por exemplo, sofreu sua regulamentação durante a década de 1960, dentro das limitações do regime militar e com objetivo de ser um símbolo da tão buscada modernização nacional pelo governo ditatorial (LEE, D. 2004). O então ditador Park Chung Hee entendeu o papel essencial da televisão para a difusão de ordens políticas, ideologias e perspectivas econômicas do governo, começando, assim, as veiculações da emissora KBS (SHIM; JIN, 2007). Durante a famosa “era de ouro” do cinema sul-coreano, que se iniciou após o cessar-fogo da guerra e se estendeu até o início dos anos 1970, houve um grande número de filmes lançados. No entanto, essas produções foram cada vez mais subordinadas a um sistema regulatório e propagandista ditatorial, o que resultou na censura e repressão desses filmes (YECIES; SHIM, 2016). Além disso, canções que fossem remotamente consideradas como anti-regime ou a favor do comunismo eram banidas (LIE, 2012). Assim, diante desse histórico, o sucateamento e a deslegitimação da cultura precisaram ser reavaliados, especialmente considerando que a identidade nacional era ameaçada de diferentes formas desde o fim da dinastia Joseon.

### **1.2.1. Os efeitos da ditadura militar na indústria cultural**

Com mais de 100 anos de história<sup>56</sup>, o cinema coreano foi sufocado e prejudicado desde os seus primórdios: o desenvolvimento dessa mídia local teve início durante a colonização japonesa, sofrendo efeitos também nos anos seguintes com a guerra e a fragmentação do país (GATEWARD, 2007, p. 04). Foi com o fim do regime colonial e o cessar-fogo da guerra que a produção cinematográfica nacional começou a se reestruturar e encontrar novas inspirações a partir de meados dos anos 1950. A chamada “era de ouro” da produção cinematográfica sul-coreana se desenvolveu até os primeiros anos do governo ditatorial, especialmente durante a década de 1960. Ao longo desse período, centenas de filmes foram produzidos por ano, em uma leva de inspiração inflamada por questões locais após décadas de invasões e conflitos (*Ibidem*). O melodrama, em específico, teve um peso significativo nesse momento, ajudando o povo sul-coreano a

---

<sup>56</sup> O marco histórico do nascimento do cinema coreano é datado de 1919. Em 1966, o governo sul-coreano designou a data de 27 de outubro de 1919 como o “dia do cinema”, quando o seu filme doméstico inaugural, *The Righteous Revenge* (*Uirijeong gutu*), foi exibido pela primeira vez.

digerir o conjunto de traumas nacionais em um curto espaço de tempo – do início da colonização japonesa ao início do período ditatorial da Coreia do Sul somaram-se apenas 50 anos – e seus impactos, além do próprio processo acelerado de industrialização e de “modernização” nacionais que estavam sendo implementados pelo regime militar com o apoio estrangeiro (MCHUGH; ABELMANN, 2005).

Todavia, com a ascensão ao poder do general Park Chung Hee em 1961, o governo militar sistematizou o controle administrativo quase total sobre toda a produção cinematográfica, sua distribuição (importação e exportação) e exibição (YECIES; SHIM, 2016, p. 19-20). Esse processo teve início com a criação do Ministério da Informação Pública, do Centro Nacional de Produção Cinematográfica e da aprovação da Lei do Cinema entre 1961 e 1962, todos logo no início do governo de Park. Parte da estrutura de censura da época se inspirava no formato imposto pelo sistema colonial japonês de repressão cultural e expressão, controlando especialmente a produção e os discursos, assim como nas próprias medidas de contensão de ideologias comunistas impostas pelos Estados Unidos durante o período de ocupação<sup>57</sup> (LEE, H., 2019a, p. 28). O Ministério da Informação Pública coordenava todas as campanhas das mídias impressa, cinematográfica e radiofônica (YECIES; SHIM, 2016, p. 21).

Ao longo da década de 1960, o governo incentivou o setor lançando uma série de emendas às políticas cinematográficas por meio de estruturas legislativas hierárquicas que subjulgavam essa produção ao governo, tornando-a em uma fábrica de propaganda. Os produtores precisavam ser registrados no Estado e existiam medidas quanto as taxas de censura e as licenças de importação, exportação e exibição de filmes. Qualquer um que tentasse burlar as regras poderia receber multas ou até mesmo ser preso. Empresas de produção e distribuição de filmes foram forçadamente fundidas, estabelecendo uma integração vertical do sistema que era positiva para o governo, formando-se um cenário semelhante a uma linha de montagem de fábrica. Grandes empresas controlavam o setor munidas de privilégios alimentados pelo regime (YECIES; SHIM, 2016, p. 23). Dessa forma, os estúdios tiveram que respeitar as duras diretrizes políticas para manterem os seus negócios, o que conseqüentemente intensificou o controle do governo sobre a indústria (*Ibidem*, p. 36).

---

<sup>57</sup> “A política cultural sob a ocupação militar dos Estados Unidos não se encaixava na descrição típica da política cultural dos EUA, como a de não-intervenção, estado mínimo e promoção da liberdade” (LEE, H., 2019a, p. 28-29, tradução nossa).

Assim, lentamente, a produção cultural foi sendo emparelhada e limitada, e os anos 1970 se mostraram como uma das décadas mais opressivas político e culturalmente desde o fim da colônia (LIE, 2012, p. 348). Já no início da década, em 1972, a censura e o controle da mídia se tornaram totalmente agudos e institucionalizados: em um autogolpe, Park promulgou a nova Constituição Yushin, no episódio conhecido como Yushin de Outubro, que consolidou seu regime, dismantelando a Assembleia, restringindo a liberdade de expressão e impondo a absoluta censura midiática (KWON; KIM, 2013). A partir de então o Ministério de Bem-estar Público comandava as indústrias culturais, monitorando todas as suas produções. O conteúdo produzido pelos setores de audiovisual e música eram fiscalizados rigorosamente. Com o apoio da Lei de Segurança Nacional e a nova constituição em vigor, Park Chung Hee intensificou as punições frente à censura, mas incentivou a produção midiática com propósitos propagandistas, na intenção de alimentar uma imagem positiva do regime e convencer o povo a se sacrificar trabalhando a favor do rápido desenvolvimento industrial nacional, além de tirar o foco dos problemas, violências e corrupções do governo.

As músicas estrangeiras, por exemplo, foram banidas por receio de corrupção ocidental da cultura sul-coreana, além de músicos que eram censurados por suas letras caso elas disseminassem ideais que fossem de encontro com movimentações políticas contra o regime ou à favor do comunismo (LIE, 2012, p. 347). Entre 1974 e 1979, Park implementou o plano quinquenal para o desenvolvimento cultural em favor de uma nova identidade nacional que destacasse o processo de restauração da tradição cultural. Com ênfase no valor da tradição e a fim de incentivar sentimentos nacionalistas (KIM, 2023, p. 150), o objetivo principal era apresentar a Coreia do Sul como única nação legítima frente à rivalidade em torno de questões político-históricas com a Coreia do Norte (NOH, 2019, p. 20). O governo acreditava também que a indústria televisiva deveria promover o modelo de crescimento econômico, enquanto focaria estritamente no entretenimento e no desenvolvimento de conteúdo local para diminuir a dependência de produtos estrangeiros (KWON; KIM, 2013, p. 519-520).

Dessa forma, o cinema e a televisão foram vistos como máquinas de interesse propagandista a fim de disseminar sutis mensagens ideológicas e políticas a favor da manutenção do poder militar. E, conseqüentemente, a “era de ouro” do cinema sul-coreano chegou ao fim: com o crescente autoritarismo, os cineastas tiveram dificuldades de exercitar sua liberdade criativa e se manterem produzindo (GATEWARD, 2007, p. 04). O sistema forçado de alta produção introduzido nos anos 1960 não se sustentou com

a centralização e a censura tomando formas ainda mais intensas, contudo o governo não recuou, impossibilitando a entrada de novos produtores no cenário para continuar com o total controle do setor. O deterioramento da qualidade do cinema nacional foi percebido também na queda nos números de filmes produzidos, que foram de 229 em 1969, para 122 em 1972 e 91 em 1980. O mesmo aconteceu com a audiência nos cinemas, que foi de mais de 170 milhões de presenças nas salas em 1969 para 75 milhões em 1975 e 44 milhões em 1981 (CHO, 2019, p. 48). Portanto, a crescente apatia do público com a produção doméstica cada vez mais enfraquecida, a censura e a estagnação artística e tecnológica do setor colocaram a indústria cinematográfica em uma posição bastante desamparada (PARK, 2007, p. 21).

Por sua vez, a produção televisiva foi escassa em seus primeiros anos, resultado da profunda falta de infraestrutura para a produção interna, a conseqüente dependência de programação estrangeira e a regulação governamental que demandava das emissoras a produção de conteúdo a favor do regime militar (LEE, D., 2004). A estrutura utilizada para dar início a uma rede televisiva nacional foi a de rádio, construída durante a colonização japonesa com o objetivo de criar linhas de comunicação entre os oficiais japoneses e acomodar cidadãos japoneses que estavam morando em terras coreanas. As rádios tinham a tradição de veicular programas serializados ficcionais, que começaram no país nos anos 1930 e são chamados de dramas de rádio, o que aqui no Brasil seriam as radionovelas. Essas histórias, agora desenvolvidas por coreanos, traziam especialmente perspectivas sobre a Coreia do Sul contemporânea a partir do fim da Guerra da Coreia, com narrativas originais que se tornaram rapidamente um sucesso de entretenimento (KIM, 2019b, p. 05). Com o início dos anos 1960, as rádios estavam no auge, com muitos dramas de rádio sendo produzidos, o que acabou sendo a base direta para a formação televisiva que estava se iniciando no país. A televisão herdou, além da rede estrutural, a lógica de grade e de produção ficcional (convertida no formato drama de TV), assim como a mão de obra e a audiência interessada em serializações ficcionais (*Ibidem*).

Em 1961, a primeira emissora pública nacional foi inaugurada pelo regime militar, a KBS (*Korean Broadcasting System*), logo depois as emissoras comerciais MBC (*Munhwa Broadcasting Corporation*) e TBC (*Tongyang Broadcasting Company*) foram fundadas. Esses canais televisivos tinham suas grades de programação majoritariamente preenchidas por produtos estrangeiros, com grande presença estadunidense (JIN, 2007). Considerando que a televisão sul-coreana foi estabelecida de forma regular no país em meio à ditadura influenciada pelos Estados Unidos, é natural que esse influxo – para além

dos fluxos insistentes da própria globalização – tenha acontecido à época. O desenvolvimento dessa estrutura, a fim de que fosse atualizada e suficiente para a produção local de televisão, foi restringida especialmente nos seus primeiros anos pelo próprio governo, uma vez que manter a situação precária como estava era uma forma de agradar forças estadunidenses, que queriam manter o fluxo de vendas de produtos televisivos para essas emissoras dependentes de importação. Existia, então, uma dependência assimétrica entre Coreia do Sul e Estados Unidos (*Ibidem*), que era reflexo direto da relação já existente entre essas duas nações em outros setores.

Entretanto, apesar da censura e do investimento governamental apenas para fins de propaganda política, o interesse do regime em produzir conteúdo nacional cresceu e a estrutura da indústria televisiva foi gradualmente se expandindo. O interesse do público em narrativas ficcionais herdado do rádio e o contato com outros modos de pensar televisão através da importação de programação estrangeira, levou a uma adaptação rápida nacional a esse novo meio de comunicação (KIM, 2019b), utilizando-se especialmente do formato dramas de TV nesse processo. A preferência nacional pelo melodrama (MCHUGH; ABELMANN, 2005) também se refletiu nesse consumo televisivo. A produção local de ficção televisiva – que tinha como público alvo a parcela que migrava do rádio – dava seus primeiros passos, mas grande parte do conteúdo desenvolvido transparecia sua instrumentalização como um projeto anticomunista, que alimentava teorias da conspiração que mantinham o estado de guerra e os militares no poder, assim como aparentava ser puramente campanhas políticas.

O governo considerava que a televisão deveria reproduzir entretenimento que promovesse seus planos desenvolvimentistas de modernização (SHIM; JIN, 2007, p. 164; KIM; KWON, 2013, p. 520). Como um país ainda muito novo, a mídia de massa tinha um papel essencial de legitimar a autoridade política e promover a integração nacional (SHIM; JIN, 2007), além de conquistar apoio popular para o projeto de crescimento econômico do governo (CHANG, 2006), então o regime de Park apostava especialmente na força de difusão da televisão para estabilizar suas mobilizações políticas e militares. Para além da produção interna, nos anos 1960 o predomínio era da programação estrangeira, majoritariamente estadunidense, japonesa e honconguesa, entretanto isso durou apenas até 1969 (LEE, D., 2004, p. 38), quando uma proibição que impedia emissoras locais de obterem receita com anunciantes deixou de existir. A partir disso, a competição foi intensificada e os canais começaram a desenvolver seus estilos de produção e formatos, contudo ainda sob as limitações do regime militar.

Na década de 1970, a televisão conquistou amplo uso local apoiada por políticas governamentais e isenções de impostos em aparelhos e receptores televisivos (SHIM; JIN, 2007). Esse rápido desenvolvimento da infraestrutura midiática local foi objetivado a favor de um projeto de modernização e do aumento no alcance governamental ao público, disseminando as ideologias e interesses do regime especialmente através das emissoras que eram, por obrigação, porta-vozes do regime. Dessa forma, os televisores se popularizaram<sup>58</sup> pelo país, o que acabou também agilizando o deterioramento do setor cinematográfico nacional à época (CHO, 2019, p. 48). A partir de então, a produção e a veiculação de ficções seriadas televisivas aceleraram drasticamente com o aumento da demanda por programação para preencher as grades dos canais. Essas ficções seriadas, os dramas de TV, partiram do formato televisivo regional de origem japonesa desenvolvido no início dos anos 1950<sup>59</sup>, adaptando-o para a realidade e interesses culturais sul-coreanos (LEE, D., 2004; YANG, 2007). As grades de programação foram tomadas por dramas de TV, notícias, programas de variedades, esportes, programas educativos e séries estrangeiras, devidamente censurados<sup>60</sup> (HWANG, 2010).

A aposta do governo ditatorial para a produção local das emissoras foi nos dramas de TV, porque, para além do apelo emocional e de público, esses programas levantavam poucas suspeitas de caráter político (KIM, 2019b, p. 06). Narrativas centradas em famílias e romances eram incentivadas, assim como aquelas que abordavam o passado do país através de perspectivas nacionalistas e com caráter de resgate cultural tradicionalista (*Ibidem*; NOH, 2019). Foi, então, com a crescente produção de dramas de TV na Coreia do Sul que, em meados dos anos 1970, esse formato se tornou um fenômeno local, se estabelecendo como a maior forma de entretenimento no país (KIM, 2019b, p. 05).

A importação, tradução e aplicação do formato drama de TV foi essencial para dar conta da demanda local (SHIM, D., 2008), mas especialmente para estruturar uma identidade televisiva sul-coreana. Logo, com a virada para os anos 1980, quase toda casa tinha um televisor e a produção local se expandiu a tal ponto que começou a superar a dependência de importação de conteúdos televisivos estrangeiros. Os programas locais

---

<sup>58</sup> Focando na expansão da indústria de manufaturas, o governo militar impôs altas tarifas de importação de televisores estrangeiros e retirou a taxa de produtos de luxo que era agregado ao aparelho, promovendo a competição interna na produção desses artefatos televisivos. A indústria aquecida acarretou na quantidade de televisores no mercado e também reduziu seu custo, tornando-o mais acessível (KIM; KWON, 2013, p. 521).

<sup>59</sup> E, mais tarde, já nos anos 1980, especialmente o gênero japonês *trendy dramas* (OTA, 2004) inspirou a produção de dramas sul-coreanos.

<sup>60</sup> Em 1973, as três emissoras coreanas exibiam a soma de mais de 600 programas que promoviam o governo militar (KWON; KIM, 2013, p. 520).

predominaram a televisão sul-coreana a partir dessa década. As regulações protecionistas, que agora fechavam o cerco aos produtos estrangeiros, forçavam a produção e a exibição de programação local, mas as emissoras exibiam até mais produções nacionais do que o demandado, porque suas audiências e recepções eram muito maiores do que a de produções estrangeiras (KIM, 2019b; LEE, 2007).

Dessa forma, a programação importada foi gradualmente marginalizada para os horários menos nobres em favor de programas locais (LEE, D., 2004; KIM, 2019b); os dramas de TV eram o centro da televisão sul-coreana (SHIM, D, 2008). É importante esclarecer que, apesar da censura e do envolvimento estatal na televisão à época, os dramas foram essenciais durante a ditadura, porque era através deles que contradições culturais e o turbilhão do capitalismo e da modernização ocidental foram digeridos pela população em meio ao imenso estímulo socioeconômico que o país passava. O gênero melodrama, em especial, centralizou essas narrativas, expressando a agitação social que era experienciada pela sociedade sul-coreana nesse momento conturbado da história (LEE, K., 2004, p. 527; MCHUGH; ABELMANN, 2005).

A posse do governo ditador de Chun Doohwan (1980-1988) intensificou ainda mais o regime e aumentou o monitoramento da mídia, colocando primeiramente em vigor o Ato Básico da Mídia. Esse ato enfatizava a responsabilidade dos veículos e produtoras midiáticas, minando especialmente a liberdade de imprensa (SHIM; JIN, 2007, p. 164). Depois da Lei de Fundação da Imprensa, que entrou em vigor em 1980 forçando a fusão midiática, a emissora comercial TBC foi obrigada a encerrar suas atividades e fundir-se ao canal público KBS para criar a KBS2 (LEE, 2007, p. 173). Todo o sistema televisivo foi compelido a se tornar um duopólio entre KBS e MBC, esta última forçada a vender mais de metade de suas ações para o governo (NAM, 2008, p. 645). Dessa forma, o controle governamental ficou ainda mais centralizado, tanto como instrumento de censura e controle da opinião popular, quanto como regulação de importação de conteúdo estrangeiro (efeitos da intensificação do protecionismo em favor da produção local).

Como as emissoras eram livres para produzir e exibir o que quisessem enquanto fossem conteúdos “apolíticos”, a competição entre KBS e MBC cresceu através da ficção, ainda mais com a chegada da televisão a cores em 1980 (SHIM; JIN, 2007, p. 165). Ademais, a política dos 3S (*Sex, Screen, Sports*, ou Sexo, Tela, Esportes) foi implementada pelo regime, visando tirar o foco da população dos problemas de natureza política e especialmente das movimentações contra o Estado que estavam se fortalecendo a cada dia por todo o país. A censura de conteúdos sexualmente sugestivos na televisão e

no cinema foi afrouxada, assim como times e ligas de esportes profissionais foram incentivados. Cinemas de filmes adultos e espaços de lazer e esporte se multiplicaram pelo país<sup>61</sup> (KWON; KIM, 2013, p. 520-521). Todavia, mesmo com os esforços, a população não aderiu a essa política de forma acrítica e os levantes a favor do fim da ditadura continuaram, o que contribuiu para a queda do regime em 1987.

A despeito do cenário político ainda instável, a realização dos Jogos Olímpicos de Verão de Seul em 1988 não só apresentou uma Coreia do Sul atualizada e “moderna” ao mundo, mas também serviu como um catalisador *in loco* para trocas culturais estrangeiras após anos de repressão militar (LEE, 2007, p. 173). Além disso, acabou destacando a Coreia do Sul, chamando a atenção de todo o mundo para o país, tanto pelo fato de estar sediando um megaevento de interesse global, quanto por ser apenas o segundo país fora das Américas e Europa até então a receber as Olimpíadas de Verão (HA, 2017, p. 56). Esse episódio provou internamente como uma identidade cultural atualizada da nação era importante frente ao cenário internacional, com o potencial de render grandes lucros e posicionar positivamente o país para o restante do mundo. O final da década de 1980 também assistiu o relaxamento das censuras com a queda da ditadura e as eleições diretas, enquanto os Estados Unidos continuavam pressionando o país por maior abertura de mercado e pelo fim das leis protecionistas contra produtos estrangeiros, especialmente os culturais (HAN, 1988; YANG, 2007).

Logo, com a entrada do presidente Roh Taewoo, foi revogado o Ato Básico de Mídia, que até então restringia as atividades da indústria midiática (KWON; KIM, 2013, p. 522). Além disso, o povo demandava por uma produção midiática que abordasse mais questões políticas contemporâneas e temas sociais em voga, refletindo questões que o país estava vivendo especialmente na então conjuntura de grandes mudanças sucessivas. Com um cenário mais otimista para a liberdade de expressão, as empresas midiáticas, os produtores e os artistas começaram um levante de produções culturais com críticas contra a corrupção e outras injustiças sociais evidentes à época, criando um mercado com produtos culturais mais atraentes e a par dos interesses do povo, além de mais diversa também. Dessa forma, frente a uma demanda interna por diversidade de conteúdo, o aumento na capacidade tecnológica nacional, um cenário político desenhando-se de forma mais positiva para o povo e a Coreia do Sul sendo colocada no mapa global graças

---

<sup>61</sup> O governo impunha um código moral restritivo nas narrativas dos dramas televisivos, banindo arcos que abordassem adultério, divórcio e as vidas de famílias ricas (KWON; KIM, 2013, p. 520).



às Olimpíadas, o país deixou os anos 1980 e adentrou a década do nascimento da Onda Coreana.

### **1.2.2. Políticas públicas e estratégias econômicas para a indústria cultural**

Com a chegada dos anos 1990, iniciou-se um momento totalmente novo da indústria midiática da Coreia do Sul. Como abordado anteriormente, o marco do fim da ditadura foi 1987, mas foi apenas dez anos depois que realmente um governo da oposição e de bases democráticas conseguiu assumir a presidência. Porém, durante esse período de transição, muitas mudanças foram implementadas à indústria cultural, apostando principalmente no seu potencial de lucro e transformando a perspectiva nacional quanto à produção midiática (KWON; KIM, 2014). Essas mudanças – que foram, em especial, políticas públicas de incentivo e investimentos de capital privado – conseguiram alterar o cenário midiático que, até então, direcionava o país para o que seria o fenômeno da Onda Coreana no futuro. A primeira delas foi a criação de um Ministério da Cultura autônomo, já em 1990. No mesmo ano, uma nova Lei da Radiodifusão foi implementada pela Assembleia Nacional, dando o passo inicial para desenvolver uma indústria doméstica televisiva com alto valor agregado e independente. Essa atualização rendeu a licença para que mais uma emissora comercial nacional entrasse no ar, a SBS.

As operações desse novo canal começaram em 1991, quebrando o duopólio imposto pelo ex-presidente em vigor (SHIM, D., 2008, p. 23) e formatando a grande estrutura característica da televisão aberta sul-coreana (as *Big Three*: MBC, SBS e KBS)<sup>62</sup>, pilar inicial da exportação em massa de produtos culturais. Foi neste início de década que as produções culturais sul-coreanas começaram a ser exportadas com maior frequência – comparado com as poucas exportações desse tipo que aconteciam pontualmente nas décadas anteriores – mas ainda em caráter limitado. O estabelecimento das relações diplomáticas com a China em 1992, por exemplo, abriu as portas para o início das importações chinesas da cultura pop sul-coreana (HUANG; NOH, 2009, p. 193), um mercado até hoje importantíssimo para diversos setores da economia da Coreia do Sul.

Os anos 1990 na Coreia do Sul assistiram também a abertura nacional aos produtos estrangeiros, com a invasão dos efeitos da globalização e do neoliberalismo

---

<sup>62</sup> Caracterizam a televisão aberta sul-coreana até os dias de hoje e também os fluxos de exportação de K-dramas para o mundo, já que, além de emissoras, as três são grandes produtoras de conteúdo.

ocidental<sup>63</sup>. Os Estados Unidos demandavam que os mercados leste-asiáticos se abrissem para os seus produtos culturais e capital, incentivando o liberalismo das indústrias midiáticas de países do mundo majoritário a fim de facilitar a sua própria entrada nesses mercados, expandindo seu alcance e potencial de lucro na era da globalização (JIN, 2007, p. 763). Na realidade, “em grande parte do mundo pós-colonial, a globalização econômica precipitou o surgimento de formas neoliberais de governança que impactaram a radiodifusão e a formulação de políticas de mídia de várias maneiras” (ASTHANA, 2022, p. 15, tradução nossa). Silvio Waisbord (2004) indicou como os efeitos da globalização ocidental modificaram as estruturas dos sistemas midiáticos no mundo inteiro entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, que, até então, funcionavam em relativo isolamento. As levadas de privatização, comercialização, liberação e desregulamentação incentivadas pelo mercado global (representado especialmente pelos interesses dos Estados Unidos) forçaram a abertura global de indústrias locais, essas que foram concebidas majoritariamente e originalmente como setores nacionais protegidos (WAISBORD, 2004, p. 360; KIM, 2008). As indústrias da televisão, por exemplo, foram expostas ao mercado de formatos e programação (WAISBORD, 2004) especialmente com a chegada da tecnologia do cabo em meados dos anos 1990, como foi o caso da Coreia do Sul (JIN, 2007; NAM, 2008).

A liberação midiática estimulada insistentemente pelo Ocidente se espalhou de forma rápida pelo Leste da Ásia. Na Coreia do Sul, em específico, o processo de redemocratização acabou fortalecendo essa implementação: o povo que ainda estava se recuperando de décadas de ditadura, se sentia desconfortável com políticas de interferência pública em questões midiáticas, então as práticas neoliberais foram bem recebidas (NAM, 2008, p. 642). Com crescentes influxos de capital, os debates sobre direitos autorais, propriedade privada e geração de lucro entraram em foco, a indústria cultural sul-coreana se deparou com a progressiva concorrência interna e também com indústrias culturais de outros países, especialmente agentes globalizantes. Assim como em outros países da região, a gradativa exposição aos produtos culturais estrangeiros afetou intensamente o cenário midiático sul-coreano (LIM, 2008).

Esse movimento causou, já em 1993, uma forte crise no cinema sul-coreano, que estava voltando a florescer desde o fim do regime ditatorial e até mesmo criando seus novos influxos de exportação, como para o mercado chinês (HUANG; NOH, 2009). Até

---

<sup>63</sup> O presidente Kim Young Sam (1993-1998) foi adepto ao neoliberalismo como base de governo e à globalização especialmente em sua abordagem mercadológica e diplomática (YANG, 2007, p. 184).

1987, apenas companhias cinematográficas domésticas eram permitidas de importar e distribuir filmes no mercado interno, contudo, em 1988, cedendo à pressão estadunidense, a Coreia do Sul liberou que estúdios hollywoodianos distribuíssem seus filmes diretamente para os cinemas locais (SHIM, 2006, p. 31). O setor cinematográfico local bateu seus piores números, tanto em audiência quanto em produções, uma vez que os filmes estadunidenses entraram de forma direta e ilimitada no mercado sul-coreano (SHIM, S, 2008, p. 208; CHO, 2019, p. 53), tomando conta do consumo interno. O cinema local quase chegou à total extinção, enquanto os distribuidores de filmes hollywoodianos batiam recordes de crescimento no país asiático (SHIM, 2002, p. 339).

A produção cinematográfica, assim, sofreu uma nova grave queda. De 1991 a 1994, os filmes produzidos anualmente foram de 121 para apenas 63 (SHIM, 2006, p. 31). Isso se agravou ainda mais pelo fato de que, até o final dos anos 1980, a exibição de filmes estrangeiros nos cinemas era controlada por rigorosas cotas que requeriam um número mínimo de dias de exibição para filmes produzidos localmente: em 1981, o Ato de Cinema (*Motion Pictures Act*) previa o mínimo de 165 dias em cartaz<sup>64</sup> (KWON; KIM, 2013, p. 522-523). Visto isso, e para tentar compensar as perdas com as liberações neoliberais do mercado cinematográfico, em 1994 o governo ofereceu apoio ao setor na forma de flexibilização das regulamentações de censura, medidas de alívio fiscal e financeiro, assim como investimentos de dinheiro público para cobrir custos de produção (SHIM, S., 2008, p. 210).

Em 1991, o Ato da Televisão a Cabo entrou em vigor no país, cedendo também às pressões estrangeiras e em uma tentativa de expandir o próprio potencial interno televisivo. Todavia, em favor de promover e proteger a indústria local, um decreto presidencial impôs que o conteúdo estrangeiro não poderia passar do limite de 30% das grades diárias dessas novas emissoras. Dessa forma, em 1995, os serviços de canais à cabo se iniciaram no país, dando início a era multicanal da indústria televisiva sul-coreana, que foi marcada por intensas competições por audiência e demanda por novos conteúdos (SHIM, D., 2008, p. 23). Na mesma época, o cenário televisivo sul-coreano chegou a nove novos canais comerciais de transmissão terrestre e 117 canais a cabo (SHIM; JIN, 2007, p. 161). Muitos desses canais estavam sob o controle de empresas *chaebols*, que viram na era multicanal e nos influxos de capital nas emissoras um potencial de

---

<sup>64</sup> Este Ato foi promulgado em 1966 e teve várias atualizações em seus termos estipulados para a cota dos filmes nacionais. Seung-Ho Kwon e Joseph Kim exemplificaram que, à época da promulgação, o mínimo eram 90 dias em cartaz, já em 1973 eram 121 (KOWN; KIM, 2013, p. 522).

espraiamento de seus negócios (SHIM, 2002). A implementação da TV à cabo na Coreia do Sul foi marcada também por demandas do público que ansiavam por mais e novas alternativas midiáticas a fim de se distanciarem dos canais que ficaram conhecidos como partes do aparato de propaganda durante a ditadura (NAM, 2008).

O início da década de 1990 trouxe à tona os debates que estavam sendo realizados nos mercados ocidentais: direitos autorais. A Coreia do Sul recebeu fortes críticas de nações estrangeiras por não monitorar e também não pagar devidamente os direitos autorais como manda a cartilha ocidental (SHIM, 2002). Na realidade, a prática da cópia/clonagem e reprodução de formatos e produtos midiáticos era comum na região (MORAN; KEANE, 2004), o que Tania Lim (2008) chama de “aluguel” de capital intelectual e cultural com a intenção de aumentar a chance de circulação e sucesso desses produtos nos mercados locais (p. 44). Esse cenário se manteve com certa despreocupação até o levante dos debates sobre autoria e direitos, que foi alimentado dentro do movimento ocidental de liberação midiática alastrada pelo Leste Asiático. Na televisão sul-coreana, as práticas de clonagem não licenciadas foram centrais no seu início devido aos recursos relativamente limitados da indústria (LEE, D., 2004) e também às apostas em sucessos transnacionais por serem investimentos mais seguros.

A Rodada de Uruguai (que criou a Organização Mundial do Comércio e o Acordo Geral de Tarifas e Comércio), em 1994, instruiu a abertura dos mercados de produtos e serviços e atentou sobre a importância das práticas de direitos autorais à nível global (SHIM, 2002). Visto que na Coreia essa não era uma prática recorrente, já que o país negligenciava até então a ideia de autoria – inclusive, isso se deu porque era um debate muito atrelado à uma experiência ocidental de mercado, que não era parte da realidade leste asiática do negócio –, a preocupação local se encontrou nos gastos e perdas que poderiam ser acarretados em conflitos legais relacionados a isso e também no possível enfraquecimento da competitividade dos produtos nacionais caso não regularizassem também os direitos autorais das produções domésticas. Entretanto, para além disso, a Coreia do Sul ter se apropriado de formatos e programas televisivos japoneses estava criando uma dependência mal vista pelo próprio público coreano por motivos nacionalistas e mágoas coloniais (LEE, D., 2004). De igual modo, essa prática também era uma limitação do potencial da indústria em se expandir através de seus próprios termos. Dessa forma, deu-se início a uma série de mudanças no setor de leis de *copyright* após a reforma do Ato dos Direitos Autorais, como a adição do Ato das Gravações Sonoras e Produtos de Vídeo em 1992, que protegia filmes e músicas estrangeiras de

serem ilegalmente copiados (essa foi mais uma das demandas dos Estados Unidos) (KWON; KIM, 2013, p. 523).

O aumento dos canais televisivos com a chegada da tecnologia do cabo deixou claro que o país ainda não tinha os aparatos para dar conta da demanda e, dessa forma, seria invadida fatalmente por conteúdos estrangeiros, reascendendo a necessidade de importação. Além disso, na época, países vizinhos como Japão e Hong Kong já tinham estruturas de produção cultural mais elaboradas, então estavam tomando conta da dianteira da região e mantendo certa legitimidade no mercado. Desde a década de 1980 que esses dois países eram reconhecidos como os maiores mediadores de cultura pop no Leste da Ásia e, dessa forma, influenciavam e tinham entrada na Coreia do Sul também. Rugiu-se assim a necessidade de desenvolver de forma séria uma indústria midiática doméstica: para além de uma questão cultural ou ideológica, o problema apresentado também era de cunho econômico (SHIM, 2002).

Então, em 1994, o Conselho Presidencial de Ciência e Tecnologia sugeriu ao presidente Kim Young Sam, que o governo promovesse a indústria audiovisual doméstica. O Conselho evidenciou como o filme estadunidense *Jurassic Park* (EUA, 1993) teve ganhos em receita correspondentes a venda de 1.5 milhão de carros da empresa sul-coreana *Hyundai*. Essa quantidade de automóveis contabilizava mais de dois anos de vendas da empresa. A comparação de um simples filme com os carros que eram o símbolo do sucesso econômico do país foi simbólica e eficaz não só dentro do governo, mas também entre os cidadãos, que começaram a reconhecer o valor do setor cultural como uma indústria de potencial e séria, que não servia apenas para alienação popular e propaganda política. Esse episódio ficou conhecido como *Fator Jurassic Park* (SHIM, 2002; 2006; 2008; NAM, 2008; JOO, 2011) e foi um ponto de virada para o início de várias das políticas de incentivo público em favor do desenvolvimento das indústrias culturais e midiáticas de forma estratégica na Coreia do Sul, visando um novo momento da economia nacional.

Entretanto, essa aposta econômica na cultura não foi estimulada apenas em vista a comparação com o sucesso de receita de um filme estrangeiro; na realidade, o *Fator Jurassic Park* foi apenas um marcador simbólico e ilustrativo dessa virada de chave no país. Era claro que essa comparação era injusta e descabida ao cenário local – apesar de ter se provado claramente instigante –, uma vez que a Coreia do Sul ainda era um país que não pensava a potencialidade de sua própria produção cultural, mas, com isso, direcionou seus primeiros esforços para industrializá-la. O aspecto realmente essencial

nessa equação foi a observação de um movimento global em direção a comodificação e exportação da produção criativa e midiática local, alimentando, assim, as dinâmicas mercadológicas das indústrias culturais no âmbito internacional.

Foram transformações consideráveis, na medida em que governos de todo o mundo alteraram suas políticas em direção à mercantilização – ou seja, a visão de que a produção e a troca de bens e serviços culturais com fins lucrativos é a melhor forma de alcançar eficiência e equidade na produção e consumo de textos (HESMONDHALGH, 2007, p. 300, tradução nossa).

Países pelo mundo, especialmente os ocidentais, começaram a pensar suas próprias lógicas e políticas mercadológicas a fim de abarcar o potencial de venda agregado aos produtos culturais e de mídia. Mercados ocidentais, em particular o estadunidense, incentivavam a abertura das fronteiras mercadológicas, assim como a liberação midiática e a queda de práticas protecionistas por todo o mundo capitalista, a favor de que conteúdo, direitos e formatos midiáticos circulassem pelos diferentes países. Os Estados Unidos, obviamente, usufruíam largamente dessa nova dinâmica, alcançando novos consumidores potenciais para a sua já desenvolvida indústria de produção cultural. Dessa forma, países como a Coreia do Sul começaram a desenvolver suas próprias políticas e incentivos para adentrar as lógicas que estavam sendo impostas a esse mais novo mercado global.

Portanto, em 1995, a Lei de Promoção Cinematográfica estipulou vários incentivos em favor de introduzir investimento de capital cooperativo na indústria cinematográfica sul-coreana com o objetivo de desenvolver a infraestrutura necessária para essa produção. Previa-se investimentos da iniciativa privada, incentivos fiscais e formação especializada. Uma nova cota mínima de exibição de filmes nacionais nos cinemas foi estabelecida, assim como estúdios de cinema receberam redução de impostos. Para além disso, foi inaugurada a Escola de Cinema e Multimídia na *Korean National University of Arts*, esta tinha a missão de capacitar mão de obra especializada para a próxima geração de profissionais da indústria cultural, pensando o futuro (SHIM, 2002).

O aquecimento do setor audiovisual após a nova lei atraiu os conglomerados *chaebols*: alguns investiram em canais da TV à cabo, outros abriram empresas relacionadas à produção midiática; rapidamente estavam investindo em quase todos os setores e subsetores da mídia e informação. Os *chaebols* trouxeram para o setor cultural o capital de investimento, mas também estratégias de *marketing* e profissionais especializados na área, o que ajudou a mudar a perspectiva econômica da indústria cultural, estabelecendo novas formas de gestão, direcionamento de lucros e o desenvolvimento de um modelo de negócios (SHIM, 2002; KWON; KIM, 2013),

colocando a produção cultural também no caminho estritamente capitalista moldado pelo “Milagre do Rio Han” e sua industrialização.

Com o entusiasmo dos *chaebols* e uma herança recente dos planos desenvolvimentistas de aceleração econômica do governo ditatorial, a Crise Financeira de 1997 chegou à Coreia do Sul arrasando todos os setores econômicos e, obviamente, o cultural também. Os *chaebols*, que foram basilares para a fragilidade da economia nacional através de seus projetos de crescimento rápido e vários empréstimos de capital estrangeiro, se encontravam também no centro da indústria cultural que, até então, estava seguindo a mesma cartilha desenvolvimentista da economia nacional. Logo, ao final de 1997 e em meio ao contexto da globalização econômica e da liberação financeira na Coreia do Sul, a dívida externa coreana bateu 120 bilhões de dólares (SHIM, 2002). A abrupta desregulamentação neoliberal do mercado nacional após o fim da ditadura levou a total vulnerabilidade um projeto de desenvolvimento que já era, por natureza, vulnerável. Com a quebra da economia nacional, os *chaebols* se afastaram das empresas de mídia, deixando, pelo menos, um legado útil: a estruturação interna do setor cultural nacional como um projeto de negócio, especialmente o cinematográfico, que se estendeu para a indústria midiática como um todo. A internacionalização de técnicas administrativas e gestão de negócio, além dos investimentos privados incentivados por leis federais ajudaram na navegabilidade da indústria no seu período de reestruturação pós-crise.

Outro ponto central foi a absorção de novos talentos de uma força de trabalho treinada e estudada, que deram o suporte necessário para que a indústria cultural continuasse sendo vista como um setor estratégico mesmo após o final de 1997. O entusiasmo da população quanto a esse investimento também não mudou, assim como a mão do Estado no mercado mesmo em meio as tendências neoliberalizantes, mantendo a ideia de que, para resistir às forças econômicas estrangeiras, seria necessário apoiar a produção local e as empresas nacionais (SHIM, 2002) com incentivos e regulamentações.

Todavia, foram necessárias mudanças na indústria cultural após a crise e frente ao desastre econômico, que, especialmente, tirou o emprego de muitos cidadãos (LEE, 2002). Isso não aconteceu apenas na Coreia do Sul, outros governos leste-asiáticos que também sofreram com a crise de 1997 reestruturaram as suas políticas de produção e distribuição culturais, uma vez que a indústria do entretenimento se apresentava como uma solução econômica chave para esse momento dos Tigres Asiáticos. O projeto de “Asianização” cultural não foi só uma solução, mas também foi considerada uma nova tendência

econômica na era da globalização, que demandava a rápida adaptação desses países para adentrar a lógica mercadológica internacional (SIRIYUVASAK, 2010).

Com a posse de Kim Daejung (1998-2003), o primeiro presidente civil da oposição na nova era democrática do país, a mídia e a cultura, assim com os setores de informação e tecnologia, foram considerados como saídas viáveis e urgentes para o reestabelecimento da economia nacional. Considerando o fato que Kim entrou no cargo já com as dívidas e as promessas ao FMI, sua gestão precisou passar por vários processos impostos de abertura de mercado e reformas neoliberais internas. O foco dessa nova administração, então, foi a aposta no entretenimento assim como era-se feito com a produção de manufaturas: a cultura foi tratada como tão essencial ao desenvolvimento nacional da Coreia do Sul quanto as indústrias que serviram de base para o rápido crescimento econômico do país durante a ditadura (JOO, 2011).

No pós-crise, então, expandiram-se os investimentos em desenvolvimento de produtos culturais, especialmente dramas de TV, músicas, filmes e jogos online, com a finalidade de tornar o mercado de entretenimento nacional independente de importação e autossuficiente para o mercado local, visando, no futuro, a possibilidades de expansão internacional (SHIM, D., 2006; JANG; PAIK, 2012) frente à liberação midiática na região. Esse direcionamento a favor da independência de importações e pela expansão da indústria local através da exportação se deu por um simples motivo: a necessidade crescente pós-crise de explorar outros mercados e de gastar menos dinheiro com a compra de produtos estrangeiros. O país estava economicamente quebrado e, uma vez que a exportação de cultura pop já estava acontecendo e surpreendendo, o objetivo com os investimentos em cultura era “transformar a Onda Coreana em uma fonte sustentável de renda” (CHO, 2005, p. 160, tradução nossa).

Uma série de novas e atualizadas políticas a favor da industrialização da cultura e da mídia tinha o objetivo de centralizar investimentos nas diferentes frentes e na competitividade no mercado global (SHIM, D. 2008; KWON; KIM, 2013). Além disso, o apoio à digitalização e desenvolvimento da internet intencionou a promoção desses produtos no mercado estrangeiro. Foi realizada também a anexação da Agência de Informação Pública ao Ministério da Cultura, Esportes e Turismo, a favor do desenvolvimento cooperativo das artes, cultura, radiodifusão e turismo. O governo estabeleceu a Lei Básica para Promoção da Indústria Cultural, que previa a destino de incentivos governamentais em favor do desenvolvimento cultural e midiático (SHIM, 2006). Um dos pontos chave dessa legislação foram as cotas para a televisão: nas



emissoras abertas, no mínimo 80% da grade deveria ser tomada por produções locais, já nas emissoras fechadas, o mínimo era 50% (KWON; KIM, 2013; SHIM, S., 2008). Deve-se notar que já nessa época não era difícil preencher 80% das grades dos canais com programação doméstica, nos anos 1990 a televisão local era mais do que capaz de produzir em grande escala (SHIM, S., 2008, p. 210-211). A produção televisiva se tornou crucial para a indústria uma vez que se converteu em uma necessidade dos lares sul-coreanos e na mediação central para veiculação de entretenimento também de outros setores, como o de música, que lançava seus artistas e tendências pelos programas de variedades musicais (LIE, 2012, p. 348).

O K-pop como indústria musical e fenômeno de exportação desenvolveu suas características também nos anos 1990, fruto de transformações e crescimento frente ao momento de mudanças sociais. É também conhecido como *idol pop*, em razão da sua estrutura de produção em torno do *idol star system*, e não denota toda a música popular sul-coreana, é apenas parte dela, é uma indústria. Na realidade, é estrategicamente produzido e comercialmente adaptado para ser vendido em larga escala e exportado (SHIN; KIM, 2013, p. 256). Até então a música pop local era repleta de canções sentimentais de gêneros domésticos que não tinham um direcionamento de público etário claro, até que artistas mais jovens introduziram outros gêneros musicais mais dançantes, que apelaram de forma mais direta a juventude local (JUNG, 2015, p. 76). As bases que dão forma para a indústria do K-pop começaram a serem estruturadas junto ao levante das indústrias audiovisuais e através dos pacotes de incentivos disponibilizados pelo governo. Todavia, a música pop da Coreia do Sul começou a enquadrar seu estilo híbrido e emplacar sucessos internacionais antes, ainda nas décadas de 1970 e 1980, com cantor Cho Yong-pil que conquistou o público com suas composições e apresentações que misturavam diferentes gêneros musicais locais e internacionais (JIN, 2021, p. 4148). Seu sucesso extrapolou as fronteiras sul-coreanas e conseguiu fazer o inesperado: adentrar o mercado japonês. O êxito de Cho é considerado como um precursor do K-pop e da própria *Hallyu* ao exportar produtos culturais para um país vizinho, ainda mais sendo o antigo colonizador (LIE, 2012, p. 344).

Então, é apenas em 1992 que emerge os sucessores na formação dessa indústria de música pop: o *Seo Taiji and the Boys* (**Imagem 4**), um dos primeiros grupos a incorporarem o rap e o hip hop na música popular sul-coreana, além de terem marcado uma mudança geracional na sociedade (SIRIYUVASAK; SHIN, 2007, p. 113). O trio de artistas soou absolutamente estranho aos críticos da época ao revolucionarem a música

local introduzindo influências dos diferentes gêneros de música ocidental e também do J-pop. Eles representam esse lugar de marco zero e pioneirismo no K-pop não só por essas experimentações absolutamente novas ao cenário da época, mas também por adicionarem a dança como parte central de suas performances (LIE, 2012, p. 349). O grupo formou o desenho inicial do que hoje reconhecemos como o K-pop e que foi continuado nos anos seguintes com a adaptação do sistema *idol* e ascensão de suas empresas de entretenimento e seus novos grupos, além de terem provado o potencial de compra e de participação dos jovens, assim como seu alcance em diálogos cosmopolitas globais.



**Imagem 4:** Seo Taiji and Boys, primeiro grupo expoente do K-pop enquanto indústria como a conhecemos hoje. Fonte: Mashable.

Para além desses primeiros e essenciais passos do K-pop que formataram toda a indústria de música pop sul-coreana, a década de 1990 também foi estruturante para esse setor enquanto modelo de negócio. Uma das características que dão forma ao pop sul-coreano é o seu sistema baseado em empresas de entretenimento que formam, lançam e acompanham as carreiras dos artistas. Foi em meados dos anos 1990 que essas primeiras agências especializadas em artistas da música foram inauguradas e se tornaram essenciais para o estabelecimento da indústria do K-pop e da *Hallyu* como um todo: a SM Entertainment em 1995, a YG Entertainment em 1996 e a JYP Entertainment em 1997. Essas empresas criaram as lógicas e dinâmicas internas da indústria do K-pop como a conhecemos hoje, assim como lançaram a primeira geração de grupos musicais do K-pop, como os notáveis H.O.T, Sechs Kies, god, Fin.K.L e S.E.S. Esses grupos alimentaram o

consumo musical nacional e, ao final da década, já tinham tomado conta de 60% do mercado doméstico (JOO, 2011, p. 491) e o K-pop já tinha se tornado um dos casos de maior sucesso entre a música pop asiática (SHIN, 2009a, p. 507).

Além disso, é a partir dessas empresas que surgiram dois dos elementos centrais e mais característicos do pop sul-coreano: a figura do *idol* e o *idol star system* ou sistema *idol*. O *idol* é a celebridade/personalidade midiática do K-pop que faz parte do sistema de agenciamento de talentos da indústria do pop sul-coreano, enquanto o *idol star system* ou sistema *idol* é o modelo de criação, treinamento e gerenciamento de carreiras artísticas desses potenciais *idols*, um sistema característico e desenvolvido na Coreia do Sul que teve bases inspiratórias nas práticas do pop japonês *aidoru* (JUNG, 2015, p. 76). Esse sistema integra a produção, a gestão e todas as outras funções necessárias para desenvolver e treinar futuros talentos (SHIN, 2009a, p. 510), além de estratégias de *marketing*, relações públicas e divulgação em mercados estrangeiros (JUNG; SHIM, 2014, p. 487). Os *idols* do K-pop são desenvolvidos dentro do sistema *idol* para terem as habilidades e as performances apropriadas para atraírem público, engajarem marcas e se apresentarem como modelos de um estilo de vida agregado ao consumo dessa cultura pop. Através de processos internos de audição, talentos em potencial são escolhidos para treinarem<sup>65</sup> a fim de se tornarem os próximos ídolos do K-pop, que normalmente são divididos entre *girlgroups* (grupos femininos) e *boygroups* (grupos masculinos), com o objetivo de conquistarem os mercados locais e estrangeiros.

A SM Entertainment foi a primeira empresa sul-coreana a implementar esse modelo ao apostar concretamente em um público mais jovem, considerando esse potencial de consumo e seus gostos. H.O.T, o primeiro *boygroup* de K-pop fruto do *idol system*, foi formado puramente a partir de pesquisas e levantamentos de mercado, apostando em tendências e interesses desse público alvo à época (LEE, 2015, p. 116). O grupo teve aulas de canto, dança e processo de imagem por seis meses antes de serem lançados no mercado (JUNG; SHIM, 2014, p. 487). O sucesso do H.O.T legitimou o processo de desenvolvimento de grupo de K-pop desenvolvido pela empresa SME (SHIM, 2013) e esse modelo de treinamento e gestão de carreiras se tornou generalizado na indústria, com todas as outras agências de entretenimento seguindo os mesmos passos e atualizando os moldes (PRATAMASARI, 2016), ao ponto de ter se tornado uma marca do K-pop. Dessa

---

<sup>65</sup> Com aulas de canto, dança, atuação, apresentação e participação em programas televisivos e de rádio, idiomas estratégicos (como o inglês, o japonês e o mandarim) e *media training* em geral.

forma, o *idol star system* nasceu e se especializou dentro do K-pop junto das próprias práticas da cultura fã, pensando exatamente no potencial de engajamento e venda que esses grupos poderiam acionar.

Os negócios da indústria *idol* são negócios de *fandom* no final das contas [...]; uma vez que o ídolo-enquanto-mercadoria depende absolutamente da existência de consumidores fiéis, as empresas gestoras desenvolveram um sistema de fãs concomitantemente ao sistema de *idols* (LEE, 2015, p. 116-117, tradução nossa).

Como parte de um cenário capitalista e direcionado integralmente ao lucro, a indústria do K-pop incentiva e mede o interesse dos fãs através do seu consumo, o que só se tornou ainda mais potente com os avanços da *Hallyu*.

Dessa forma, a indústria cultural sul-coreana em meados da década de 1990 já tinha notável infraestrutura e pontuais entradas de exportação, assim como era capaz de manter alto nível de produção devido ao seu próprio histórico e os avanços tecnológicos absorvidos pelo setor. Com a entrada de novos investimentos e incentivos, se expandiu e a competitividade interna se tornou ainda mais clara nesse novo momento do setor (SHIM, S., 2008). Doobo Shim (2008) aponta que, por exemplo, a competição entre emissoras só crescia, com foco em conquistar audiências, transformando o cenário televisivo nacional em uma grande produtora de programação diversificada. Isso levou a disputa de dramas (conhecidos com o tesouro da televisão sul-coreana) entre os canais, com narrativas apostando em novos enredos, gêneros e tipos de produção (SHIM, D., 2008, p. 24).

A aposta em dramas de TV mais contemporâneos, levando em conta o cenário local, com atores de qualidade, além de roteiristas e mão de obra de produção especializados, conseguiu expandir esse potencial local para o mercado de exportação (*Ibidem*). Inspirando-se nas novas tendências dos *trendy dramas* japoneses, que tinham a característica de abordar a vivência cosmopolita e romances urbanos, refletiam as mudanças da globalização (OTA, 2004). Com produções e estéticas mais refinadas e elencos mais juvenis, o público alvo era a população jovem que estava vivendo intensamente essas mudanças de uma modernidade capitalista (CHUA; IWABUCHI, 2008). O *trendy drama* foi central para atualizar o formato drama de TV, que foi e é base para diferentes indústrias televisivas asiáticas e apresenta uma alegoria cultural da vida cotidiana representante da multiplicidade de ser asiático na contemporaneidade (DISSANAYAKE, 2012), uma chave essencial para o diálogo regional que impulsionou a expansão do fenômeno da *Hallyu*.

Fechando a década, em 1998 foi lançado o primeiro plano quinquenal de atualização e desenvolvimento da indústria de entretenimento nacional (HUANG, 2011). Kim revisou radicalmente as leis culturais existentes e promulgou novas em 1999, onde a grande mudança estava na troca de perspectiva de regulação para promoção, o que exigia do Estado um papel ainda mais ativo no incentivo da produção cultural em vez de deixá-la nas mãos das forças do mercado (CHO, 2019, p. 53). Em 2000, o Ato da Radiodifusão recebeu uma nova emenda em favor das produtoras independentes, visto que o desenvolvimento de conteúdo televisivo ainda era imaturo para o mercado de exportação e a produção e distribuição televisivas locais se mantinham monopolizadas pelas três grandes emissoras abertas (SHIM, S., 2008, p. 211; JU, 2014, p. 42-43). O número de produtoras independentes cresceu, visto que o Ato demandava que até 40% dos programas exibidos nas emissoras precisavam ser produzidos por empresas independentes locais, em favor do desenvolvimento doméstico da indústria (JIN, 2007, p. 759). Dessa forma, em meados dos anos 2000, as produtoras independentes já tinham conquistado mais poder de barganha e rapidamente expandiram seu papel na indústria televisiva, começando, assim, a sanar o problema de longa data que era o profundo desequilíbrio no desenvolvimento da indústria midiática nacional, que sempre prezou pelas emissoras abertas e seus conglomerados (JU, 2014).

As políticas públicas implementadas nos anos 1990 formaram as bases que deram sustentação para uma indústria cultural com apoio e potencial de exportar conteúdo para outros países. Partindo do fato que Hong Kong e Japão eram os grandes centros de cultura pop do Leste Asiático na época e levando em conta que financeiramente toda a região estava abalada depois da crise financeira asiática de 1997, a Coreia do Sul entrou no mercado regional apostando em preços mais baixos e qualidade de conteúdo, com formatos televisivos já trabalhados pelas outras indústrias (SHIM, D., 2006, p. 28).

Nesse momento de instabilidade financeira regional, os dramas televisivos asiáticos eram mais acessíveis e se tornaram uma opção mais interessante do que importar produções ocidentais, que eram mais caras. A crise, então, engatilhou a aceleração da regionalização leste-asiática, com o crescimento nas trocas culturais entre esses países e intensificação das indústrias nacionais (JIN, 2002). A entrada e o consequente sucesso dos produtos culturais sul-coreanos no mercado de exportação ao final dos anos 1990 marcaram o início da transformação da Coreia do Sul em um polo de cultura pop regional. A Onda Coreana, esse fenômeno de exportação cultural de bases transnacionais, teve seu início com sucesso dos dramas de TV sul-coreanos em países do Leste e Sudeste Asiático.

A partir de então se estendeu através de suas outras vertentes como música, cinema, animações, histórias em quadrinhos e jogos eletrônicos, que gradualmente ingressaram os mercados globais (SHIM, D., 2008; JOO, 2011; JU, 2014; JIN, 2021). A difusão da cultura pop sul-coreana e seus produtos midiáticos direcionaram o interesse dos públicos internacionais também para a gastronomia, a estética, a literatura, o idioma, a moda, o turismo e as próprias celebridades (JIN; YOON, 2017), isso tudo graças, em um primeiro momento, ao processo de regionalização do Leste da Ásia que potencializou o mercado cultural regional ao final dos anos 1990.

A Coreia do Sul veiculada através de seus produtos culturais, começou a vender um estilo de vida sul-coreano e atualizar o seu ideal de nação para os países vizinhos (SHIM, D., 2006; SIRIYUVASAK; SHIN, 2007; HANAKI *et al.*, 2007). Pensando a reconstrução de sua imagem como nação, o país apostou na indústria cultural e midiática. A Coreia do Sul – após passar por invasões coloniais, guerra, ditadura e uma industrialização nacional acelerada, tudo isso dentro de um mesmo século – precisava encontrar sua própria e nova identidade nacional, pensando não só nas suas bases formadoras enquanto nação, mas também em uma marca a ser agregada à indústria cultural em desenvolvimento. O resgate e a apropriação de sua própria cultura a fim de reformar direcionamentos econômicos se tornou um plano central. Considerando que o país foi dividido e teve sua cultura atacada em várias tentativas de homogeneização e apagamento, reconstruir o próprio entendimento de nação através da cultura era uma urgência interna.

Foi necessário, então, o que Eric Hobsbawm (2008) chamou de invenção de tradições, uma demanda natural dos países que passaram por rápidas e ferozes mudanças, essas que debilitaram ou destruíram padrões sociais pelas quais as tradições antigas existiam (HOBSBAWM, 2008, p. 12-13). Após seus acelerados processos de industrialização, países asiáticos como o Japão e a Coreia do Sul precisaram reconstruir suas representações culturais a favor de uma identidade nacional (HUANG, 2011, p. 5). Aqui, no caso sul-coreano, a invenção das tradições passou por questões delicadas especialmente porque o país ainda vivia e continua vivendo sob fortes influências dos mesmos agentes que causaram essas mudanças nos seus padrões sociais. O processo de resgatar suas tradições enquanto em meio aos fluxos globalizantes foi e ainda é um dos desafios da Coreia do Sul após diversas transformações no seu território em um curto período. O desenvolvimento de uma indústria cultural forte e o consequente fenômeno de exportação é um dos esforços de estabelecer seu lugar nos fluxos culturais no mundo, mas

também de atribuir valor às suas tradições resgatadas e atualizadas ao presente do país, apesar das circunstâncias.

No final das contas, a cultura pop sul-coreana e a *Hallyu* são parte de um processo de independência cultural através de dispositivos fomentados pelos próprios atores que surrupiaram sua identidade e seu território. A iniciativa é parte do processo longo e tumultuoso pós-colonial sul-coreano. Uma vez que “a política colonial do Japão foi mais assimilacionista do que separatista, a descolonização significava não apenas a recuperação da soberania política, mas também a recuperação da diferença cultural até então negada” (HAN, 2003, p. 195, tradução nossa), a construção de uma identidade nacional através da cultura pop é mais uma das tentativas de afirmar a sua própria individualidade para o resto do mundo.

Em meio a esse cenário efervescente, a produção cultural foi amplamente substituindo o conteúdo estrangeiro no mercado interno e começando a ser um agente claro no mercado transnacional da região (JOO, 2011, p. 491). As primeiras exportações da indústria da cultura pop coreana foram pontuais, mas logo se tornaram gradualmente robustas ao ponto de chamarem a atenção dos agentes midiáticos estrangeiros. A Coreia do Sul começou a se estabelecer no final nos anos 1990 como um polo de sucesso em produção e exportação de cultura pop no Leste Asiático. Os primeiros dramas sul-coreanos foram exportados, assim como grupos de K-pop começaram a fazer suas incursões ao mercado estrangeiro. O cinema, em um momento de maior estabilidade e rápido crescimento, também conquistava seu lugar nas trocas regionais. A Onda Coreana, em seus primeiros passos, se tornou o fenômeno que a define.

Jovens leste-asiáticos estavam entrando em contato com essas produções especialmente após a crise de 1997, que modificou substancialmente a indústria local sul-coreana, mas também o mercado regional. A entrada dos produtos da cultura pop da Coreia do Sul nas trocas transnacionais leste-asiáticas foi parte íntima do momento de instabilidade econômica desses países, assim como da própria virada estratégica sul-coreana de aposta na indústria cultural como uma forma de renovação da economia local. Então, ao final dos anos 1990, a Onda Coreana se tornou presente nos fluxos asiáticos e começou a dar forma ao polo cultural e midiático que hoje representa a Coreia do Sul.

Apesar dos debates sobre o início concreto da *Hallyu* mudarem a partir de qual braço midiático é abordado, o que fica claro que é que esse fenômeno floresceu a partir das mudanças internas frente à indústria cultural como uma estratégia nacional (KWON;

KIM, 2014; JU, 2014) e também do momento de atenção global à Coreia do Sul capturado a partir da realização das Olimpíadas de Verão de 1988 (HA, 2017). Nesse período entre o final da década de 1980 e o início de 1990, que foi concomitante com transformações políticas, sociais e econômicas importantes no país, o fenômeno cultural tomou sua forma.

Em poucos anos, o país já tinha se reinventado de uma nação desconhecida em termos culturais para um novo centro de produção e influência cultural da Ásia (JOO, 2011, p. 490). A partir de então, a Onda Coreana se tornou uma marca nacional que apresenta e representa a nação asiática para todo o mundo, alimentando não só a economia nacional, mas também a diplomacia. Com isso, frente ao consistente investimento em infraestrutura cultural do governo da Coreia do Sul, observamos que, apesar da reforma neoliberal que o estado coreano passou nos anos 1990, o governo reduziu sua intervenção em vários setores da sociedade, mas não deixou inteiramente de mediar o mercado. Na realidade, continuou desenvolvendo uma política cultural liderada pelo Estado através de políticas públicas (KIM; JIN, 2016), que se tornou um traço marcante do desenvolvimento da *Hallyu*. Fenômeno este que nasceu e foi impulsionado tanto pelos estímulos do governo quanto pelas corporações através de acordos de negócio (KIM, K., 2021, p. 37), mas especialmente incentivado e definido pela força criativa pulsante de um povo e um país que passaram por aceleradas mudanças em diferentes setores da sociedade em curtos espaços de tempo e, agora, passa a deter, em suas possibilidades midiáticas, culturais e artísticas, o destaque no cenário global conquistado através da Onda Coreana.

Até hoje o envolvimento estatal em questões culturais e econômicas, apesar de não ser absoluto, é característico da política sul-coreana e mostra como alguns modelos ditos como “universais” não funcionam do modo projetado em diferentes tradições políticas e/ou diferentes culturas. A Coreia do Sul, mesmo tendo cedido às pressões estadunidenses para a abertura dos seus mercados, não cede integralmente quanto ao envolvimento do Estado, mostrando que o poder e as escolhas da nação são soberanas em suas apostas para a indústria de conteúdo nacional (JIN, 2014; LEE, H., 2019b). A soma de fatores, influências e do próprio envolvimento estatal junto da iniciativa privada reconfigurou a indústria cultural sul-coreana, apresentando uma fórmula própria de sucesso para além dos moldes ocidentais. Com as apostas internas e incentivos de crescimento para além do mercado local, a *Hallyu* como um polo de exportação nasceu em meio ao regionalismo e se tornou um fenômeno transnacional de caráter global, como veremos a seguir.



### 1.3. A Globalização da cultura pop sul-coreana

A natureza da Onda Coreana enquanto um fenômeno ao mesmo tempo étnico e global traduz algumas de suas características puramente transnacionais desde sua concepção. Uma delas é como a indústria midiática sul-coreana adaptou estratégias e modelos de produção e distribuição de duas de suas grandes influências pelas quais foi sujeitada enquanto nação durante o século XX: o Japão e os Estados Unidos. A outra é a aposta nas características locais e de coreaneidade no desenvolvimento de conteúdo e divulgação atraentes, criando diálogos regionais e globais através de modelos reconhecidos (JU, 2014, p. 46) e apostando em mercados onde a globalização tradicional do Ocidente, representado especialmente pelos Estados Unidos, não tem tanta aderência. Questões regionais foram essenciais para a formação da indústria sul-coreana, como o formato Drama de TV, mas também para sua expansão transnacional. A lógica de um mercado midiático ativo no leste da Ásia ainda era incipiente ao final dos anos 1980 (KIM, 2014); apenas filmes de kung-fu honcongueses e produtos televisivos japoneses circulavam de forma mais ativa entre os países (IWABUCHI, 2002; 2004). O caráter protecionista era forte, temendo a possível deturpação cultural (SHIM D., 2008).

Todavia, a influência da globalização e a insistência ocidental para que esses mercados se abrissem e se desregulassem encorajou os países na reaproximação aos mercados regionais (SHIM, 2006), atualizando lógicas – agora na ordem do consumo cultural – entre esses países. E um detalhe facilitou a aderência da indústria cultural sul-coreana nas dinâmicas leste e sudeste asiáticas: diferente dos Estados Unidos, uma potência imperialista e da globalização ocidental, da China, uma cultura hegemônica na região por séculos, e do Japão, um vizinho conhecido pela violência imperialista, a Coreia do Sul é reconhecida como uma nação próxima que conseguiu se desenvolver e conquistar sucesso internacionalmente sem ter ocupado, colonizado ou explorado outros povos (HA, 2017, p. 57). É claro que não é uma nação sem problemas diplomáticos regionais sérios ou dívidas históricas, mas em comparação aos outros países da região<sup>66</sup>, a Coreia do Sul é um dos casos de menor destaque. Na realidade, a Coreia do Sul desperta até mesmo certa identificação, já é que um dos territórios regionais que também sofreu com invasões e colonização, mas conseguiu, em certa medida, superar o seu passado e trilhar um futuro.

---

<sup>66</sup> Como, por exemplo, é o caso da relação do país com o Vietnã, uma vez que a Coreia do Sul participou da Guerra do Vietnã ao lado do Estados Unidos, enviando a segunda maior tropa para o país do Sudeste Asiático atrás apenas do próprio Estados Unidos (ver Lee, 2009).

O status pós-colonial da Coreia do Sul ajudou na aceitação de seus produtos culturais por outros países (*Ibidem*).

A acelerada industrialização da Coreia do Sul liderando o crescimento econômico da região junto do Japão, o rápido aumento do comércio intrarregional e, em particular, as exportações da Coreia do Sul de produtos de tecnologia da informação, como TVs digitais e telefones celulares, contribuíram para o sucesso da *Hallyu* na Ásia. Essa versão asiática da modernidade foi adotada na região como uma alternativa mais palatável ao Ocidente e às potências conturbadas da região (KIM; RYOO, 2007, p. 414, tradução nossa).

Como apontado no trecho acima, a Coreia do Sul, apesar de estrangeira, não se apresentou como uma ameaça aos países vizinhos, nem por vieses de um passado imperialista, nem por valores culturais. Entretanto, apresentava para o público regional uma perspectiva digerida da modernidade ocidental, fruto da sua própria experiência frente às forças estrangeiras que por séculos influenciaram diretamente o país. Seus influxos e hibridizações de natureza na cultura pop, além da aposta concomitante em tecnologias de digitalização e comunicação, facilitaram o acesso desses produtos pelos públicos da região. Para além disso, a indústria midiática sul-coreana apostou não só em uma demanda de cultura pop, mas também nas afinidades culturais existentes entre si e os outros países (JIN, 2007, p. 761).

Dessa forma, a Coreia do Sul passou a ser reconhecida pelos países vizinhos graças ao seu crescente sucesso na cultura pop (KANG, 2015, p. 434). A Onda Coreana apresentou a

regionalização dos fluxos culturais transnacionais, uma vez que implica a crescente aceitação por parte dos países asiáticos de informações culturais de nações vizinhas que compartilham origens econômicas e culturais semelhantes, em vez de outros economicamente e politicamente poderosos (RYOO, 2009, p. 147, tradução nossa).

Shim (2008, p. 31) aponta que a *Hallyu* é um dos agentes asiáticos que conseguiram diluir a hegemonia da cultura estadunidense como referência máxima de modernidade e imaginário de cultura pop na Ásia, intensificando o processo de regionalização estimulado com a liberação midiática na década de 1990. Dessa forma, o mercado regional começou a ser aquecido, dando espaço para novos polos culturais com produtos de caráter regional. A tentativa de distanciamento dos agentes globais e a reafirmação do regionalismo foram resultantes de fatores que se apresentaram à época, como a integração das economias do Leste da Ásia aos mercados ocidentais, que levou a novas possibilidades de produção e distribuição midiáticas; os níveis crescentes de trocas de

capital criativo entre esses países; as transferências de tecnologia através de empreendimentos conjuntos e coproduções audiovisuais; o cosmopolitismo crescente nas grandes cidades leste-asiáticas, que levou à demanda popular por conteúdos que refletissem esse estilo de vida; e os modelos flexíveis de produção, que surgiram especialmente com o cenário multicanal e as novas tecnologias da televisão digital (KEANE; FUNG; MORAN, 2007, p. 03).

A ascensão da exportação de produtos midiáticos sul-coreanos se beneficiou desse momento, apostando em fontes diversificadas de produtos, em certa proximidade cultural existente entre os países da região, no desenvolvimento econômico e tecnológico que se espalhou pelo âmbito regional, nas mudanças em políticas das indústrias culturais e também nas considerações históricas vigentes (JIN, 2007, p. 758). Ademais, é importante frisar que o rápido desenvolvimento das indústrias midiáticas em diversos países asiáticos levou ao aumento no consumo de produtos culturais, aumentando também a demanda por importações. Portanto, o nascimento da Onda Coreana dependeu não só das mudanças de âmbitos internos e das apostas na internacionalização da indústria local, mas também das mudanças nas políticas regionais e nas políticas culturais dos países vizinhos, além do próprio crescimento dos mercados midiáticos do Leste e Sudeste da Ásia (*Ibidem*, p. 761).

A partir da abertura de mercados, os países começaram a construir uma lógica mercadológica transnacional através de trocas de produtos culturais, formatos e influências. A Coreia do Sul atraiu seus primeiros consumidores estrangeiros de peso nessa época, ao final da década de 1990. Com o mercado regional desestabilizado com a crise e passando por rápidas desregularizações impostas por influxos externos, a Coreia do Sul se aproveitou do momento de instabilidade para adentrar o mercado regional (SHIM, D., 2006, p. 28). Foi graças à crescente demanda por conteúdo, fruto do desenvolvimento acelerado dos mercados internos e indústrias culturais das nações leste-asiáticas, que as vendas dos produtos midiáticos sul-coreanos começaram e aumentaram exponencialmente. A China, que se estabelecia à época como o maior mercado cultural da Ásia, foi um dos primeiros e mais proeminentes importadores das produções sul-coreanas, essencial para absorver esses influxos iniciais da indústria e estabelecer o lugar da Coreia do Sul no mercado de exportação (JIN, 2007, p. 760; SHIM, 2006). Isso se deve em parte ao fato de os K-dramas compartilharem questões culturais com a China em razão dos seus passados, então era uma opção mais palatável do que o entretenimento ocidental, assim como também uma saída para o consumo de entretenimento japonês, uma vez que o legado das atrocidades do imperialismo japonês continuava vivo no país

(FUNG, 2007; JIANG; LEUNG, 2012). Esses primeiros sucessos televisivos de exportação abriram as portas para o diálogo cultural com países vizinhos, dando início a Onda Coreana (SHIM, 2008).

A capacidade de transação de serviços e produtos entre esses países facilitou a internacionalização midiática regional, já as trocas culturais, através especialmente de coproduções e vendas de formatos, ajudaram na diminuição das barreiras regulatórias entre os mercados locais, e a ascensão da Web 2.0 ampliou o acesso e circulação de conteúdo (KEANE; FUNG; MORAN, 2007). Além disso, a expansão da capacidade tecnológica da produção televisiva nessas indústrias culturais nas últimas décadas ajudou no desenvolvimento, distribuição e reconhecimento desses conteúdos (*Ibidem*), o que estendeu o potencial de alcance e diálogo cultural desses mesmos com o cenário global. Com o desenvolvimento sul-coreano de novos produtores locais, a produção cultural doméstica melhorou em qualidade e quantidade, criando forte competição interna e alimentando os avanços em direção aos mercados estrangeiros (JIN, 2007, p. 758).

A ascensão cultural da Coreia do Sul através de um intenso fluxo de produtos culturais conquistou grande popularidade na Ásia e, mais recentemente, em países ocidentais, se apresentando como o símbolo do sucesso regional em suas vias de entrada no mercado global. Apesar de continuamente associado no Ocidente às imagens de pobreza, instabilidade e guerra, assim como, posteriormente, ao “Milagre do Rio Han”, esses ideais cristalizados de um passado cruel e de rápidas mudanças capitalistas passaram a ser atualizados a partir do levante da Onda Coreana, quando o país asiático começou a ser reconhecido como um polo de sucesso em criação e espalhamento de cultura pop (KANG, 2015, p. 434). A Coreia, de origem periférica ao centro global, hoje se apresenta em um lugar de mediação e tendência global, enquanto continua sendo um polo de questões intrinsecamente asiáticas em um mundo globalizado.

Há pesquisadores que abordam o fenômeno como um sucesso do efeito da glocalização, em uma coexistência entre características universalizantes e específicas nos produtos de indústrias culturais nacionais e com o objetivo de priorizar os estilos de vida e sensibilidades locais e/ou regionais (JU, 2010; 2014; JANG; SONG, 2017; OH, 2017; CICCHELLI; OCTOBRE, 2022). O consumo desses produtos “glocais” evoca novas formas de experimentação cultural para além das estabelecidas anteriormente. Ademais, a adaptação de tendências globais aos interesses e paladares domésticos coloca essa indústria local em um lugar de poder ao submeter conteúdo do centro às dinâmicas da periferia global (MAZUR; MEIMARIDIS; ALBUQUERQUE, 2019). Com a ascensão

das tecnologias da comunicação, o acesso e contato a conteúdo de diferentes origens criaram zonas de influências e trocas mais variadas, embora ainda bastante limitadas aos espaços de caráter digital e online. A adaptabilidade local aos efeitos da globalização e a produção que é fruto da interação entre as diferentes forças, criam possibilidades internas para a indústria e também seu espalhamento. A Onda Coreana se beneficiou das trocas culturais no mercado regional e especialmente através das coproduções entre países vizinhos, fortalecendo sua presença internacional e crescimento enquanto produtora nacional e internacional. Assim como as suas interações com forças globalizantes surtiram efeitos de adaptação e navegabilidade nos fluxos globais que foram essenciais para o fenômeno.

Essas coproduções ajudaram no início da introdução e circulação do conteúdo audiovisual produzido na Coreia do Sul nos mercados da região: uma vez que as emissoras sul-coreanas fizeram novas parcerias com agentes estrangeiros, se tornaram mais capazes de propagar suas produções pelo Leste da Ásia através destes. Emissoras e produtoras leste-asiáticas proveram de serviços essenciais para as empresas sul-coreanas, enquanto distribuía a produção sul-coreana em seus países. O potencial de lucro tanto para as empresas sul-coreanas quanto para as estrangeiras era grande, já que o investimento era parecido de ambos os lados e as produções em parceria eram exibidas nos dois países acordados ao mesmo tempo (JIN, 2007, p. 759).

Desse jeito, a Coreia do Sul, que era um *player* novo no cenário regional enquanto polo de produção cultural, começou a ter sua presença firmada no mercado de exportação leste-asiático. Durante esses primeiros passos da *Hallyu*, a entrada do audiovisual sul-coreano nas casas de famílias de diferentes nacionalidades vizinhas se beneficiou também do fato que esse conteúdo era mais próximo culturalmente desses públicos do que eram os de outros exportadores de grande porte. Os produtos culturais estadunidenses e japoneses, apesar de muito famosos à época, não eram vistos como muito relevantes para a realidade de outros países do Leste da Ásia por causa de seus valores intrínsecos ou de influência ocidentais, além de distantes dessas vivências (*Ibidem*, p. 760).

No momento em que a cultura pop sul-coreana se tornou um polo de exportação no final dos anos 1990 e início dos 2000, as bases de diálogos transnacionais se restringiam ao mercado regional, com trocas intensas com países do Leste e Sudeste Asiáticos, já com a chegada à arena global a partir do final da década de 2000, a força da *Hallyu* começou a chegar a países de todos os continentes e se provar como um fenômeno de potencial realmente mundial. O que define a Onda Coreana como um fenômeno

cultural é exatamente seu movimento potente de alcance de outros mercados e de definição em larga escala de tendências midiáticas. Em outras palavras, a *Hallyu* se faz enquanto intensa exportação (KIM, 2007).

O consumo de cultura pop local dentro da própria Coreia do Sul não configura o fenômeno. É uma vez que essa produção rompe as fronteiras e consegue o que antes era inimaginável – se tornar um polo de exportação de cultura e influência – que o país se transforma no detentor do poder que tem hoje frente aos fluxos globais. Também não é qualquer tipo de exportação, o volume e o contínuo crescimento desse movimento também é importante, já que sucessos e exportações pontuais de produtos culturais para países vizinhos já aconteciam anteriormente, em diferentes momentos da história do país (JIN, 2021, p. 4148). A própria indústria cinematográfica e a de animação são precedentes e semeadoras da *Hallyu* como um movimento de exportação, entretanto foram os fluxos televisivos que marcaram o início desse espalhamento cultural intenso no âmbito internacional graças ao impacto que obtiveram. Ao analisarmos a Onda Coreana como uma indústria voltada para o mercado de exportação, fica claro que o seu sucesso não é atribuído apenas a uma única vertente cultural, mas sim à sinergia dos diversos setores culturais que compõem a cultura pop sul-coreana. A combinação e interação dos setores desempenham um papel crucial na formação e direcionamento desse fenômeno (*Ibidem*, p. 4150).

Em um primeiro momento, a força regente da *Hallyu*, a pioneira, enquanto um fenômeno transnacional de espalhamento de cultura pop se baseou na indústria televisiva nacional, que, com seus dramas de TV, adentraram os mercados vizinhos (KIM, 2023). Também foi através deles que as primeiras tentativas de chegar a países para além do alcance regional foram feitas. Apostando no potencial de alcance da *Hallyu* e focando na aposta de menos lucro em favor de mais visibilidade, os dramas sul-coreanos chegaram também em países da América Latina<sup>67</sup> e da África em meados dos anos 2000, quando o governo sul-coreano cedeu gratuitamente os direitos de exibição de alguns dramas para emissoras de países dessas regiões (KIM, 2017; HAN, 2019), pagando até mesmo pelos custos de exportação desses títulos. Assim como, shows de K-pop foram subsidiados no exterior pelo governo (SAEJI, 2021, p. 34).

---

<sup>67</sup> O Brasil não fez parte desse movimento, já que o governo da Coreia do Sul focou apenas em países que são partes da hispanofonia da América Latina.

Ademais, à mesma época, filmes de diretores autorais estavam conquistando reconhecimento e sucesso nos circuitos de festivais internacionais de cinema, e o K-pop estava se transformando em uma força regional. A tática central do país asiático na internacionalização de sua indústria cultural foi a de se posicionar nos mercados secundários, aqueles que menos interessavam aos estadunidenses e aos japoneses (MARTEL, 2012), que eram seus grandes concorrentes na época, a fim de conquistar o seu próprio espaço no mercado global. Dessa forma, em meados dos anos 2000, a *Hallyu* já estava sendo abordada não só como uma geradora de empregos e lucros, mas também um instrumento com potencial de impacto positivo na diplomacia nacional (SAEJI, 2021).

No processo de regionalização das exportações de seus produtos, a indústria cultural e midiática sul-coreana teve dois grandes marcos iniciais, que foram longamente debatidos por pesquisadores de diferentes países: os sucessos de *Sonata de Inverno* ([*Gyeouryeonga*] KBS2, 2002) e de *Joia no Palácio* ([*Daejanggeum*] MBC, 2003) (HANAKI *et al.*, 2007; CHAN; WANG, 2011; JOO, 2011; KIM; WANG, 2012). O primeiro conseguiu adentrar e conquistar imenso sucesso no mercado mais complexo frente ao passado compartilhado: o japonês; já o segundo, foi o primeiro K-drama a provar o potencial de internacionalização global dessa indústria, sendo vendido para mais de 80 países. A partir desses sucessos, outros produtos chegaram a esses novos mercados em potencial e os dramas de TV se tornaram mediações importante para apresentar todo o universo de cultura pop sendo desenvolvida no país asiático. O K-pop começou a criar suas próprias trajetórias no mercado de exportação a partir das trilhas sonoras televisivas, assim como as celebridades da *Hallyu* que criaram esse status uma vez que seus rostos eram estampados nessas narrativas transnacionais. Nesse momento de expansão das exportações e aumento de alcance desses produtos pelos mercados da Ásia, a *Hallyu* se definia mais como um fluxo cultural interasiático do que exatamente um contrafluxo. Foi apenas com os avanços para os mercados além-Ásia e em direção ao Ocidente que este fenômeno começou a tomar formas de contrafluxo cultural (JIN; YOON, 2017, p. 2244), se redefinindo através de uma relação íntima com a ascensão das mídias sociais digitais (JIN; YOON, 2016).

Enquanto a televisão foi o carro-chefe desse primeiro momento da Onda Coreana, que focou no mercado regional, o K-pop foi essencial para a expansão da indústria midiática sul-coreana para além dos limites do leste e do sudeste da Ásia (LIE, 2012). Ao final da década de 2000, novas tecnologias da comunicação, como a ascensão das redes

sociais e da Web 2.0, fortaleceram os planos de conquista mundial da *Hallyu* (JIN; YOON, 2016), alimentando especialmente a cultura fã.

O K-pop é talvez o único movimento musical reconhecido mundialmente nas últimas décadas a se concentrar menos na música real e mais no *fandom* online que o levou à fama global. Inovações em estilo visual, incluindo vestuário, penteado e maquiagem; coreografias sincronizadas espetaculares; e um uso expandido das mídias sociais para interagir com os fãs contribuíram para a construção de um império nacional de ídolos no século XXI (KIM, K., 2021, p. 35, tradução nossa).

O K-pop alinhado às tecnologias digitais da comunicação, se utiliza desses espaços não só para aumentar seu alcance, mas especialmente para alimentar movimentações de fãs e, conseqüentemente, seu potencial de venda. A chamada *Hallyu 2.0* ou *Neo-Hallyu* é intrínseca ao desenvolvimento da internet enquanto ferramenta de espalhamento de conteúdo cultural de diferentes origens pelos sites de disponibilização de vídeos e música, se tornando um marco do alcance dos produtos da cultura pop sul-coreana pelo mundo. Hoje, novas plataformas estão em jogo, como as de *streaming* de vídeo e música, e os aplicativos oficiais especializados na divulgação do K-pop, como o *Weverse* e o *VLIVE*. A força de expansão da Onda Coreana também se aproxima agora a novos agentes, como é o caso do formato digital local *Webtoon* (JANG; SONG, 2017). Portanto, é nesse cenário de diversos agentes de circulação em nível global, que a indústria do K-pop, enquanto polo periférico cultural

provou ser um campo de treinamento fértil para atos de música global neste século XXI em rápida mudança, impulsionado por valores corporativos neoliberais, desejos orientados para a exportação e uma cultura jovem dominada por intensa atividade de *fandom* de mídia social e um cenário em constante evolução para o *streaming* de música (KIM, K., 2021, p. 36, tradução nossa).

Essa divisão em fases/eras da Onda Coreana são categorias marcadas pelos principais desenvolvimentos industriais e tecnológicos da história do fenômeno, concebida especialmente por Dal Yong Jin (2014b; 2016; 2021). Apesar de existirem outras formas definir essas categorias e elas serem válidas em suas organizações de linha do tempo e suas características ou perspectivas de consumo (KIM, 2015; SUN; LIEW, 2019; SONG, 2020), nos atemos aqui às desenvolvidas por Jin por se basearem em dados e movimentos da indústria midiática sul-coreana, assim como políticas governamentais. A perspectiva dos fãs, especialmente de diferentes nacionalidades, pode variar frente a categorização da *Hallyu*, mas, partindo de uma visão industrial, conseguimos delimitar as viradas de mudança no fenômeno de forma mais concreta. A partir disso, Jin argumenta que existem três fases da *Hallyu*: a *Hallyu 1.0*, a *Hallyu 2.0* e, a atual, a *Hallyu 3.0*.



A *Hallyu* 1.0 é a fase concentrada nos mercados vizinhos regionais, com difusão atrelada às mídias oficiais, como emissoras televisivas, cadeias de cinema e estações de rádios, é focada na venda de produtos prontos e as suas principais indústrias de entretenimento – os carros-chefes no engajamento de exportação – são os K-dramas e os filmes. A *Hallyu* 2.0 é atrelada ao espalhamento do fenômeno para mercados além do Leste da Ásia, com difusão muito alicerçada na Web 2.0, através das mídias sociais online, *smartphones* e jogos digitais, o foco é também na venda de formatos e suas principais indústrias de entretenimento no engajamento de exportação são o K-pop, os jogos online e os programas de variedade televisivos. Já a *Hallyu* 3.0 é considerada como parte de um mercado realmente global, difundida especialmente através das plataformas digitais, especialmente o *streaming* e OTT<sup>68</sup>, e da transmidiatização dos conteúdos da Onda, com foco particular na venda de IP (Propriedade Intelectual) de *webtoons*, programas de variedades<sup>69</sup> e formatos de roteiro, e suas principais indústrias de entretenimento que são os carros-chefes de engajamento de exportação são o K-pop e os *webtoons*. A primeira fase aconteceu, aproximadamente, entre 1997 e 2007, a segunda entre 2008 e 2017 e a atual a partir de 2017 (JIN, 2016; 2021). Por fim, o que a Onda Coreana apresenta hoje ao mundo é fruto do desenvolvimento dessas eras industriais e suas atualizações, além das iniciativas públicas e privadas no fomento deste fenômeno.

#### 1.4. Considerações sobre o fator político do fenômeno

Como apontado por Lee Hyekyung (2019a), “a política cultural da Coreia do Sul contemporânea se esforça para ser *democrática, neoliberal, globalista* e notavelmente *dirigida pelo Estado*” (p. 01, tradução nossa, *itálicos da autora original*). Assim como a lógica dos planos econômicos quinquenais que formaram o “milagre do Rio Han”, o ex-presidente da Coreia do Sul Moon Jaein, em 2017, apresentou o seu planejamento de

---

<sup>68</sup> OTT (Over-The-Top) se refere a forma de distribuição de conteúdo audiovisual pela internet, através de plataformas digitais por onde o usuário final é acessado diretamente, sem a necessidade dos intermediários das mídias tradicionais.

<sup>69</sup> Programas de variedades sul-coreanos são um formato televisivo local que combina os conceitos de *reality shows*, dramas de TV, competição de talentos, *talk shows*, documentários, programas informativos, de auditório e de viagens. Têm caráter de entretenimento e contam com a participação ou apresentação de celebridades da *Hallyu*. Como exemplos, *Running Man* ([*Reonningmaen*], SBS, 2010-Presente), *The Return of Superman* ([*Syupeomaeni dorawatda*], KBS, 2013-Presente), *The Backpacker Chef* ([*Baekpaekeo*], tvN, 2022) e *Solteiros, Ilhados e Desesperados* ([*Sollojiok*], Netflix, 2021-Presente).

iniciativas públicas para que em cinco anos<sup>70</sup> a *Hallyu* passasse de 60 para 100 milhões de fãs pelo mundo<sup>71</sup>. Em 2021, a marca tinha sido batida e superada<sup>72</sup>. Então, em maio de 2022, o atual ministro da Cultura, Esportes e Turismo, Park Bogyoon, apresentou um novo plano: 200 milhões de fãs até 2027, com lucros de exportação passando a casa dos 230 bilhões de dólares<sup>73</sup>.

A internacionalização da indústria tem se mostrado uma prioridade e um plano do Estado, que, nos últimos anos, tem apostado no princípio do apoio sólido, mas sem intervenção direta (JIN, 2021, p. 4156). A indústria midiática da *Hallyu*, então, é uma máquina que remete ao neoliberalismo, mas, paradoxalmente às bases ocidentais do conceito, é direta ou indiretamente regida por políticas públicas de Estado; em uma estratégia para resistir aos influxos estrangeiros e também reger o sucesso nacional através de seus próprios termos. O Estado se apresenta através de planos, agências de divulgação, incentivos e políticas para o desenvolvimento e a internacionalização da indústria cultural, mas também durante crises sanitárias, como foi no caso da pandemia de COVID-19. Hoje, isso acontece porque a *Hallyu* provou-se uma aposta lucrativa e, de forma ainda mais complexa, se tornou uma representante da Coreia do Sul.

Nos anos 1990, enquanto o governo da Coreia do Sul apostava em reformas neoliberais nos setores públicos que resultaram na desregulamentação, privatização e liberalização das indústrias, continuava se utilizando das mesmas bases desenvolvimentistas anteriores, dessa vez no âmbito da cultura (NAM, 2008; JIN, 2021, p. 4151; KIM, 2023, p. 151). A Coreia do Sul, até então, estava para trás em produção de conteúdo e estrutura tecnológica de sua indústria cultural e midiática. Por isso, não era só necessário, mas urgente, apostar no desenvolvimento doméstico desse setor e se tornar mais independente de conteúdo estrangeiro (SHIM, 2002). Embora o governo tenha desempenhado um papel significativo na estruturação dessa indústria – especialmente

---

<sup>70</sup> Fazemos aqui uma comparação com os planos quinquenais que foram característicos do projeto desenvolvimentista da ditadura sul-coreana, porém os planos de cinco anos dos atuais governos (os democraticamente eleitos após a ditadura, considerados parte da Sexta República da Coreia do Sul [iniciada em 1987 e que se mantém até os dias atuais]), são normalmente mensurados assim porque os mandatos duram (teoricamente) cinco anos, sem possibilidade de reeleição.

<sup>71</sup> “Hallyu’s future; limitations and sustainability”, The Korea Herald, 14 de agosto de 2017: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20170814000686> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>72</sup> “Number of global 'hallyu' fans crosses 100 million landmark”, Yonhap News Agency, 15 de Janeiro de 2021: <https://en.yna.co.kr/view/AEN20210115003700315> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>73</sup> “박보균호 출범...K 걸처 초격차 산업화 등 문화정책 속도” (“Park Bogyoon lança... A Velocidade da Política Cultural, incluindo a Industrialização da Super Lacuna da Cultura K”, tradução nossa), Financial News, 15 de maio de 2022: <https://www.fnnews.com/news/202205151551088471> Acesso em: 26 jun. 2023.

através de políticas culturais para a infraestrutura do setor, que atraíram investimentos privados e incentivaram o desenvolvimento de práticas internas características —, o que formou a Onda Coreana e continua dando forma a esse movimento é a força criativa local e de seus criadores culturais (JIN, 2021; SAEJI, 2021). Apesar de darmos foco aqui às definições industriais que formam esse fenômeno, a *Hallyu* é um movimento de expressão artística e cultural realizado e atualizado pelos artistas e profissionais que formam esse cenário. Estes que, juntos das políticas públicas e da iniciativa privada, em um momento em que se vivia a positiva transição democrática, encontraram o espaço para expandir o potencial da arte e mídia nacionais através da produção e exportação de conteúdo.

O papel estatal na cultura pop é de apoio público na infraestruturação industrial e suporte na internacionalização, incentivando o fomento direto do setor privado na cultura e produção midiática, que desenvolve conteúdo de qualidade e tecnologias digitais (JIN, 2021, p. 4152). É uma atuação importante na promoção da indústria através de medidas políticas estratégicas (KWON; KIM, 2014, p. 424), mas é apenas uma parte da razão para o sucesso. O governo sul-coreano não teve exatamente um papel de absoluto interventor financeiro e nem de um herói cultural, até porque, no início do desenvolvimento dessa indústria, a população sul-coreana não era nem um pouco simpática às políticas estatais após anos de censura, propaganda e repressão da mídia pelo Estado (NAM, 2008, p. 642). Os créditos do advento da Onda Coreana são do setor de criação criativa e artística local e seu conteúdo atrativo, que conquistaram as audiências estrangeiras apesar das limitações da presença da Coreia do Sul no mercado global de cultura à época.

Dessa forma, o que vemos aqui é que a *Hallyu* foi e é um trabalho cooperativo entre setores públicos e privados, às vezes em uma relação conflitante<sup>74</sup>, mas que, juntos, deram o suporte para que artistas e outros agentes culturais desenvolvessem a cultura pop nacional como a conhecemos hoje. Especialmente porque, no caso da Coreia do Sul que é um país da periferia global, conseguir se desenvolver internamente e adentrar os fluxos internacionais da forma como a *Hallyu* conseguiu, são necessárias forças de várias frentes e o papel do governo e suas políticas públicas foram essenciais para incentivar o

---

<sup>74</sup> Cada governo desde a década de 1990 teve sua própria perspectiva quanto ao apoio à indústria criativa, midiática e cultural. Alguns foram ativamente mais cooperativos, outros deterioraram o setor com decisões políticas autoritárias, como foi o caso da presidenta Park Geun-hye (2013-2017), que desenvolveu uma lista de proibições a artistas que produziam conteúdo antigoverno (JIN, 2021, p. 4152). Por exemplo, o diretor do filme *Parasita* (2019), Bong Joonho, estava nessa lista. Foi também durante o seu governo que a crise do THAAD explodiu, minando seriamente o comércio da *Hallyu* com a China, um mercado essencial para a indústria cultural sul-coreana (SAEJI, 2021, p. 34). Mais informações do caso Park: <https://www.nytimes.com/2017/01/12/world/asia/south-korea-president-park-blacklist-artists.html>; <https://koreaexpose.com/south-korea-whitelist-artist-blacklist/> Acesso em: 26 jun. 2023.

envolvimento do capital privado e também a confiança da população (KWON; KIM, 2014, p. 424), assim como reafirmar a identidade nacional atrelada. O governo ajudou a orquestrar essas forças, desenvolvendo a infraestrutura para que criadores, artistas, empresas financiadoras e agentes políticos de internacionalização trabalhassem a favor do nascimento e crescimento da indústria cultural. Criando-se assim um terreno fértil para o desenvolvimento de mão de obra especializada para o futuro da indústria e o despoite de novos talentos, colocando em foco o potencial da cultura sul-coreana.

Junto disso, os processos democratizantes da Coreia do Sul, a abertura de mercado para trocas intensificadas com países da região e a agenda globalizante do capitalismo importada pelo país configuraram as estratégias de base dessa indústria. Em uma dinâmica que, historicamente, tornou muito íntima a relação entre o Estado e as práticas desse mercado, com diferentes níveis de interferência e também de apoio dependendo dos objetivos do governo em vigor. Isso se refletiu e continua refletindo em suporte e investimentos públicos na indústria criativa nacional, mas também pauta a cultura através de discursos econômicos, que virou uma aposta nacional em várias frentes. O que acaba levantando a pergunta: até que ponto, o sucesso da *Hallyu* se sustenta? Essa é uma das perguntas sem resposta que assombra produtores e empresas sul-coreanos, que se indagam até que ponto a indústria da Onda Coreana se sustenta como um fenômeno cultural de exportação, aparentemente não confiam muito na sua longevidade.

Dal Yong Jin (2021, p. 4158-4160), por exemplo, direciona a pergunta, indicando a manutenção e crescimento da *Hallyu* nos últimos anos como indicativos da sua permanência e apontando a importância da contínua aposta em estratégias à longo prazo, na singularidade da coreaneidade nos fluxos globais e nas novas indústrias culturais a par das atualizações tecnológicas. Já Kim Taeyoung (2023) aponta que agentes da indústria acreditam que a maior neutralização cultural da *Hallyu*, o “*K-less*” (“menos K”), é o que pode vir a sustentar seu impacto global por mais tempo. Contudo, aqui, o que percebemos em meio aos fluxos globais é que, apesar da atratividade das bases universalistas para um mercado focado no Ocidente, as plataformas digitais e o acesso online facilitado a produtos de diversas culturas e indústrias midiáticas maximizam a expansão de horizontes dentro de uma lógica cosmopolita atualizada, que valoriza a pluralidade de referências e informações. Portanto, o “universal”, apesar de facilmente reconhecível e até mesmo familiar, não agrega novidade e alargamento de perspectivas de mundo, fatores que são valorizados na atual lógica global. Para além disso, a própria estabilidade da Onda Coreana no mundo também é um fator importante que fala por si e sinaliza a capacidade

de não-efemeridade das culturas não-ocidentais em um cenário midiático global que beneficia o Ocidente.

Sendo uma indústria em contrafluxo, essa preocupação é legítima e se fundamenta também no fato que os países da periferia global não têm equiparação de privilégios mesmo frente às mudanças na ordem global. O mercado internacional favorece as forças do centro e, apesar da atual relevância da Onda Coreana, uma indústria cultural de um país asiático que não tinha qualquer tradição em exportação de cultura pop precisa manter certo padrão de extraordinariedade e visibilidade para manter o seu valor. Porém, o que observamos até agora é que a *Hallyu* se provou como mais do que apenas uma “modinha”, é um fenômeno que há três décadas se desenha e se atualiza frente às novas demandas de um público que constantemente cresce, se espalhando pelo mundo. A potencialização da Onda através das tecnologias digitais se prova não só como eficiente para a cultura pop sul-coreana, mas também como um modelo de ascensão e alcance para indústrias culturais de outros países de fora do eixo central (JIN, 2021, p. 4159).

A “indústria de conteúdo”, termo utilizado pelo governo e publicações oficiais ao se relacionar a indústria cultural e midiática na Coreia do Sul, é pensada há pouco mais de 30 anos, dentro de lógicas de produção em massa e fincadas nos ideais da globalização capitalista e neoliberal implementados no país especialmente através da influência estadunidense. Ao resgatarmos os anos 1990, a história dessa nação nos apresenta rastros das políticas públicas e das ações privadas em favor de uma estrutura nacional para a produção de conteúdo midiático em larga escala, indicando como essa indústria tem sustentado o seu sucesso. O plano, inicialmente, era apenas dar conta do mercado local, em favor de criar certa independência da importação de produtos de cultura pop de outros países. Ocasionalmente, se possível fosse, a ideia era também adentrar outros mercados, uma vez que o público interno era pequeno<sup>75</sup> frente aos países vizinhos e seus potenciais consumidores. Ambos os objetivos se concretizaram e alargaram seus potenciais.

Apesar da perspectiva globalizante alimentada pela presença dos Estados Unidos no país e da onda de liberação midiática se alastrando pelo Leste Asiático (também alimentada/imposta pelos EUA), as frentes de estruturação de uma indústria cultural competitiva e local tiveram como prioridades desenvolver a capacidade cultural doméstica para o público interno e também retardar os avanços estrangeiros no país.

---

<sup>75</sup> Na década de 1990, a Coreia do Sul figurava a casa dos 40 milhões de habitantes, crescendo gradualmente com o passar dos anos. Foi apenas na década de 2010, que a população sul-coreana figurou 50 milhões de cidadãos e, desde então, mantém-se basicamente estagnada.

Inicialmente, o suporte governamental à cultura foi de caráter estritamente defensivo, com pouco direcionamento para transformar o país em um exportador de cultura pop e mais para diminuir a dependência de importação. Na realidade, como bem afirma Doobo Shim (2008), o governo da Coreia do Sul só se posicionou de forma direta e ostensiva em favor da indústria midiática nacional uma vez que o fenômeno da *Hallyu* ficou mais evidente, especialmente quando começou a reverter lucros e agregar imagens positivas ao país. O autor aponta que a própria KOCCA, à época, reconheceu que o fenômeno foi um “sucesso não intencional” (SHIM, 2008, p. 31). Portanto, a ideia de que um país pequeno e pouco influente na região pudesse ter êxito nesse quesito não convencia nem mesmo aos próprios sul-coreanos e suas lideranças políticas.

Por essa razão, frisamos aqui novamente que o sucesso do fenômeno da cultura pop sul-coreana, apesar de insistentemente apontado pela imprensa<sup>76</sup> como se fosse puramente de responsabilidade do governo da Coreia do Sul, a *Hallyu*, na realidade, é fruto da capacidade criativa nacional que, antes, não tinha o palco global que tem hoje (JIN, 2021; SAEJI, 2021). O próprio incentivo financeiro governamental para a cultura não é tão marcante quanto dá-se a entender, mesmo frente à crescente importância da Onda Coreana para o país. Quando o governo do presidente Kim Youngsam (1993-1998) iniciou esse investimento público, ficou estipulado que 1% do orçamento nacional seria direcionado anualmente para o (atual) Ministério da Cultura, Turismo e Esportes (JIN, 2021, p. 4152) e, desde então, pouco avanços aconteceram quanto a isso. Na realidade, em 2022, apesar de um orçamento nacional crescente (US\$516.42 bilhões)<sup>77</sup>, a porcentagem continua dentro da mesma média: em torno de 1.2% do orçamento (US\$6.05 bilhões)<sup>78</sup>, que é dividido entre os três pilares do ministério. Estritamente para o desenvolvimento da cultura e sua indústria, o direcionamento financeiro nacional fica na

---

<sup>76</sup>Alguns exemplos: “How The South Korean Government Made K-Pop A Thing”, NPR, 16 de abril de 2015: <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2015/04/13/399414351/how-the-south-korean-government-made-k-pop-a-thing>; “The surprisingly political history of K-pop”, VOX, 02 de julho de 2021: <https://www.vox.com/the-highlight/22532102/bts-kpop-blackpink-south-korea-psy>; “How the Korean Government Made the Country Cool”, The Takeaway, 08 de agosto de 2014: <https://www.wnycstudios.org/podcasts/takeaway/segments/how-korean-government-made-country-cool>; “How government backing put K-pop on the map”, Nikkei Asia, 08 de janeiro de 2015: <https://asia.nikkei.com/Business/How-government-backing-put-K-pop-on-the-map> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>77</sup> “S. Korea parliament approves record 607.7 trln won budget for 2022”, Reuters, 02 de dezembro de 2021: <https://www.reuters.com/markets/rates-bonds/skorea-parliament-approves-record-6077-trln-won-budget-2022-2021-12-03/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>78</sup> “Culture Ministry sets W7tr budget for 2022”, The Korea Herald, 01 de setembro de 2021: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20210901000819> Acesso em: 26 jun. 2023.

casa de apenas 0.4%<sup>79</sup>. Em 2019, por exemplo, a parcela direcionada ao ministério era até maior, em torno de 1.3% (US\$5.2 bilhões<sup>80</sup> de US\$419 bilhões do orçamento do ano<sup>81</sup>). Então, por fim, o suporte financeiro governamental não é o elemento central para explicar a magnitude desse fenômeno.

As políticas públicas foram essenciais para movimentar e incentivar a participação financeira da iniciativa privada na indústria cultural e também para apoiar a sua internacionalização, porém não são absolutas no desenvolvimento da indústria, que é de responsabilidade exclusiva da inventividade artística e inovação dos cidadãos sul-coreanos. Sim, existem leis de incentivo e agências de divulgação que são iniciativas do Estado desde a década de 1990, mas é perigoso explicar esse fenômeno não-ocidental apenas como parte de um “plano milagroso político” e acabar tirando o crédito da qualidade desses produtos e seus criadores. O governo traçou as condições para o desenvolvimento da infraestrutura enquanto empresas e indivíduos se utilizaram dessas bases de forma criativa e inovadora (WALSH, 2014), criando, juntos, as condições que deram forma à *Hallyu*. Não foi um milagre e também não foi sem esforço: é uma indústria capitalista que apostou em mercados regionais e depois alcançou audiências no mundo graças a capacidade criativa desses produtos e, obviamente, de muito dinheiro envolvido.

O mesmo perigo se dá em alimentar um discurso de que a *Hallyu* é definida por seu caráter de *soft power*. Essa é apenas uma das facetas que pode explicar o fenômeno, mas não a sua integridade, e simplificá-lo a um conceito estadunidense é mais uma forma de estereotipar uma indústria complexa, multifacetada e de forte poder nacional do mundo majoritário (YOON, 2023). Além disso, esse discurso dá a entender que a cultura pop sul-coreana só teve a chance de se expandir pelo mundo por causa de seu potencial político ou de estratégias diplomáticas específicas criadas a esse favor ou de incentivos governamentais, e não porque é um fenômeno cultural com capacidade de dialogar e conquistar outros públicos. Portanto, é uma retórica restritiva que agrega valor apenas ao caráter político, desconsiderando a qualidade artística.

O que podemos apontar como ação direta governamental, para além de leis de incentivo e criação de agências de suporte para a exportação de conteúdo local, é como a

---

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> “2019 budget for culture & sports ministry hits record high”, Yonhap News Agency, 10 de dezembro de 2018: <https://en.yna.co.kr/view/AEN20181210007200315> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>81</sup> “South Korean parliament approves 2019 government budget”, Reuters, 07 de dezembro de 2018: <https://www.reuters.com/article/us-southkorea-economy-budget-idUSKBN1O62BE> Acesso em: 26 jun. 2023.

mudança na perspectiva pública sobre a cultura levou a um redirecionamento nacional, com apoios de diferentes frentes, para que a indústria cultural pudesse se desenvolver ao ponto que conhecemos hoje. Uma vez que percebida como um novo alvo de desenvolvimento econômico, uma atualização necessária para a sobrevivência dos processos industriais e financeiros nacionais, começou a receber apoio governamental para sua promoção em favor de sua expansão e exportação, tal como era feito com outros produtos centrais da indústria nacional, como eletrônicos e carros (KIM, Y., 2021, p. 05). O país, com recursos naturais limitados e tendo a China como um concorrente de imenso peso no mercado da manufatura, precisou procurar outras fontes para diminuir a sua dependência da indústria manufatureira e achou uma na produção de conteúdo midiático (*Ibidem*). O baque sofrido pela Crise Financeira Asiática de 1997 deixou claro como toda a infraestrutura econômica nacional criada pelo “Milagre do Rio Han” não se sustentava e precisava ser atualizada a favor de sustentar o país após décadas de desenvolvimento acelerado (LEE, 2002). Por isso, os anos 1990 são centrais aqui: é nesta década que essa mentalidade muda a partir de investidas públicas, colocando a cultura em um lugar de destaque essencial para o nascimento do fenômeno que hoje estrutura o perfil pop da Coreia do Sul para o resto do mundo.

A quantidade e a qualidade da produção da Coreia do Sul no âmbito cultural, expandindo as emissoras locais e viajando entre os países, tem crescido intensamente por décadas (CHAN; MA, 1996; KIM, 2014; PARK; LEE, 2019). Japão e Hong Kong foram grandes líderes em desenvolvimento de conteúdo na região e altamente consumidos na lógica transnacional, mas hoje é a produção sul-coreana que entrega os recursos imagéticos que dão conta de um universo genérico regional, regendo os fluxos atuais de cultura jovem do leste da Ásia. Para além disso, a expansão global da Coreia do Sul, que rompe com o fluxo unidirecional Ocidente-Oriente e complexifica os debates da globalização como um mecanismo simplesmente unipolar, também coloca em foco o fato que um país da periferia global e pós-colonial, sem grandes precedentes de influência internacional, construiu o seu lugar de destaque no consumo cultural do mundo.

Os grandes marcos nacionais de potência cultural do Ocidente, como Estados Unidos, França e Reino Unido, conquistaram esse *status* graças especialmente às suas forças políticas e econômicas já existentes e construídos por décadas. Já a Coreia do Sul foge a esse padrão, já que essas suas capacidades ainda não são tão expressivas no cenário mundial. Entretanto, apesar de não ter conquistado a mesma força global dos supracitados, o país leste-asiático tem hoje um lugar de destaque. A Coreia se estabeleceu como uma



potência com uma imagem cultural mais proeminente do que como uma potência política e/ou econômica. É um caso singular, que flexiona forças globais históricas e ocidentais, assim como as dinâmicas do pop global. Percebemos que o crescimento e o alcance dessa indústria pelo mundo são parte do processo de uma globalização alternativa e pode ser utilizada como base para outros países às margens do Ocidente, o que iremos abordar mais adiante nesta tese.

## CAPÍTULO 2

### A CONSTRUÇÃO DE UMA UNIPOLARIDADE GLOBAL

---

“Você já se perguntou por que os regimes autoritários – todos eles – têm tanto medo da Europa? Não fazemos guerra, não impomos nosso modelo. Então, por que eles estão tão preocupados conosco? Há apenas uma razão. Nossos valores os deixam com medo. Porque a liberdade leva à igualdade, à justiça, à transparência, às oportunidades e à paz. E se aconteceu na Europa, pode acontecer em qualquer lugar. Não esqueçamos quem somos e qual sede pela Europa existe no mundo” (Ursula von der Leyen, presidente da Comissão Europeia, citando David Sassoli, ex-presidente do Parlamento Europeu, em discurso em janeiro de 2022. Tradução nossa).

Para muitos, o mundo de hoje é uma luta entre as forças do bem e do mal. E muitos de nós desejamos estar do lado do bem. Apesar de eventualmente debatermos a sabedoria de certas políticas para combater o mal, tendemos a não ter dúvidas de que é preciso combatê-lo e, com frequência, não temos nenhuma dúvida quanto a quem e o que encarnam (WALLERSTEIN, 2007, p. 25).

O Ocidente é um empreendimento. Pensado, criado e atualizado como um projeto de poder que ressoa na forma como enxergamos o mundo. É quase como se vivêssemos em um mundo em que tudo o que não é ocidental não existe. Mas existe. Para além dos muros ocidentais, encontramos um entendimento de mundo que escorrega pelos dedos, que não só é pouco compreendido pelo Ocidente, mas também é enfático e incessantemente mantido em um certo obscurantismo proposital, reforçado direta e indiretamente pela mídia (AMIN-KHAN, 2012; BANAJI, 2017) e pela própria produção acadêmica (ALBUQUERQUE, 2021; ZHANG; XU, 2020; RANJI, 2021). Nos últimos anos, vimos isso de forma destacada através do projeto de deslegitimação do crescimento global da China ou na insistente culpabilização do país pela pandemia global de COVID-19 (ZHANG; XU, 2020; RUBIN; WILSON, 2021; PIETRZAK-FRANGER; LANGE, 2022). No Brasil, por exemplo, o governo do então presidente Bolsonaro deteriorou sua relação com a nação asiática durante a crise pandêmica através de ataques orientalistas, enquanto, nos Estados Unidos, a China foi novamente desenhada como um inimigo nacional, aquele que precisava ser desbancado a fim de manter os ideais ocidentais em voga (ALBUQUERQUE *et al.*, 2022).

Dentro de uma perspectiva histórica, esses recortes são extremamente recentes e fazem parte de pautas coletivas locais e internacionais que administram a atualidade, entretanto são parte de uma construção múltipla que explica como estruturamos um mundo que normaliza o ocidente e exotica e vilaniza agentes não-ocidentais. Desse

modo, existe uma agenda ocidental clara que serviu e ainda serve de base para os modelos presentes nos nossos cotidianos, especialmente quando a Ásia se torna ainda mais categórica e uma alternativa a unipolaridade da ordem anglófona global.

Nos trechos citados e destacados acima, há dois pontos centrais que abordam exatamente o Ocidente enquanto criação de uma agenda de poder secular que mantém até hoje o lugar de centralidade das nações que congregam e determinam os seus valores. O primeiro é o ideal de que os ideais ocidentais e eurocentrados são a base do mundo moderno e que são universais, então qualquer nação ou ideologia que os renegue é imediatamente autoritária<sup>82</sup> (ALBUQUERQUE, 2021, p. 184), já que a Europa *incorpora* a liberdade. Alegam que não *impõem* seu modelo e nem fazem guerra, portanto seriam, além de tudo, a representação do bem. E o segundo ponto é exatamente como o mundo atual é definido pelo eterno arco melodramático do bem *versus* mal, em que aparentemente não teríamos (ou não deveríamos ter) dúvidas sobre quem está em cada um dos lados, já que essa definição nos foi imposta anteriormente. Isso foi feito através de séculos de fabricação “universal” sobre quais ideais carregam os valores “corretos” que toda a população global deveria seguir, se não seriam estabelecidos à força. Em nome do “bem universal”. Essa divisão delimitada entre o *nosso* lado e o *outro* lado são bases que formam e reforçam o mundo unipolar em que o Ocidente é centro de uma experiência moderna global e dominante.

O Ocidente não só é um espaço geográfico, mas sim uma construção histórica, além de um produto do poder e a favor dele; é a constante centralização de um lugar “universal” e “natural” de mundo dentro do mesmo cercado de ideais europeus, caucasianos, capitalistas e liberais. Esses movimentos reafirmam os valores ocidentais e os lugares de poder em direção à hegemonia do centro ocidental. Entretanto, para existir um centro precisa existir uma periferia, para existir o dentro precisa existir o fora, para existir o “nós” precisa existir o “eles”. E o “eles” do Ocidente é o dito Oriente. Essas lógicas de segmentação têm raízes claras na ordem colonial-imperialista (FERREIRA, 2014). A efetiva dicotomia entre Ocidente e Oriente é uma concentração de fantasias e mitos que carrega significados complexos que vão muito além dos espaços geográficos

---

<sup>82</sup> Por exemplo, presidentes latino-americanos são considerados ditadores se ficam muito tempo no cargo e o Ocidente sempre critica alegando a necessidade de certa alternância de poder. Todavia, na Alemanha, a Angela Merkel ficou no poder de 2005 a 2021 e a nação nunca deixou de ser considerada como uma democracia aos olhos ocidentais. Agora, quando o Nicolás Maduro é reeleito para a liderança da Venezuela, isso é considerado como autoritarismo e demanda de uma interferência internacional. Pura hipocrisia e reforço do poder ocidental na definição do que é ou não democrático.

abordados nesses conceitos. O alcance ocidental não é só a Europa, mas também não é toda a Europa; enquanto, por exemplo o Leste Europeu não é Ocidente, mas os Estados Unidos, que nem está na Europa, é (HALL, 1992, p. 276-277). Por isso, aqui não nos utilizaremos dos debates do Sul Global *versus* Norte Global por escolha de recorte teórico, consideramos que esses termos estão fincados em definições construídas a partir de entendimentos profundamente ocidentais, como, por exemplo, a categorização de países através de seus níveis de desenvolvimento capitalista. Consideramos essas categorias válidas, mas não compete aqui. Considerando a atual complexidade global, damos foco as movimentações de poderes imperialistas e globalizantes para entender os fluxos políticos de definição do que seria Ocidente ou Oriente, assim como o que é considerado centro ou periferia global. Além de nos aproximarmos também das definições de mundo majoritário *versus* mundo minoritário propostas por Shadibul Alam (2008), que tentam superar limitações e orientalismos expressos por categorias como “desenvolvido/em desenvolvimento” ou “ocidente/resto”.

Como apontado por Edward Said (2007), o Oriente é um conceito criado por esforço humano (especificamente europeu e reasegurado e atualizado por estadunidenses) através da afirmação e da identificação do Outro (SAID, 2007, p. 13). E é através do debate sobre a construção de um mundo ocidental como ponto oposto ao Oriente, que Said desdobra a conceitualização de Orientalismo. Ele aponta como a nossa realidade global, em meio aos seus fluxos, centro e periferias, reflete exatamente uma construção fincada no Ocidente como poder eurocentrado e anglófono que foi difundido e exportado pelo mundo através do colonialismo, dos imperialismos e da globalização neoliberal. O colonialismo com o objetivo central de explorar recursos e matérias primas, o imperialismo com o interesse pela hegemonia e a globalização focada na derrubada de fronteiras mercadológicas, todos sempre favoráveis ao Ocidente. A centralidade dos Estados Unidos na atual ordem global reflete essa construção benéfica ao Ocidente e, como Domenico Losurdo (2020) acusa, o imperialismo estadunidense se tornou o inimigo principal do mundo não-ocidental/majoritário (LOSURDO, 2020, p. 83-127). Esses embates são centrais para a tese que aqui se desdobra, especialmente para o atual capítulo.

O Orientalismo é o “estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Trata-se, portanto, de “um sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental” (*Ibidem*, p. 33-34). O Orientalismo identifica o “nós”, que seria formado pelos europeus, e o “eles” ou os “outros”, os não-europeus, considerados como bárbaros e atrasados frente ao levante

da modernidade europeia. É um conjunto de ideias “impregnadas de doutrinas de superioridade europeia, vários tipos de racismo, imperialismo e coisas semelhantes, visões dogmáticas do ‘oriental’ como uma espécie de abstração ideal e imutável” (*Ibidem*, p. 35), que afirmam “uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus” (*Ibidem*, p. 34). O posicionamento dos ideais europeus como universais a todo o mundo, em um movimento que categorizava nações europeias e aquelas que comungavam dos mesmos costumes como avançadas, enquanto as outras como atrasadas (WALLERSTEIN, 2007), deu suporte para invasões imperialistas e colonizações, que foram “justificada(s) de antemão pelo Orientalismo” (SAID, 2007, p. 72). Isso se deu tanto nas invasões imperialistas coloniais, como a realizada por Portugal no Brasil, quanto na Guerra do Iraque (2003-2011) declarada pelos Estados Unidos, todas com os mesmos objetivos de furtar recursos e impor a hegemonia ocidental. O cerne orientalista, então, se encontra na outridade: o Ocidente como sendo “universal” e o “restante” do mundo como tudo pelo o qual o Ocidente não se define.

É interessante imaginar, por exemplo, que o Brasil poderia ser considerado como parte do Oriente, uma vez que o país não participa do centro global e nem das lógicas ocidentais (HALL, 1992, p. 276). Aprendemos a associar de forma imediata o Oriente a uma certa experiência estereotipada de Ásia confucionista e/ou budista (VUKOVICH, 2013, p. 587). Todavia, o Ocidente, como lugar de poder, aponta o “outro” em tudo o que não é ele e que não comunga de seus jogos de poder seculares. Esse se constrói com perspectivas de matrizes imperialistas, colonialistas e eurocêntricas, que se resumem em uma experiência histórica e cultural que é a da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos. Então, uma vez que o Brasil não faz parte dos jogos de poder do Ocidente e foi subjugado ao imperialismo europeu por anos através do colonialismo, assim como da globalização anglófona, o país latino não é considerado como parte do “nós”, mas sim do “eles”. Aqueles que são vistos como forasteiros, que são estereotipados, que destoam do “universal” e “natural”, que não comungam da experiência central de mundo, que disputam poder em um lugar ainda engessado por um passado de exploração e tenta conquistar o status de “desenvolvido”. Portanto, frente a essa dicotomia, se o Ocidente exclui tudo o que não faz parte da sua experiência, o Oriente abarcaria tudo para além do Ocidente e, assim, também abraçaria o entendimento de América Latina. Sabemos que o conceito foi desenvolvido com base relacionada a divisão entre Oeste e Leste do globo, através de relações de dominação em diferentes graus e focadas em construções culturais específicas, mas existe ali um objetivo múltiplo de segregação em nível mundial.

Essa interpretação da perspectiva de Ocidente *versus* Oriente do Edward Said (2007) – que é de natureza dicotômica desde a fundamentação histórica dos seus conceitos – destaca como a ideia de Ocidente é limitada, cheia de privilégios e apenas dá conta de algumas poucas vivências de mundo, enquanto o Oriente é um emaranhado de estereótipos, cheio de ônus, mas plural, já que engloba a maioria: os desprivilegiados nos jogos de poder impostos pelos séculos através do imperialismo e da globalização. Existe um abismo de desigualdade entre esses dois universos, que deixa claro quem foram os exploradores e quem foram os explorados. No cenário multipolarizado da atualidade e dentro de uma perspectiva da luta decolonial, a soma das forças “orientais” ou não-ocidentais cria mais tração para a superação – que já está em curso – do Ocidente como esse lugar “impenetrável” de poder concentrado em ideais de universalidade, centralidade e verdade. No final das contas, somos a maioria, o mundo majoritário (ALAM, 2008). Enquanto o Meridiano de Greenwich ilude os latinos de que somos ocidentais, Edward Said (2007) nos lembra como as linhas imaginárias geográficas são realmente só imaginárias. E que o Oriente é uma construção ideológica que está mais próxima de nós do que imaginávamos.

Diante disso, o Brasil se encontra em um lugar de não-lugar, pertence tanto ao não-Ocidente de poder global quanto ao Ocidente geográfico, mas, ao mesmo tempo, a ideia de Oriente foi tão enraizada pelos séculos como inerentemente asiática, que é difícil encaixar nossa experiência como oriental. Na verdade, uma vez que as categorias estruturadas como Ocidente e Oriente são opostas e construídas dentro da lógica da exclusão, a dicotomia dá pouco espaço para estender os debates periféricos, por exemplo, sobre o lugar de poder econômico da China ou o de poder midiático da Coreia do Sul, ou até mesmo da própria experiência latina no mundo. Há quem nos chame de “extremo Ocidente” (ROUQUIÉ, 1989), o brasileiro em geral se considera ocidental dentro de uma lógica geográfica e como parte de uma herança ideológica colonial, mas pela perspectiva europeia nós não somos exatamente o que é considerado como ocidental. Portanto, há disputas de poder e definição associadas a essas categorias que tentam definir o nosso lugar no mundo e também desenhar o que é o Oriente para nós. É nesse espaço em disputa onde o não-Ocidente busca se estabelecer e reivindicar sua força regional e global, virando o jogo ao começar a dar suas próprias cartas em uma arena internacional cada vez mais multipolarizada. Já que o mundo majoritário tem o poder intrínseco garantido só em ser, em sua essência, a maior parte do mundo.

A globalização, em sua missão de expansão e dissolução de barreiras fronteiriças a favor da exploração de mercados em escala global, também inevitavelmente realiza o encontro entre o centro global e a periferia (ROBINS, 1991, p. 25-26). E, assim como o capitalismo, cria profundas desigualdades de distribuição de acesso pelo mundo todo, tanto entre os países quanto dentro dos próprios estratos sociais em um mesmo país (MASSEY, 2008, p. 259-260). Os fluxos são desequilibrados em poder cultural entre o Ocidente e o “resto do mundo” – uma vez que a globalização é, por natureza, uma ferramenta de manutenção de poder ocidental –, mas também por quem controla os fluxos globais da comunicação, como os grandes conglomerados transnacionais de mídia estadunidenses (*Ibidem*). Contudo, dessa forma, também se prova limitada: a globalização, apesar de ancorada em padrões hegemônicos impostos por séculos de imperialismos, não tem o mesmo impacto em todos os lugares, porque seus valores são restritos a uma concepção de mundo totalmente ocidentalizada e, portanto, específica.

Apesar de o Ocidente tentar impor que é o “universal” e que a modernidade ocidental deveria ser um propósito de todas as culturas, esse discurso convence (ou não) e é aceito (ou não) em níveis diferentes nas diversas realidades globais, além de ser digerido pelos vieses locais. O próprio ideal de modernidade é reconhecido como parte dos projetos globais de disseminação de valores da ocidentalização (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 383). A colonização e o imperialismo europeus se utilizaram largamente da justificativa da modernidade, argumentando levar a “civilização” e o “desenvolvimento” ocidentais para o restante do mundo, que era considerado como “selvagem” e “bárbaro”.

Aníbal Quijano (2005, 2007) argumenta que os conceitos de modernidade e colonialidade são dois lados de uma mesma moeda e, juntos, criam ficções a fim de se fundamentarem e se manterem hegemônicos. Uma delas é os “valores universais ocidentais”, que agregam o próprio Orientalismo. A persistente hegemonia europeia-colonial no Brasil, por exemplo, tanto por vias ideológicas quanto culturais, é um sistema que mantém o orientalismo e os estereótipos sobre a realidade além-Europa operando no país. Portanto, os projetos de ocidentalização, apesar de poderosos e hegemônicos historicamente, não integram a todos e muito menos de forma justa, portanto, desse modo, não são assimilados ou aceitos de forma tão orgânica quanto o Ocidente deseja.

No sistema-mundo capitalista, os efeitos do encontro dos valores hegemônicos com as culturas locais são também reações ao processo de ocidentalização, sofrendo adaptações, ajustes, identificações e agregamentos. Para Homi Bhabha (1994), a hibridização cultural é construída por dinâmicas de poder onde a globalização e a

ocidentalização são contestadas e negociadas por movimentações locais. Com a ascensão das tecnologias da comunicação, o acesso e o contato a conteúdo de diferentes origens criaram zonas de influências e trocas mais variadas, apesar de ainda bastante limitadas a espaços de caráter digital e online. A glocalização e a cultura glocal, por exemplo, são conceitos defendidos por autores contemporâneos (ROBERTSON, 1995; RITZER, 2003; JU, 2010; 2014) que apontam a adaptabilidade local aos efeitos da globalização e, frente a essa dinâmica, a produção que é fruto da interação entre as diferentes forças.

Essas alternativas dialogam intimamente com a atual ascensão das indústrias culturais do mundo majoritário nos fluxos internacionais, que domaram com a cultura local e usam para ganho próprio os fundamentos “globais” já assimilados e digeridos pelo mundo através do consumo espalhado da globalização nas últimas décadas. Portanto, é verdade que o contato com os “inevitáveis” fluxos globais em países periféricos afetam sim as culturas locais, mas não da forma puramente homogeneizante imaginada no passado. Essa teoria da homogeneização tem suas bases e realidades em alguns setores, mas as culturas periféricas, apesar de enxergadas pelo centro assim, não são tão frágeis e suscetíveis às influências quanto foi-se imaginado pela hegemonia ocidental.

Arjun Appadurai (1996) argumenta que, frente aos levantes de diferentes polos de produção no cenário global, o lugar de poder dos Estados Unidos não se sustenta mais como o de único concentrador de poder cultural. A arena midiática internacional se torna multipolar, heterogênea e complexa, demandando reflexões sobre a própria condição da periferia global como periférica. O conceito de Ocidente como o centro, a liderança, a inovação e o natural, enquanto o não-Ocidente é o periférico, o atrasado, o bárbaro e o forasteiro, condições impostas como se fossem permanentes à ambos (BLAUT, 1993), são construções humanas poderosas, mas artificiais, não são inatas ou orgânicas, portanto, são passíveis as mudanças. Entender esses jogos de poder nos ajuda a elucidar o que é ser brasileiro, por exemplo. O que é ser latino-americano também. Além de explicar algumas das hierarquias sociais que se impõem a nós e até mesmo o porquê de os nossos entendimentos sobre a Ásia e a África, até mesmo sobre a América Latina, serem tão restritos e estereotipados.

O próprio processo decolonial, que tanto prezamos nesse momento de atualização do nosso entendimento de mundo a partir da nossa experiência cultural e histórica, também demanda assimilar onde a nossa vivência se aplica nas binaridades Ocidente *versus* Oriente, Centro *versus* Periferia global. E até que ponto podemos aceitar as imposições injustas postas historicamente, uma vez que estamos vivendo uma transição



global que agora, em teoria, é mais diversa. A categoria de mundo majoritário é uma forma de reconhecer esse poder inerente (ALAM, 2008). Uma nova ordem está em construção e para o Brasil participar desse movimento é essencial entender como o Ocidente se formou e como nós nos qualificamos na experiência global, a fim de reavaliarmos nossos interesses e posicionamentos nessa disputa.

Além disso, o processo decolonial também é um processo anti-orientalismo, uma vez que negar e se afastar do poder das estruturas coloniais requer revisar as implementações ideológicas das perspectivas ocidentais introduzidas através do imperialismo e, conseqüentemente, do orientalismo. Começamos aqui, então, o nosso debate. Para compreendermos o nosso lugar no mundo e a construção do ideal de Ocidente, que pauta a vivência “universal”, nos deparamos com a formação de uma ideia de Oriente. Partindo do fato que o entendimento de Ocidente que nos deparamos hoje se baseia em um desenho de mundo que se iniciou multipolarizado e posteriormente se tornou unipolarizado, neste capítulo trataremos do movimento de afunilamento deste conceito. O Ocidente é uma categoria construída e reforçada em um lugar de poder que causa efeitos colaterais especialmente aos países e vivências que estão à margem dessa centralidade. Portanto, abordaremos a ascensão ocidental ao poder e os processos que geraram historicamente essa hegemonia, como o colonialismo, o imperialismo e a globalização em suas diferentes vertentes, apontando os desgastes e os danos causados por esses processos.

Também iremos debater aqui os efeitos da implementação do orientalismo através dos ideais ocidentais eurocentrados, assim como o presente lugar de polarização unificada dos Estados Unidos, dando foco ao destaque anglo-americano no desenvolvimento do próprio conceito de cultura pop global. Nosso objetivo neste capítulo é apresentar o cenário de influências que construíram o mundo atual, bem como as nossas percepções sobre o dito Oriente, a favor de direcionar os embates travados pela Coreia do Sul em seu desenvolvimento enquanto país do mundo majoritário e da *Hallyu* como um fenômeno não-ocidental e periférico no cenário global. O levante dos polos de produção cultural de origem do mundo majoritário é travado em um ambiente historicamente hostil às representações e ideias consideradas como forasteiras. Logo, para entendermos a estrutura e a validade do feito que está se realizando atualmente na ordem global precisamos resgatar os obstáculos impostos há séculos pelo centro global/mundo minoritário e as estruturas que deram forma à essa arena mundial.

## 2.1. Imperialismo, colonização e orientalismo

Em grande parte do mundo, o Ocidente está presente há tanto tempo que, em certo sentido, faz parte do tecido daquela civilização (ZAKARIA, 2008, p. 96).

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (SAID, 2011, p. 34).

A Ásia, hoje, tem um papel importante nos jogos de poder do cenário global. Além de ser detentora de vários polos em ascensão, ainda representa um contrafluxo interessante quando levamos em consideração a construção do orientalismo como parte do projeto de ocidentalização e do universalismo europeu. A identidade europeia em si foi construída e delimitada em contraposição ao imaginário denominado como oriental (SAID, 2007), um processo claro de distanciamento daquilo que era considerado menos digno da “superioridade” ocidental: “durante um longo período histórico, a Ásia não foi tratada como um conceito geográfico autônomo, mas apenas apresentada ideologicamente em oposição à Europa” (SUN, 2000, p. 13). As pessoas asiáticas amarelas e marrons foram rotuladas como a parte que não cabia aos valores universais, que se distanciava cultural, racial e socialmente daquilo que a Europa representava enquanto um projeto de expansão ocidental. O rosto asiático, seus fenótipos e raças eram vistos como exóticos, forasteiros e perigosos. A própria existência da doutrina do Perigo Amarelo foi uma construção orientalista europeia, de bases xenofóbicas e racistas, que estimulava o medo do Outro – este que não comungava com a identidade, a aparências e o sistema europeus – e tem suas raízes no século XIX. Temia-se uma possível dominação mundial pelo “Extremo Oriente”, mas o objetivo real do Ocidente era invadir e explorar o imenso potencial da China através da diminuição, estigmatização e racismo contra as nações asiáticas (CHEN, 2012).

Então, no presente, o fato do asiático, em sua pluralidade, estar conquistando espaços de representação midiática por seus próprios termos no cenário global, que antes eram vistos como um ambiente exclusivo do Ocidente, é um triunfo por si só. Todavia, o orientalismo continua enraizado na influência eurocêntrica no mundo e essa circunstância se reflete também na forma como abordamos e lidamos com questões asiáticas mesmo do ponto de vista periférico, especialmente nesse momento de mudanças e pluralidade no cenário global. Como apontado por Edward Said (2011) no trecho supracitado, esse

passado persiste e são esses remanescentes que deixam ainda mais clara a importância e o valor da ascensão nacional desses países periféricos em meio às lógicas impostas historicamente pelo centro a fim de continuar mantendo o seu poder.

Para entendermos a construção de um mundo ocidental que, não só é orientalista, mas também circula orientalismos, precisamos voltar nas bases de formação do poder secular do Ocidente: as empreitadas coloniais e imperialistas. A expansão imperialista europeia pelo mundo no século XVI teve como pilar a colonização de territórios (FERREIRA, 2014), com objetivos claros de extorsão e exploração de recursos naturais e humanos. As invasões coloniais do Ocidente têm uma relação íntima e concomitante com o desenvolvimento do capitalismo: foram anteriores e formaram o que hoje nós entendemos como um sistema de capacidade mundial. O projeto colonial, que, por essência, invadia e roubava outros territórios enquanto alegava levar os “valores civilizatórios ocidentais”, aplicava a esses povos e seus sistemas domésticos as bases capitalistas celebradas pela experiência europeia.

As próprias práticas de produção e acumulação empregadas pela colonização, além da imposição do trabalho escravo ou análogos a isso, reforçam a origem do sistema capitalista (*Ibidem*). O imperialismo, em sua essência, impõe a mobilização sem restrições das forças produtivas mundiais a favor da exploração do capital à nível global (LUXEMBURG, 2015). Os genocídios em nome do capitalismo e da “civilização”, além das supressões de subjetividades e identidades de povos e suas territorialidades, foram “justificados” frente aos ideais europeus, regendo até mesmo a construção das narrativas da nossa dita história mundial (PINTO; MIGNOLO, 2015). A força da Europa como formadora de uma centralidade global se escreve a partir dessas investidas territoriais e da reafirmação desse lugar através da “universalidade” dos ideais europeus (WALLERSTEIN, 2007).

Os próprios processos posteriores de descolonização de alguns dos territórios, como é o caso das Américas, por exemplo, não significaram a emancipação político-econômica e cultural desses países (ASSIS, 2014). A condição de periferia global imprime essa constante dependência de entendimentos, vivências e bases que continuam remetendo ao centro global europeu. A manutenção do capitalismo como modo de produção “irremediável” e efetivo na grande maioria do mundo aponta como os efeitos da colonização e do imperialismo continuam vigentes. A descolonização de países das Américas, Ásia e África não foi o suficiente para a fuga dos ideais ocidentais impostos historicamente, o que se reflete em especial na forma como essas nações participam dos

fluxos globais e as suas estáveis condições enquanto periféricos frente ao poder de barganha e “universalidade” dos países centrais.

Imposições de caráter cultural, colocando os interesses europeus como modelos a serem seguidos pelo restante do mundo, foram e continuam sendo renovados através das atualizações nos imperialismos e globalizações, que ficam ainda mais destacados com os fluxos globais midiáticos atuais. Christian Fuchs (2016) explica que o atual poder imperialista do capitalismo global não significa apenas monopólio financeiro, mas também de mobilidade e de informação. Algumas dessas atualizações, por exemplo, são o Imperialismo de Plataforma (JIN, 2015) e o Colonialismo Digital (KWET, 2019). O primeiro aponta para a manutenção do capital e do modelo de negócio nas mãos dos mesmos agentes de poder, agora representados por plataformas digitais de empresas multinacionais estadunidenses, que controlam os dados e a disponibilização de conteúdo. Já o segundo, discorre sobre o lugar dos Estados Unidos na dominância tecnológica do ecossistema digital, através de *softwares*, *hardwares* e conectividade de rede, aplicando o controle de dados e experiências políticas e culturais no âmbito digital pelo mundo majoritário. Portanto, os remetimentos históricos que alimentam o presente e a ascensão cultural dos polos periféricos são jogos de poderes intrínsecos à contemporaneidade.

As colonizações ocidentais dos países que hoje são conhecidos como parte da periferia global se basearam em duas grandes forças: a bruta, através de invasões, confrontos e genocídios, e a civilizatória, através do convencimento de que países que não comungavam dos ideais europeus precisariam ser “civilizados” e apenas países europeus poderiam fazer esse papel porque detinham a “superioridade” por serem os únicos que se construíram historicamente em cima dos ditos valores e verdades “universais”. É interessante perceber aqui como alguns dos fenômenos atribuídos especialmente aos processos de ocidentalização passam por essas bases que são impostas como inerentemente “inevitáveis” aos governos e pessoas. Durante as empreitadas colonizadoras, foi a civilização “universal”; hoje, nos fluxos globais, é a globalização.

Historicamente, países de fora do eixo central foram forçados a aceitarem as imposições do eixo a fim de se “encaixarem” nesses padrões inventados pelas forças hegemônicas, frente às invasões coloniais. Por isso, atualmente, é importante apontar o fato que estamos sim vivendo uma mudança no eixo de influências globais, passando por uma transição através do progresso de múltiplos polos midiáticos e culturais. No entanto, o enraizamento das forças centrais na delegação dos moldes, padrões e bases de funcionamento do sistema-mundo continuam próximas daquelas ditadas anteriormente e,

então, atualizadas pelo Ocidente de poder. O lugar de centralidade dos Estados Unidos, por exemplo, continua bastante firmado em “uma influência global através de seu *soft power* baseado no apelo de seus valores e cultura, e talvez mais importante, como consequência de sua posição central na economia global” (CURRAN, 2011, p. 30, tradução nossa). Nesse sentido, Júlio Pinto e Walter Mignolo (2015) reforçam que:

Diferentes formações sociais se desenvolveram em diversas regiões do mundo num movimento expansionista que envolveu a colonização de várias outras localizadas em suas margens e certo controle sobre tantas outras situadas em suas submargens. Nenhuma, contudo, chegou ao ponto de articular um discurso tão universalista e totalitário como o que veio a ser estruturado pelos europeus ocidentais a partir do Renascimento. Podemos até considerar algumas dessas formações sociais antigas como impérios, mas jamais qualquer delas chegou a se tornar tão imperialista quanto a moderna Europa ocidental e seu legatário anglo-americano, os Estados Unidos (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 388).

Desde o marco da Segunda Guerra Mundial e se expandido a partir de meados do século XX, a lógica se mantém dentro dos mesmos limites dos valores universais impostos pela experiência europeia, mas centralizada em uma experiência unipolarizada nos imperialismos e processos globalizantes desenvolvidos pelos Estados Unidos da América. Portanto, o que percebemos aqui é a profundidade da herança europeia na tradição ocidental que tece a nossa realidade global hoje, mudando de polo central de poder, mas mantendo a mesma lógica fundamental do sistema de autoridade, domínio e influência.

A força imperialista impressa na construção da centralidade global dos interesses europeus criou uma ordem global múltipla, com vários polos de poder na Europa, subjogando diferentes territórios pelo mundo em um movimento imperialista com efeitos remanescentes até os dias atuais. A ordem global antes e depois do imperialismo era multipolarizada até se concentrar, desde o século XX, em um polo unificado anglo-americano. Como apontado no trecho supracitado, a história mundial conta com a existência de diversos impérios anteriores com força expansionista, como foram os casos do Otomano, do Romano e do Mongol, para citar apenas alguns, contudo a construção desta que conhecemos hoje como Europa se tornou a mais intensa e longínqua imperialista. Esse projeto de dominação foi liderado por Espanha e Portugal entre o século XVI e meados do XVIII e a partir daí pela França, Grã Bretanha e Holanda até meados do século XX, quando os Estados Unidos tomaram a liderança mantida até os dias atuais (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 387-388).

O imperialismo enquanto um grupo de estratégias expansionistas na teoria e na prática de um estado-nação sob outros territórios, povos e culturas distantes (SAID, 2011)

se encontrou e se definiu em sua forma mais potente nesta configuração ditada pelos ideais europeus. Contudo, Enrique Dussel (2005) argumenta que esse conceito de Europa e Ocidente, construído através dos séculos e mantido mitificado até hoje, é, na realidade, um rapto da cultura grega como se fosse exclusivamente “europeia” e “ocidental”. O autor aponta como essa construção concebe que “desde as épocas grega e romana tais culturas foram o ‘centro’ da história mundial” (DUSSEL, 2005, p. 27). O ponto aqui é que “a mitológica Europa é filha de fenícios, logo, de um semita. Esta Europa vinda do Oriente é algo cujo conteúdo é completamente distinto da Europa ‘definitiva’ (a Europa moderna)” (*Ibidem*, p. 25). Os ideais europeus do universalismo se afastam do seu passado, apontando essas construções como bárbaras, e se definem por bases culturais gregas, colocando-as como civilizatórias e categóricas.

Tanto o lugar de influência como polo cultural quanto como economia que esses países que hoje formam o centro global possuem recriam os fluxos anteriores baseados na colonização e no imperialismo, assim como nas suas atualizações. As construções dos domínios e imaginários da Europa ocidental e dos Estados Unidos nos últimos séculos resultaram de momentos históricos que se estruturam a partir do imperialismo. O colonialismo, enquanto conceito e aplicação, foi e ainda é o processo de controle forçado sobre um território ocupado ou administrado por uma nação com poder militar e/ou econômico ao qual esse território não pertencia (PINTO; MIGNOLO, 2015). Tal domínio é feito através da invasão, contra a soberania dos locais, com o objetivo majoritário de lucrar através da extração de bens da terra e do povo, assim como do poder expansionista. A população do território ocupado sofre com a perda de direitos e é submetido à colônia; tal submissão pode ser imposta diretamente com a presença do poder colonizador no território e/ou através de controle político com a submissão ao Estado estrangeiro que impõe leis e sistemas. Esses processos de invasão e colonização de territórios além-Europa se iniciou com as “Grandes Navegações”, no século XVI através de alguns agentes nacionais europeus alegando a busca por caminhos alternativos em direção à Índia, que era uma fonte importante de produtos e materiais à época, mas com real foco de encontrar novos espaços de exploração e aumento no poder territorial desses países colonizadores.

A busca pelas “Índias Ocidentais” e o “Novo Mundo” abrangia o que europeus não conheciam, e se colocava como justificativa para a supressão e até mesmo o genocídio de outros povos e memórias em nome do “renascimento” e “salvação” da “barbárie” e “incivilidade” (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 382). O próprio “descobrimento” do Brasil

é, na realidade, uma invenção do Brasil, juntamente com a invenção do Novo Mundo, contribuindo para a justificação de um segundo genocídio sobre o qual o imaginário de modernidade foi construído: o genocídio dos africanos escravizados e dos indígenas nativos (*Ibidem*). A colonização dos territórios e essa “invenção” de mundo se sustentou em cima da violência militar e dos ideais “universais” europeus (WALLERSTEIN, 2007), se fundamentando na divisão entre sociedades consideradas como “civilizadas” e “primitivas”.

O posterior neocolonialismo, que direcionou seus esforços para a África e Ásia, também foram esforços expansionistas e justificados como parte de um projeto “essencial” de manutenção e incentivo do modelo capitalista como base industrial e mercadológica para continuar ditando o funcionamento do sistema-mundo (ASSIS, 2014). Alastrando, assim, a iniciativa da ocidentalização para os países além-Occidente. E, como largamente pontuado no livro de Edward Said (2007), onde ele se debruça majoritariamente na conceitualização do Orientalismo, o Occidente é uma construção hegemônica de poder e não apenas um espaço geográfico, que centraliza e agrega os países que se impuseram como “superiores” aos outros e detentores dos reais valores “universais”.

Na realidade, os efeitos do imperialismo e do seu braço colonial pulsam questões muito presentes até os dias de hoje nas sociedades pós-coloniais e, é claro, também naquelas que continuam como parte de um sistema colonial, que é a hierarquização racial da sociedade. A branquitude como parte inexorável da experiência europeia e central para os ideais europeus foi imposta como superior aos povos invadidos, o que foi reforçado especialmente pelos genocídios e escravização de povos originários e não-brancos. Além, também, daqueles que foram sequestrados de suas terras para serem usados como mão de obra escrava em outros territórios e/ou mortos, como aconteceu com populações de países africanos. Esses crimes realizados pelos colonizadores europeus reverberam na hierarquização social através de questões de raça, tornando o racismo uma parte ativa dessas sociedades colonizadas, que, em sua maioria, eram não-brancas.

Racismo como o conhecemos hoje foi estabelecido àquela época. Racismo não é biológico, mas sim epistêmico; é a classificação e a hierarquização de umas pessoas por outras que controlam a produção do conhecimento, que estão em posição de atribuir credibilidade a tal classificação e hierarquização e que estabelecem a si mesmas como o padrão (PINTO; MIGNOLO, 2015, P. 383).

O racismo foi e é incentivado pelo universalismo europeu e seus ideais, que colocam o indivíduo caucasiano e europeu como peça primária e superior as outras. Desumaniza-se os habitantes não europeus a fim de justificar-se o controle de “seres humanos inferiores”

(PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 383). Portanto, “a ordem colonial-imperialista opera por lógicas produtoras de segmentações (étnico-raciais, nacionais, religiosas) e marginalizações (centro-periferia, sujeito-objeto) inerentes ao seu saber/poder” (FERREIRA, 2014, p. 256), segmentação esta que é circulada através das suas próprias bases universalistas e reforçada através dos séculos, tornando-se uma das características marcantes da estrutura e legado desse sistema.

As dominações racionais e culturais impressas às essas lógicas e aos seus processos de implementação, prioritariamente representados pelas estruturas coloniais e imperialistas, são enxergadas aqui nas Américas e também na África e Ásia. Não só domesticamente em diferentes nações, através dos remanescentes da colonização, mas também nas lógicas globais atuantes hoje. Uma delas são as permanentes divisões do mundo: um centro e uma periferia, além de um oriente e um ocidente (BLAUT, 1993; SAID, 2007). Outro é um dos mecanismos de apagamento da diversidade global a favor da relevância e hegemonia do centro, por exemplo, que é colocar o homem branco como o ser humano universal. A ideia de ser humano foi reduzida à figura do homem colonizador pelo imperialismo europeu (CHAKRABARTY, 2008, p. 05) e imposta como raça dominante em uma classificação racial que foi imposta em escala global (QUIJANO, 2005, p. 119). A branquitude é colocada não só como superior na hierarquia racial, mas também como central, superior e universal em questões culturais de âmbito global, invalidando vivências, corpos e sistemas que fogem ao universalismo agregado ao homem branco.

Nesse sentido, o racismo é fruto colonial, embasado e constantemente reforçado pela modernidade eurocêntrica e pelo universalismo europeu, além de reforçado pelos fluxos da globalização. Se apresenta também e especialmente no capitalismo enquanto sistema: a distribuição do trabalho é racista, já que a branquitude continua sendo associada aos salários e aos postos de comando como era desde o regime colonial (*Ibidem*). Os europeus ocidentais atribuíram à hierarquia social inventada por si próprios as relações de trabalho no sistema capitalista, evoluídas do regime da escravidão e de servidão. A partir disso, a expansão da dominação europeia ocidental difundiu globalmente a divisão racial do trabalho (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 390).

Existem rastros coloniais que não deixam de existir mesmo após os processos de independência das colônias. Para dar conta desse cenário de contínua inferência colonial



mesmo após os processos de descolonização<sup>83</sup>, Aníbal Quijano (1999) aborda os efeitos na subjetividade dos povos que passaram pelos processos de submissão colonial, especialmente representados pela dependência cultural e seus reflexos nos modos de produção de conhecimento. Com a culminação de um mundo dominado por forças colonizadoras através de um sistema “universal” de estrutura produtiva e controle de capital, a universalização da sociedade capitalista implica o lugar de centralidade de um bloco de poder que inflige autoridade sob a ordem global (QUIJANO, 1999, p. 138). Isso se reflete diretamente nos modos de vida das diferentes sociedades. O autor debate a ideia de colonialidade do poder, que implica a remanescente dominação pelas formas coloniais através da cultura e do sistema-mundo capitalista, parte de uma experiência de modernidade estruturada a partir de hierarquias raciais, capitalismo e produção de conhecimento, refletindo-se em alienações históricas e culturais. É o processo que se perpetua através da herança colonial, especialmente nas estruturas de dominação que se reverberam na sociedade pós-colonial (QUIJANO, 2005; PINTO; MIGNOLO, 2015). A destruição das sociedades e de suas culturas através da colonização levou a “condenação das populações dominadas a serem integradas em um padrão configurado de poder” (QUIJANO, 1999, p. 139, tradução nossa), que aplicou ideais capitalistas, racismos e padrões eurocentristas através do “universalismo europeu” (WALLERSTEIN, 2007). Frente a isso, Quijano (1999) reforça que:

Assim, a brutal reconcentração do controle do poder político, da força militar e dos recursos produtivos, é a outra face da fragmentação, desintegração, desorganização, sobretudo no mundo do trabalho, das grandes linhas de agrupamento, classificação, identificação e conflito social. [...] é a outra face da desnacionalização dos Estados fracamente nacionalizados, da desdemocratização das sociedades onde a colonialidade do poder não foi, ou acabou não sendo, evacuada. Mas também da globalização das lutas dos explorados e dominados do mundo, da entrada de um novo período de conflitos sociais marcado, precisamente, pela sua globalização. E todo esse emaranhado de contradições torna ainda mais intenso esse momento de reoriginalização profunda e radical da experiência. E como sempre, em tais condições, são desencadeados impulsos e tendências para a constituição de novas perspectivas e novos canais culturais. Por isso, a universalização da civilização capitalista é a outra face da irrupção da diversidade e heterogeneidade das experiências culturais existentes no mundo e que circulam nas mesmas vias da comunicação global (QUIJANO, 1999, p. 138-139, tradução nossa).

A experiência intrinsecamente colonial de um modelo global indica as dinâmicas impostas pelo centro em categorizar hierarquias entre europeus e não-europeus, que se mantêm no sistema capitalista estabelecido na ordem mundial (ASSIS, 2014). Aníbal

---

<sup>83</sup> Consideramos aqui o ato de “descolonizar” como o processo de um território deixar de ser colônia; a transformação de ex-colônias em estados independentes.

Quijano e Immanuel Wallerstein (1992, p. 550) argumentam que o status colonial pode até chegar ao fim, mas a colonialidade não, ela continua através dessas hierarquias socioculturais impostas. Esse cenário, apesar de ter raízes estruturadas a partir do século XVI, se recicla através do imperialismo cultural e da globalização e apresenta estruturas atuais das lógicas que regem o mundo. Com isso, Wendell Assis (2014) reforça que:

A construção das hierarquias raciais, de gênero e de modos de apropriação dos recursos naturais, pode ser vista como simultânea e contemporânea à constituição de uma divisão internacional do trabalho e dos territórios, marcada por relações assimétricas entre economias cêntricas e periféricas (ASSIS, 2014, p. 614).

A divisão mundial entre países do centro e países da periferia, apontando lugares de poder e de marginalização, continua mostrando como os resquícios coloniais de diversas frentes ainda permanecem. A perspectiva do universalismo europeu é parte de um discurso que reforça essa manutenção.

Estruturado pelas teorias de Immanuel Wallerstein (2007), o autor se debruça na imposição de certos valores e verdades ditas como “universais” para justificar políticas de poder europeias e ocidentais através dos séculos. O conceito de universalismo europeu aponta a construção ideológica e expansionista através do posicionamento dos ideais europeus e modernos como universais a todo o mundo, em um movimento que categorizava nações europeias como superiores, uma vez que as outras “foram incapazes de se transformar numa versão da modernidade sem a intromissão de forças externas (ou seja, europeias)” (p. 66). Esse lugar de poder atravessado pela colonialidade procurou e ainda procura encobrir o fato que a Europa foi e continua sendo estruturada a partir da exploração político-econômica das colônias (ASSIS, 2014, p. 614), além de que seu lugar de distinção é sustentado por racismos e pelo Orientalismo (SAID, 2007).

O apelo à centralidade da retórica dos ideais europeus como base da civilização e da modernidade, assim como a ênfase do Ocidente como parte inerente de uma experiência “universal” ou até mesmo “global”, têm raízes profundas nesse universalismo europeu “promovido por líderes e intelectuais pan-europeus na tentativa de defender os interesses do estrato dominante do sistema-mundo moderno” (WALLERSTEIN, 2007, p. 27). A ocidentalização tem o interesse de esconder o fato que não é natural e nem baseada em verdades/realidades objetivas, que não passa de simples discurso, para assim não ser contestada. É interessante a ela se apresentar como inevitável, genuína e universal para que outros polos de poder não subam à superfície e a hegemonia continue nas mesmas mãos dos poderosos (PINTO; QUIJANO, 2015, p. 385).

O processo de intervenção em outros territórios e suas sociedades através da colonização se sustentou, em grande parte, pela ideia de que os valores universais tinham como missão destruir com a barbárie e a incivilidade existentes no “Novo Mundo”. A expansão europeia pelo globo foi parte essencial e inicial do estabelecimento mundial do sistema capitalista, se utilizando de estratégias militares e genocídios para operar explorações de caracteres econômicos, humanos e naturais que foram fundamentadas em argumentos de um “bem maior” a favor do que chamavam de civilização e progresso, assim como considerados como uma “lei natural” e “inevitáveis” (WALLERSTEIN, 2007). Essa narrativa foi amplamente reiterada e fundamentada em raízes teológicas cristãs e filosóficas, com apoio da igreja, visando a manutenção do controle do sistema-mundo moderno dentro das lógicas comungadas pela Europa. Dessa forma, a colonização europeia foi sustentada por uma ideia de “direito” de intervenção a favor da “iluminação” de sociedades que ainda estavam no “escuro”.

Desenhou, assim, um sistema racial, social e cultural hierárquico que definia quem eram os “bárbaros” e “perigosos” *versus* aqueles que eram os “civilizados” e “benevolentes”, também quem era o “eles” e o “nós”. A barbárie era apenas do “outro” e nunca “nossa”. Era legitimado à época que a missão dos países expansionistas europeus era civilizadora e necessária, com o objetivo de dar fim às práticas que violavam os “valores universais” e disseminar esses valores por diferentes culturas, já que só eles seriam o caminho “ideal” para a implementação da civilização pelo mundo (*Ibidem*, p. 35-40). Desse jeito, a Europa ocidental nutriu um sangrento projeto imperialista e “nunca, entretanto, qualquer outro discurso chegou a atingir caráter tão universalista e totalitário como o articulado pelos europeus ocidentais a partir do século 16” (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 386).

A colonização foi (e é) esse processo extremamente opressivo e brutal que teve um impacto profundo na subjetividade das pessoas subjugadas, resultando na internalização do pensamento colonial em suas próprias identidades e maneiras de se relacionar com o mundo. A colonialidade do poder debatida por Quijano (1999), é complementada pelo debate de Walter Mignolo (2005), que define o efeito subjetivo e identitário imposto pelo processo colonial na população colonizada como “colonialidade do ser”:

A colonização do ser consiste simplesmente na imposição da subjetividade e do conceito cristão-europeu de sujeito, desmantelando a subjetividade existente no tecido social que está sendo colonizado. A colonização, em outras palavras, não é apenas uma questão militar, econômica, política ou religiosa.

É um controle da subjetividade através do controle do conhecimento. Isso significa que a colonização do ser e a colonização do saber são processos paralelos e complementares (MIGNOLO, 2005, p. 26-27, tradução nossa).

A colonização do ser é uma tentativa de apagar outras formas de existir e entender o mundo, enraizada especialmente na experiência cristã que moldou os ideais europeus. Essa dinâmica ocorreu não apenas em contextos indígenas e africanos, mas também foi transplantada para as colônias sob domínio hispânico, português, inglês e francês. Embora tenham se manifestado no século XVI, esses processos persistem até os dias atuais, como evidenciado nas guerras recentes e atuais lideradas pelos Estados Unidos, que se baseiam na colonialidade do poder e do ser para justificarem sua presença e sustentarem a imagem de “pacificador” global e “protetor” do universalismo (*Ibidem*).

Ironicamente, esse universalismo europeu, que alega ser formado por valores que são intrínsecos e inerentes a todos, na realidade é extremamente específico e local. Dipesh Chakrabarty (2008) aponta como os ideais europeus são tudo, menos realmente universais, em verdade são extremamente provincianos: “as ideias europeias que eram universais eram também, ao mesmo tempo, extraídas de tradições intelectuais e históricas muito particulares que não podiam reivindicar qualquer validade universal” (p. xiii, tradução nossa). Apesar de provinciana e específica, hoje é difícil pensar em conceitos que regem as sociedades ocidentais e não-ocidentais sem levar em conta o peso da influência desse universalismo europeu que continua circulando nos fluxos globais devido a centralidade ocidental especialmente representada, hoje, pelos Estados Unidos e Europa ocidental.

Conceitos como cidadania, Estado, sociedade civil, esfera pública, direitos humanos, igualdade perante a lei, o indivíduo, distinções entre público e privado, ideia de sujeito, democracia, soberania popular, justiça social, racionalidade científica etc. todos carregam o fardo do pensamento e da história europeus. Simplesmente não se pode pensar em modernidade política sem esses e outros conceitos relacionados que encontraram uma forma pináculo no curso do Iluminismo europeu e do século XIX (CHAKRABARTY, 2008, p. 4, tradução nossa).

O colonizador europeu explorava os povos e terras estrangeiras em nome desse conjunto de conceitos que era justificado como parte de um processo essencial ao mundo, uma necessidade civilizatória a favor do fim da “selvageria”. Todavia, apesar de justificar e propagar esses ideais aos povos colonizados, negava a sua prática a esses indivíduos (*Ibidem*).

James Morris Blaut aborda em seu livro *The Colonizer's Model of the World* (1993) o conceito de difusionismo eurocêntrico, definido como a teoria de que os processos culturais começam a fluir a partir da Europa para o restante do mundo. É uma

crença histórica e geográfica de que a Europa é sempre mais avançada do que os outros países e regiões, então é centro e líder no mundo. A Europa seria a fonte e nunca o destinatário; este seria “o fluxo natural, normal, lógico e ético da cultura, da inovação, da causalidade humana” (BLAUT, 1993, p. 01, tradução nossa). O autor argumenta contra a ideia de que os europeus são os “criadores da história”, indicando como a ideologia do colonialismo e do modernismo europeus levaram à crença de que o progresso no “restante” do mundo só aconteceria através da difusão da civilização europeia. A ideia de que as colonizações não eram um projeto de exploração e destruição, mas sim de difusão da civilização e da modernização europeias. Foi dessa forma que os europeus justificaram e buscaram controlar a narrativa da história mundial, se colocando como seres superiores da humanidade (*Ibidem*).

O legado deixado por essa narrativa é poderoso e profundo, nos campos sociais, políticos e intelectuais, com alcance de nível global. Chakrabarty (2008) exemplifica ao apontar como a atual sociedade indiana mantém os efeitos dessa herança colonial e como essas apropriações de promulgações iluministas europeias se revelam em leis, estruturas sociopolíticas e especialmente em marginalizações domésticas na Índia. Em uma perspectiva atualizada e recente, Fabiano Veliq e Paula Magalhães (2022) indicam os contínuos efeitos da “relação *fundamental e sistemática* de dominação” (p. 112, itálico dos autores) que é herança colonial na estrutura social brasileira, especialmente o racismo alimentado pela hierarquia racial no Brasil.

O que observamos aqui não é só a construção de um discurso e um ideal a favor da centralidade europeia, mas especialmente a tentativa de construção de um mito através do universalismo europeu e suas bases expansionistas. O mito da “ascensão” da Europa está profundamente enraizado no pensamento histórico local e se encaixa nos interesses dos países europeus em suas relações com o mundo não-europeu, então foi e é de interesse continuar alimentando essa concepção (BLAUT, 1993, p. 51). O conceito de mito aqui pode ser compreendido como a forma como algo começou a ser, o “princípio”, o que relata a “verdade” e a “realidade” (ELIADE, 1972). Quando abordamos a ideia de mito como parte formadora e fundadora das bases normativas de uma cultura ou de um povo, que criam normas e modelos de vida, também indicamos o potencial de longevidade na influência dos imaginários e das construções ideológicas.

Como indicado por Mircea Eliade (1972), “o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (*Ibidem*, p. 09), designando algumas das raízes históricas reais ou não para o desenvolvimento da compreensão da humanidade. O

ideal de Europa enquanto um centro “universal” das ditas verdades e valores que definem o lugar comum da humanidade é uma construção que, uma vez exportada através da implementação do colonialismo e atualizada por outras ferramentas, como a globalização, se tornou base mítica de diversas culturas exploradas, um legado colonial mesmo para as nações hoje independentes. Uma vez apresentada como o início do “mundo civilizado” e imposta como base para a civilização, a “ascensão” europeia criou-se como um mito “universal” do mundo ocidental.

Onde forçou sua presença colonizadora e seu código civilizatório, a modernidade europeia, além de implementar mundialmente o sistema capitalista, também naturalizou o universalismo europeu e deslegitimou outras formas culturais e de civilização, compelindo seu modo de vida e sua estrutura social como as únicas a serem seguidas em favor do progresso. Mesmo provinciana (CHAKRABARTY, 2008), a força militar, o genocídio e a implementação dos ideais “universais” europeus através do imperialismo e colonialismo transformaram seus conceitos e modelos partes de uma lógica global de sociedade desenvolvida, um mito formador de uma modernidade hegemônica entendida como “universal”. E, como apontando por Arjun Appadurai (1996, p. 01), a modernidade é uma das teorias que ao mesmo tempo que declara, também deseja aplicabilidade universal para si.

Portanto, se construir como um mito que acabou sendo parte essencial da criação e manutenção da estrutura de poderio que alimentava e ainda alimenta um estilo de vida e um sistema global intrinsecamente importantes para o projeto de dominação mundial a partir da Europa para o restante do mundo. A centralidade global da cultura europeia moderna em suas diversas vertentes e sistemas também se vale pela sua capacidade mitológica secular. E, como apontado por Stuart Hall (1992), nossos entendimentos sobre o Ocidente e, o seu contraponto “natural”, o Oriente “nunca foram livres de mito e fantasia, e até hoje eles não são essencialmente ideias sobre lugar e geografia” (HALL, 1992, p. 276, tradução nossa).

Entretanto, o que percebemos é que essa modernidade “não é o desenrolar ontológico de uma história universal, mas sim a interpretação de certos eventos por atores e instituições que se viam e se veem como estando no centro da Terra e no presente de um tempo universal” (PINTO, MIGNOLO, 2015, p. 382). O mito europeu está enraizado na experiência ocidental imposta a diferentes culturas pelo mundo, mas não é base universal da humanidade e muito menos dá conta da diversidade existente no desenrolar das construções culturais e sociais pela história. Além disso, a perspectiva da modernidade

só existe devido ao colonialismo, tanto que ambos os conceitos são interligados, um não pode ser entendido em suas origens sem o outro. A modernidade, munida das bases naturalizadas pelo universalismo europeu, se estendeu pelo mundo como um projeto de ocidentalização, visando disseminar os valores da civilização ocidental pelo globo (*Ibidem*). O processo de ocidentalização levou em conta o poder associado aos países do Ocidente, figurados à época pelas potências coloniais europeias e posteriormente acompanhados pela força global dos Estados Unidos, e especialmente a importância de proteger esse poder frente aos outros impérios e Estados-nações com potencial geográfico, econômico e militar de conquista do globo.

Se tem algo que o Iluminismo aspirou foi incentivar as pessoas a desejarem fazer parte dessa modernidade europeia (APPADURAI, 1996), tornando-se naturalmente atraente, um sistema autosustentável em seu objetivo de engajar vivências múltiplas através desses ideais unificantes. O projeto de ocidentalização partia e continua hoje enraizado em um medo criado pelo próprio processo colonial e por outras investidas de domínio pelos séculos: não deixar acontecer com o Ocidente o que foi realizado pelos próprios países ocidentais com os países não-ocidentais. Como apontado por Júlio Pinto e Walter Mignolo (2015) em uma observação mais recente, a preocupação do mundo ocidental atualmente com a rápida e intensa ascensão da China no cenário global acontece visto a esse medo (orientalista, diga-se de passagem) de que o “outro” fará “conosco” o que fizemos com “eles”:

[...]pensar que os chineses seguirão os passos do imperialismo ocidental é, em si, uma maneira bem ocidental e eurocêntrica de raciocinar: “Eles farão o que nós fizemos!”. Além do mais, é uma clara manifestação de medo: medo de que a China cause ao ocidente os mesmos danos que o imperialismo ocidental impingiu à China e ao resto do mundo (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 399).

Esse “medo” não se dá sem motivos e agendas. Nos dias atuais, os grandes marcos dos contrapontos e resistências ao capitalismo ocidental se encontram exatamente na Ásia. A maioria das experiências socialistas e alternativas aos moldes capitalistas ocidentais que ainda perduram no globo estão na Ásia, como é o caso do Laos, do Vietnã, da Coreia do Norte e da própria China. A manutenção da Guerra da Coreia, por exemplo, é de contínuo interesse estadunidense, porque o embate com a Coreia do Norte é importante como um contraponto político e econômico para a manutenção do processo de ocidentalização e para as empreitadas reocidentalizantes dos Estados Unidos. Esse “inimigo” do capitalismo e, conseqüentemente, de um modo de vida ocidental ostentado

como “universal”, é incessantemente combatido e destacado como perigoso<sup>84</sup>, uma ameaça a todo o mundo, a fim de que, assim, os Estados Unidos continuem se posicionando como um herói global.

Ao antagonizar um embate com a Coreia do Norte através do alinhamento total com a Coreia do Sul, a nação estadunidense reforça a sua narrativa ao alimentar o papel vilanesco dos divergentes ao sistema capitalista ocidental. Mais do que um alinhamento, é um posicionamento enquanto guardião de um universalismo que assegura a manutenção da ordem global e seus princípios. O desconhecimento e o medo do “outro” promovem e reforçam a validade dos valores ocidentais, assim como o combate a tudo aquilo que não se encaixa a esses princípios designa os heróis de uma causa aceita como “universal” e “civilisatória”. Aliás, essa promoção estabelecida em favor de um projeto ocidental não só determinou a validade desses valores dentro do Ocidente, mas também fora dele, implementando ao Oriente o lugar de eterno exótico, do perigoso, e ao Ocidente o da familiaridade, do natural. Contudo, para chegarmos a essa disputa de poder criada em cima de valores de alteridade e imperialismo, há imposições históricas que deram e ainda dão sustentação para esse cenário hostil. Uma delas é o orientalismo enquanto base formadora da própria definição do que é o Ocidente e seus limites.

Os termos Ocidente e Oriente partem menos de conceitualizações fixas e mais de afirmações e identificações do que/quem seria o “outro”. Esses conceitos, para além de formadores de dinâmicas e concepções enraizadas no atual sistema-mundo, também são lucrativos, têm objetivos políticos e econômicos de defesa de um lugar de domínio no cenário global: “a relação entre Ocidente e Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa” (SAID, 2007, p. 32). O autor Edward Said, na obra “Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente” (2007), iniciou e fundamentou um espaço intelectual para estudar a construção de significados atrelados a essa dicotomia que divide o mundo contemporâneo, assim como apontar as suas consequências. Apesar de se alinhar a um recorte que parte do Oriente Médio, o autor alimenta o debate geral a fim de nos indagarmos quais são as representações imaginadas

---

<sup>84</sup> A imprensa ocidental é forte canal de disseminação desse entendimento: "What It's Like to Escape From North Korea", Time, 12 de outubro de 2015: <https://time.com/4068794/north-korea-escape/>; “North Korea’s Updated Nuclear Law Points At a Dangerous Nuclear Future”, The Diplomat, 19 de setembro de 2022: <https://thediplomat.com/2022/09/north-koreas-updated-nuclear-law-points-at-a-dangerous-nuclear-future/>; “In Turn to Deterrence, Biden Vows ‘End’ of North Korean Regime if It Attacks”, The New York Times, 26 de abril de 2023: <https://www.nytimes.com/2023/04/26/us/politics/biden-south-korea-state-visit.html>; “The rise of North Korea’s most dangerous woman”, The Telegraph, 08 de junho de 2023: <https://www.telegraph.co.uk/world-news/2023/06/06/kim-jong-un-sister-north-korea/> Acessos em: 26 jun. 2023.



do que seria o “outro” e quão enraizadas elas estão em um ideal inventado e discursivo sobre espaços geográficos reais. Said (2007) indica como a construção ocidental de conhecimento estruturou uma compreensão de mundo que é incompleta, desequilibrada e dicotômica, onde de um lado está o “claro” Ocidente e do outro está o “obscuro” Oriente. Um existiria irremediavelmente para ser o contraponto do outro, em um jogo de poder tendencioso onde quem joga as cartas marcadas e as embaralha, também é quem cria as regras.

Ambos são frutos de ideias, com tradições de pensamento, imaginários, histórias e vocabulários; são criações humanas e, portanto, potencialmente parciais. O Ocidente é apresentado como parte de uma experiência natural e universal ao ser humano, enquanto o Oriente é representado por misticismos e mistérios, o que sintetiza o cerne do Orientalismo. Frente a isso, percebemos que o processo de definição desses conceitos vai para além da geografia, é a tomada de rédeas das narrativas globais do centro para se definir como tal e para implementar preconceitos, estereótipos, misticismos e simplificações como as bases de entendimento de um mundo extremamente complexo. O que os europeus não sabiam como explicar, estava fora do seu capital cultural e intelectual, era apontado como exótico, perigoso, retrógrado e/ou não-civilizado. Enquanto “donos” da narrativa, eles tinham o poder de implementar essa lógica de pensamento e espalhá-la pelo mundo. O Orientalismo é uma base característica dessa dinâmica dicotômica do planeta, porque é ele que dá conta de um universo de saberes, concepções, padrões, modelos e traduções desenvolvidas pelo ocidente para dar conta do dito “Oriente”.

O Orientalismo é uma espécie de poder intelectual e fruto do discurso trabalhado entre e a partir daqueles conhecidos como “orientalistas”, ou intelectuais, exploradores, pesquisadores europeus que descreviam e determinavam o que se tratavam os territórios, culturas, povos e sistemas das sociedades ao leste da Europa, que se estruturaram fora do alcance da mesma por séculos. Portanto, o Orientalismo “pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o” (SAID, 2007, p. 29), é um projeto secular de dominação de imaginários, conhecimentos e discursos do Ocidente sobre o Oriente e suas culturas e gente, que resulta em um empreendimento de poder que se reflete nas lógicas da contemporaneidade. Os orientalistas não negavam a riqueza cultural desses países do Oriente, mas afirmavam que essas sociedades tinham um defeito relevante, “algo que as tornava incapazes de avançar para a ‘modernidade’.

Haviam estacionado, sofrido certa paralisia cultural que poderia ser considerada uma moléstia cultural” (WALLERSTEIN, 2007, p. 114).

Por essa razão, o Oriente deveria ser contemplado apenas como um objeto de estudos exótico, além de ser direcionado para a civilidade moderna pelo Ocidente, este que deveria dominar essas sociedades e o entendimento sobre elas pelo “próprio bem” delas, exercendo a missão de “civilizá-las” (*Ibidem*). O Orientalismo, então, teve o papel de justificar as empreitadas imperialistas do Ocidente, assim como também foi instrumento para controlar as sociedades ao Leste que estavam se tornando perigos em potencial para a hegemonia da Europa:

O Orientalismo foi um modo de reificar e “essencializar” o outro, principalmente o outro sofisticado e potencialmente poderoso, e portanto de tentar demonstrar a superioridade inerente do mundo ocidental (WALLERSTEIN, 2007, p. 113).

Hegemonicamente imposto, o entendimento ocidental sobre o Oriente é o que “coloca as coisas orientais na aula, no tribunal, na prisão ou no manual, para escrutínio, estudo, julgamento, disciplina ou governo” (SAID, 2007, p. 74), enquanto retira o caráter humano e identitário das construções sociais, culturais, históricas e intelectuais dessas sociedades que os orientalistas englobam de forma generalizada e estereotipada em uma grande categoria intitulada de Oriente. Essa dominação ideológica não só foi desenvolvida como uma cartilha interna europeia/ocidental, mas também foi espalhada pelo mundo através e a favor da Europa/Ocidente. Dessa forma, nessas condições, o Ocidente se auto-definiu, enquanto o Oriente foi definido pelo Ocidente.

[...]a cultura europeia foi capaz de manejar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-Iluminismo. Além disso, o Orientalismo tinha uma posição de tal força que ninguém escrevendo, pensando ou agindo sobre o Oriente poderia fazê-lo sem levar em consideração as limitações ao pensamento e à ação impostas por ele. Em suma, por causa do Orientalismo, o Oriente não era (e não é) um tema livre para o pensamento e a ação (SAID, 2007, p. 29-30).

O controle da definição do que é ou deveria ser o Oriente parte não só do contraste com o que é ou deveria ser o Ocidente, mas também da existência de certa rivalidade com essa parte do mundo, uma vez que a força e o desenvolvimento dos países da Ásia já eram avançados e prósperos em seus próprios termos. Tanto que as “Grandes Navegações” europeias foram objetivadas exatamente à essas sociedades, que tinham mais a oferecer do que os limites europeus à época. Portanto, para além do Oriente ser o contato mais próximo e constante com o “outro” – naturalmente, então, a primeira referência de contraste – esses países não-europeus foram usados como base para definir a identidade

européia contemporânea. Por esse motivo, a criação e o controle do discurso, através do orientalismo, se fez necessário: ou controlava-se a força do “outro”, ou ele poderia vir a calar a Europa.

O Oriente não foi orientalizado só porque se descobriu que era “oriental” e todos aqueles aspectos considerados lugares-comuns por um europeu comum do século XIX, mas também porque *poderia* ser – isto é, submeteu-se a ser – *transformado* em oriental (SAID, 2007, p. 32, itálicos do autor).

Entretanto, apesar dos processos de construção e transformação de sentido para a orientalização do Oriente e suas atualizações, os orientalistas se utilizaram de bases existentes para dar corpo para as suas definições e elas se sustentarem enquanto discursos que se apresentam como verídicos (SAID, 2007, p. 37). Os países ao leste da Europa foram *orientalizados*, suas características foram discursivamente transformadas em misticismos, caricaturas, exotismos, em geral, bases de contraste com as culturas europeias. O lugar de certo obscurantismo e reafirmado exotismo e misticismo no qual o Oriente é colocado a partir do ponto de vista ocidental, mantém a ignorância generalizada sobre essa parte do mundo, assim como a relevância e o domínio do orientalismo enquanto sistema de pensamento legitimado sobre a mesma. A consolidação e a permanência do discurso orientalista, além de sua intimidade com as instituições de poder político e socioeconômico, provam a força secular desse fenômeno (*Ibidem*). O orientalismo – assim como se mantém enquanto disciplina e cartilha que ainda define estudos, universidades, teorias e livros – também sustentou um cenário favorável para a própria ascensão do grande e atual agente global que define o Ocidente: os Estados Unidos, que não só se estruturou a partir disso, mas também tomou para si o papel de emissor do pensamento europeu e do universalismo.

A força do Orientalismo se encontra, então, na sua legitimação enquanto instituição de saber através dos séculos apesar de ser sustentada por interpretações tendenciosas e preconceituosas. Edward Said (2007) explica que isso não se deu simplesmente através de puras mentiras, mas sim de um “corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem-se feito um considerável investimento material” (p. 33), em uma aposta em perspectivas alteradas e autoritárias sobre a realidade alheia. Esse contínuo investimento criou um sistema de conhecimento formado por “afirmações que transitam do Orientalismo para a cultura geral” (p. 34) e estabelece um imaginário predominantemente engessado e estereotipado sobre o Oriente na consciência universalista ocidental.

Em outras palavras, o Oriente é examinado pelo orientalista através de um lugar de superioridade intelectual, sendo explorado abrangentemente em suas vertentes – cultura, sociedade, história, entre outros – através de categorias redutoras (SAID, 2007, p. 322):

[...]como qualquer conjunto de ideias duradouras, as noções orientalistas influenciaram os povos que eram chamados orientais, bem como os chamados ocidentais, europeus ou do oeste; em suma, o Orientalismo é mais bem compreendido como um conjunto de restrições e limitações do pensamento do que simplesmente uma doutrina positiva. Se a essência do Orientalismo é a distinção indelével entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental, devemos estar preparados para notar como no seu desenvolvimento e história subsequentes o Orientalismo aprofundou e endureceu a distinção (*Ibidem*, p. 75-76).

A manutenção desse entendimento de mundo ditou, reproduziu, legitimou e intensificou os processos de ocidentalização, colaborando na implementação dos diferentes sistemas de poderio imperialistas, assim como fundamentando e justificando ideais civilizatórios. E, a favor de se sustentar por tanto tempo, o orientalismo busca assegurar a estabilidade de seus conceitos: esse sistema considera a existência do Oriente enquanto uma entidade que “permanece fixa no tempo e no espaço para o Ocidente” (SAID, 2007, p. 161), portanto se mantém cristalizada nas perspectivas impostas pelo ocidente sobre esses países, culturas e corpos. Do ponto de vista do Orientalismo, o entendimento sobre o Oriente é estático, assim como suas categorias de análise, que são “terminais finais que mantêm toda a variedade do comportamento oriental dentro de uma visão geral do campo inteiro” (*Ibidem*, p. 323). Enquanto a concepção sobre o Oriente se mantém imutável, é mais fácil controlá-la e vendê-la como natural e autêntica para o restante do mundo. Ademais, é através da construção da sua hegemonia que o Ocidente dá força e durabilidade para o Orientalismo (*Ibidem*, p. 34), que, por sua vez, a retroalimenta.

A propósito, a Europa só tomou uma forma coerente a partir do estabelecimento do orientalismo enquanto pano de fundo para a sua própria formação identitária. Gerard Delanty (1995) sinaliza que isso aconteceu entre os séculos XV e XVI, com a expansão do imperialismo europeu e a união da Europa enquanto espaço geográfico e identitário através da absorção de uma identidade cristã geral em reação a forte presença mulçumana. Desde a expansão mulçumana no século VIII, a maioria do território europeu estava sob domínio não-europeu, contudo, apesar desse conflito entre o Ocidente e o Oriente, até então a Europa não tinha uma “estrutura geopolítica capaz de unir a

civilização europeia com um conjunto comum de valores” (DELANTY, 1995, p. 11, tradução nossa).

Ou seja, a fronteira oriental da Europa era vista como uma constante fonte de ameaças para essa civilização, que não possuía uma estrutura identitária construída a fim de dar conta da força crescente dos países ao leste, que, diferentemente, tinham fortes e variadas bases identitárias e comunitárias já formadas e em vigor. Dessa forma, se atribuindo das características distinguidoras no embate cultural/religioso entre o cristianismo e o islamismo, assim como de sua empreitada por conquistas territoriais através das navegações imperialistas ao final do século XV, a Europa desenvolveu um “ethos cultural que tendia a atribuir às suas próprias estruturas de consciência uma dimensão universalista” (*Ibidem*, tradução nossa) a partir das bases cristãs e centralizando a sua experiência caucasiana.

Para isso, foi necessário não só desenvolver sua própria identidade, mas especialmente colocá-la enquanto oposição às identidades e sistemas ditos “orientais”, vilanizando e exotizando essas culturas e seus modos de vida. Para estabelecer essa perspectiva de superioridade cultural global frente ao “Oriente”, a expansão de seu poderio territorial e da implementação de seus ideais pelo mundo foi essencial. Então, com seu crescente domínio imperialista pelo mundo a partir do século XV, “a ideia de Europa significava cada vez mais uma cultura universal e que a modernidade europeia deveria ser o agente da universalidade” (DELANTY, 1995, p. 11, tradução nossa). Impondo sua recém-criada identidade como base civilizatória e posicionando o orientalismo como um alicerce dessa estrutura, estabeleceu o que Immanuel Wallerstein (2007) chamou de universalismo europeu, como supracitado. E, como apontado por Delanty (1995), o potencial de inserção do capital cultural imperialista europeu em suas colônias e a sua reputação de dominação capitalista no cenário global, transformou esse universalismo europeu em uma autoridade em que as poucas culturas que tentavam desafiá-lo acabavam sendo derrotadas ou assimiladas, salva a exceção da China.

O período de imenso progresso nas instituições e no conteúdo do Orientalismo coincide exatamente com o período de expansão europeia sem paralelo; de 1815 a 1914, o domínio colonial direto dos europeus expandiu-se de cerca de 35% para cerca de 85% da superfície da Terra. Todos os continentes foram afetados, e nenhum mais do que a África e a Ásia (SAID, 2007, p. 74).

O perigo que reside na imposição de uma base universalista para todo o mundo a partir da experiência etnocêntrica – aqui, no caso, eurocêntrica – “envolve a ilusão de que existe um ‘nós’ privilegiado que é o sujeito da história e uma crença correspondente na

universalidade das normas ocidentais” (DELANTY, 1995, p. 12, tradução nossa), que torna a Europa em “um espelho para a interpretação do mundo e a modernidade europeia é vista como o culminar da história e a apoteose da civilização” (*Ibidem*, tradução nossa). O Orientalismo impõe a hegemonia das ideias europeias sobre o Oriente, “reiterando a superioridade europeia sobre o atraso oriental” (SAID, 2007, p. 34), que atravança a possibilidade de visões divergentes e sempre entrega ao Ocidente um relativo domínio frente as suas relações com o Oriente (*Ibidem*).

Portanto, o Orientalismo constrói, reafirma e difunde a ideia de Outro a partir de perspectivas reducionistas e essencialistas, se utilizando largamente de generalizações e binarismos, que não refletem a realidade empírica dessas sociedades. Wallerstein (2007) indica como o sistema-mundo moderno, baseado em uma economia-mundo capitalista nascida no século XVI que se consolidou e se expandiu pelo globo, criou uma epistemologia própria elementar para manter seu funcionamento. O autor afirma que é “o sistema-mundo que reificou as distinções binárias, principalmente aquela entre o universalismo (que se afirmava encarnado nos elementos dominadores) e o particularismo (atribuído a todos os que eram dominados)” (WALLERSTEIN, 2007, p. 83).

Os malefícios resultantes desse sistema binário são vistos em diferentes frentes no mundo contemporâneo, mas especialmente no reforço da “superioridade ocidental” orientalista como status de verdade científica universal (SAID, 2007, p. 81; WALLERSTEIN, 2007), que se espalha, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, por diversos campos da dinâmica humana e também se atualizam no cenário da criação de conhecimento. A atualização do universalismo europeu é o universalismo científico, mas dessa vez baseado menos em certezas subjetivas e mais em certezas fundamentadas em uma ciência “universal” desenvolvida especialmente pelos centros ocidentais. Esse novo universalismo trabalha a ideia de ser incotestável, uma vez que a ciência e seus dados seriam incotestáveis e universais, além de que também estariam a favor de objetivos mais nobres. Como apontando por Wallerstein, abordando o mundo contemporâneo e seus embates:

Há dois modos de universalismo em disputa no mundo moderno. O Orientalismo é um deles: o modo de perceber particulares essencialistas. Suas raízes são uma versão específica de humanismo. Sua qualidade universal não é um conjunto único de valores, mas sim a permanência de um conjunto de particularismos essenciais. O modo alternativo é o oposto: o universalismo científico e a asserção de regras objetivas que governam todos os fenômenos a todo instante (WALLERSTEIN, 2007, p. 85).

Tanto o orientalismo como o universalismo científico trabalham por um mesmo objetivo: manter o domínio nas mãos dos ocidentais, alimentando, dessa forma, o sistema capitalista. Uma vez que o capitalismo é parte vigente da atual ordem global e é um sistema estruturado em torno de ideais ocidentais, imposto através dos séculos para o mundo como uma ideologia universal e categórica, o contínuo acúmulo de capital é parte inerente da vida moderna globalizada. Para se manter nessa vigência imperativa, o sistema se utiliza das instituições para fomentar esse fim, como é especialmente ilustrado pela divisão axial do trabalho regulada pelos Estados centrais e ricos (WALLERSTEIN, 2007, p. 88-89).

Para além disso, considerando o impacto dos poderes ideológicos e do saber na formação de sentido no mundo, o capitalismo precisa se estruturar em questões culturais e intelectuais para funcionar de forma viável e integral à nível mundial. É necessário não só apresentar uma estrutura econômica, mas também convencer que essa estrutura é universal e a melhor possível para o desenvolvimento dos países e suas sociedades – tal como foi feito com as empreitadas imperialistas e suas justificativas civilizatórias. A polarização do mundo, essencial para a manutenção da atual ordem global, passa por setores políticos, sociais e culturais, dando forma aos sistemas de saber (*Ibidem*, p. 89). Essas estruturas intelectuais se desenvolveram historicamente a favor de manter o sistema vigente (*Ibidem*, p. 94), fundamentando-se sobre teorias ocidentalizantes e capitalistas, assim como no projeto orientalista. A natureza do empreendimento ocidental se esforça em permanecer.

De 1945 em diante, enraizou-se no Ocidente a ideia da ciência como única saída para resolver os dilemas da polarização mundial (WALLERSTEIN, 2007, p. 117), na qual a produção científica buscava a verdade universal através de fatos concretos. Dessa forma, os debates humanísticos de tradição deixaram de ter a mesma validação que possuíam. Nessa leva, o Orientalismo, enquanto apenas uma base de conhecimento sobre o Oriente, também deixou de ter a legitimidade de antes, visto seus particularismos essencialistas que eram considerados pouco “científicos” (*Ibidem*). Essa legitimidade da ciência como um esforço legítimo em favor dos fatos fortaleceu novamente um sistema que estava se enfraquecendo, visto que suas alegações civilizatórias estavam cada vez mais se provando mais nocivas do que positivas, especialmente após cinco séculos de doutrinas intervencionistas e domínios imperialistas. Entretanto, apesar de velado, o Orientalismo se manteve em voga já que a sua estrutura continuou dando forma às buscas da “verdade científica”, uma vez que “o senso de poder ocidental sobre o Oriente é aceito como natural

com o status de verdade científica” (SAID, 2007, p. 81). Ademais, a lógica de que apenas o Ocidente poderia ser universal e o restante do mundo seria específico foi essencial para formar a dinâmica entre científico e particularismo, assim como o lugar de credibilidade do centro global na busca dessa verdade científica “universal”.

A crise da ordem global demandou a transição de um universalismo puramente mais ideológico e intervencionista para um baseado em “fatos”. Revela-se, assim, mais uma forma de dominação agora através do convencimento de que apenas o Ocidente detém as ferramentas atualizadas da modernidade para conseguir dar conta de uma ciência “realmente” universal. Desse modo, o universalismo europeu se atualizou para a sua versão científica, posicionando os avanços a favor da ciência legítima através de bases enraizadas nos interesses e ideais ocidentais (WALLERSTEIN, 2007). Uma vez que apenas poderia existir uma “verdade universal”, ela então se construiria através das dinâmicas traçadas pelas lógicas estabelecidas dentro das estruturas do saber do Ocidente. O “universalismo científico” posiciona o universalismo europeu como uma face natural do processo de desenvolvimento da ciência, esta que é legitimada pelos centros de estudo e universidades do centro global. Assim como também agrega a si a lógica capitalista da meritocracia, que tenta justificar que:

se zonas específicas do mundo ou camadas específicas do sistema tinham menos recompensas que outras zonas ou camadas, era porque elas não haviam adquirido as habilidades objetivas disponíveis a todos. Logo, se alguém tinha menos privilégio e poder, era porque havia sido reprovado no exame, qualquer que fosse a razão – incompetência inerente, provincianismo cultural ou má vontade (WALLERSTEIN, 2007, p 117).

O reflexo direto disso se apresenta também no imperialismo intelectual que enxergamos hoje na produção acadêmica global, um dos efeitos do projeto imperialista ocidental que estrutura a forma de pensar do povo subjugado pelo processo de dominação (ALATAS, 2000, p. 24). Percebemos que a Comunicação enquanto campo científico global tem se estabelecido como predominantemente caucasiano e ocidental, mostrando suas raízes coloniais e contribuindo para assimetrias e invisibilizações (HIRJI; JIWANI; MCALLISTER, 2020). Fortalecido pelo universalismo científico, o método de convencimento da superioridade do colonizador/agente imperialista extrapola questões de força militar, social, política e econômica e chega aos âmbitos culturais e intelectuais, que se refletem na naturalização das pautas, ideias e teóricos ocidentais (especialmente anglófonos e europeus) nos debates (acadêmicos ou não) da periferia global/mundo majoritário (ALBUQUERQUE, 2021). Isso também é fruto contínuo da colonialidade do



poder, que é a autolegitimação do ocidente para controlar a subjetividade e o conhecimento de sociedades não-ocidentais a favor, é claro, de si (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 383), um legado direto do colonialismo (CHAKRABARTY, 2009). A legitimação das instituições ocidentais enquanto herança imperial de um ideal de “superioridade” intelectual do centro também se reflete nas teorias produzidas nesses países que são aceitas como ponto de partida natural e correto para as diversas análises sobre diferentes sociedades do mundo (ALBUQUERQUE, 2021, p. 181).

Visto isso, as atuais argumentações a favor da desocidentalização do pensamento teórico e crítico apontam a necessidade de expandir as pesquisas para além das produções científicas acadêmicas desenvolvidas pelo centro global, assim como incentivam a recusa das bases orientalistas, considerando o afastamento da busca de conhecimento sobre o mundo além-Occidente a partir de algumas limitadas universidades ocidentais (CURRAN; PARK, 2000; GLÜCK, 2018). Entretanto, esses movimentos não são fáceis, visto que os próprios pesquisadores não-ocidentais continuam alimentando essa assimetria mesmo quando o debate em foco não tem bases ocidentais (ALBUQUERQUE *et al.*, 2020; ALBUQUERQUE, 2021; ALBUQUERQUE; OLIVEIRA, 2021). No entanto, os modelos desenvolvidos para estruturar um pensamento desocidentalizado ainda são falhos frente a força da hegemonia intelectual (RANJIN, 2021), faltam soluções epistemológicas desafiantes a favor de não alimentarem uma “desocidentalização normativa” (WILLEMS, 2014). Albuquerque (2020, p. 04-05), por sua vez, propõe que existe na pesquisa científica mundial uma “ilusão de centro universal”, na qual dados ou exemplos que partem de países do Ocidente são analisados como verdades universais e absolutas, enquanto dados do “restante” do mundo são considerados específicos e locais.

O que percebemos é que o universalismo científico, o imperialismo intelectual e o orientalismo se apresentam de forma enraizada e continuam se atualizando, apesar das movimentações a favor de uma resistência.

Um campo de estudos como o Orientalismo tem uma identidade cumulativa e corporativa, uma identidade que é particularmente forte dadas as suas associações com a erudição tradicional (os clássicos, a Bíblia, a filologia), as instituições públicas (governos, companhias comerciais, sociedades geográficas, universidades) e os escritos genericamente determinados (livros de viagem, livros de exploração, fantasia, descrição exótica). O resultado para o Orientalismo tem sido uma espécie de consenso: certas coisas, certos tipos de afirmação, certos tipos de obra parecem corretos ao orientalista. Ele constrói a sua obra e pesquisa com base nessas coisas, e elas, por sua vez, exercem forte pressão sobre os novos escritores e eruditos. Assim, o Orientalismo pode ser considerado um modo de escrita, visão e estudo regularizados (ou orientalizados), dominados por imperativos, perspectivas e vieses ideológicos ostensivamente adequados para o Oriente. O Oriente é ensinado, pesquisado,

administrado e comentado segundo maneiras determinadas (SAID, 2007, p. 275).

A pesquisadora Banafsheh Ranji (2021) aborda a permanência e a falta de crítica quanto ao uso de binarismos limitantes no campo dos estudos midiáticos e da própria mídia, especialmente quando o assunto é o mundo majoritário, reforçando prontamente termo binários pouco claros. O largo uso de democrático *versus* não-democrático, livre *versus* não-livre, desenvolvido *versus* não-desenvolvido pautam diariamente os debates de forma tão natural e intrínseca que é difícil desassociar os embates críticos, mesmo aqueles legitimados como científicos, desses binarismos construídos sobre perspectivas profundamente ocidentais (RANJI, 2021, p. 1139). Dessa forma, a autora afirma que: “apesar de várias tentativas de desafiar o ‘ocidentalismo’ do campo, o conhecimento dentro da pesquisa de mídia permaneceu altamente cativo às distinções entre ‘ocidental’ e ‘não-ocidental’ como o principal ponto de partida para a compreensão” (p. 1138, tradução nossa). Essa abordagem assume erroneamente que essas categorias são neutras e “universais”, e pouco as submete a apuração detalhada e crítica, considerando suas construções históricas enquanto sentido no campo discursivo.

A modernidade e seus correlatos – civilidade, desenvolvimento, democracia e direitos humanos – não somente são realidades discursivas; são também narrativas articuladas a partir das experiências históricas e locais de diferentes povos europeus, ainda que se apresentem como verdades objetivas, “naturais”, universais, comuns a todos os povos que habitam o planeta (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 386).

O reforço das generalizações e dos binarismos acríticos, confinando as experiências e as complexidades das realidades além-Occidente, é o Orientalismo em voga. Esse mesmo que, além de alimentar discursos acadêmicos e jornalísticos sobre países não-ocidentais, também estimulam no Ocidente e em países sob o alcance da influência direta ocidental o contínuo racismo, xenofobia, sinofobia, islamofobia, estadofobia, sentimentos anticomunistas, fetichismos... Em resumo, um conjunto de preconceitos às vivências, corpos e ideologias daqueles que fogem aos padrões cristãos-caucasianos-ocidentais.

Assim como Ranji (2021) recentemente abordou esses debates através da representação do jornalismo produzido pela imprensa iraniana, Yunpeng Zhang e Fang Xu (2020) levaram em conta o orientalismo na produção de conhecimento sobre a COVID-19 durante a pandemia especialmente na abordagem sobre as reações do governo chinês frente à crise sanitária. Também, Dan Kotliar (2020) analisa como a coleta de dados pessoais e a dinâmica algorítmica das plataformas digitais no palco global alimentam a lógica da alteridade e estruturam o Orientalismo de Dados, bem como

Wonjung Min (2021) aborda os efeitos do enraizamento do Orientalismo na sociedade chilena enxergados na relação dos fãs de K-pop com seus ídolos. Enfim, autores contemporâneos com pesquisas também recentes (AMIN-KHAN, 2012; BANAJI, 2017; BOONE, 2014; DE SETA, 2020; KOBAYASHI; JACKSON; SAM, 2017; KRAUS, 2015; LEE; CHO, 2021; entre outros) estão analisando como o impacto orientalista se atualiza e se perpetua nas lógicas atuais de diferentes sociedades, jogando luz na vigência dessas questões.

Para além disso, há a atualização da própria ideia de orientalismo enquanto imagem estereotipada sobre a Ásia. Essa mudança teve seu início uma vez que as ideias e alegorias acionadas à um Oriente tecnologicamente atrasado já não se sustentavam mais. Desde o levante das economias dos países e suas rápidas industrializações a partir dos anos 1960, os famosos “tigres asiáticos” entregaram ao mundo ocidental novas perspectivas sobre ser “oriental”. Apesar de “atualizar” a imagem dessas nações, a guinada tecnológica dos países do Extremo Oriente desenvolveu novos estereótipos agregados a experiência orientalista, dessa vez substituindo o passado pelo futuro, influenciando novamente na definição desses países pelo Ocidente. Roh, Huang e Niu (2015) definem essa estrutura ideológica como “tecno-orientalismo”, uma versão do orientalismo conceituado por Said, mas destacando o impacto tecnológico como formador de uma visão cristalizada e exotista especialmente sobre países leste asiáticos.

O fator do exotismo, dessa vez, une as diferentes experiências nacionais e culturais dos países do Leste da Ásia às crescentes incertezas associadas às mudanças digitais que estavam se espalhando em um cotidiano paranoico das sociedades ocidentais. Tal paranoia foi sendo alimentada proporcionalmente ao crescente destaque que os “tigres asiáticos” conquistavam no cenário global, especialmente através de seus desenvolvimentos econômicos capitalistas e suas apostas locais em indústrias tecnológicas, criando certa independência intelectual e material nesse campo. Dessa forma, surgiram incertezas sobre a direção que o cenário global estava tomando, causando medo nas populações ocidentais. Esse pânico foi associado a uma construção distópica de um futuro global hiper-tecnológico, que seria gerido pelos países da “nebulosa” e “perigosa” Ásia. Mais uma vez o Perigo Amarelo se apresentava como um elemento inerente da compreensão ocidental sobre esses países. A ascensão “modernizante” desses países leste-asiáticos – muito enviesados pelas trocas neoliberais com países do Ocidente, especialmente o Estados Unidos – modificou a perspectiva ocidental sobre a Ásia, que passou a ser agregada a uma outridade futurística e distópica, na qual a tecnologia seria a

definidora das características desse “outro”, assim como do desenvolvimento dessas sociedades (ROH; HUANG; NIU, 2015).

Essa distopia futurística atrelada à ideia de Oriente e Ásia traça limites com uma realidade contemporânea, dando à esses países o ideal de que apenas em um futuro distante eles poderiam ser mais desenvolvidos do que o Ocidente. Um futuro, contudo, que está longe de acontecer dentro dos padrões apresentados pelo tecno-orientalismo, cerceando-se, assim, as possibilidades do Oriente no presente, prometendo-o apenas um futuro distante e inseguro. Essas imagens futuristas e, portanto, nebulosas – já que o futuro é sempre uma fonte de incertezas e ansiedades – desse orientalismo atualizado com carros voadores e robôs alimenta novas paranoias ocidentais quanto ao perigo eminente em uma possível ascensão de países asiáticos frente ao seu crescente potencial tecnológico. A veiculação dessas ideias e imagens na mídia ocidental é mais uma forma de controlar e/ou minar o progresso dessas nações que, assim como no passado, já davam sinais de que são potencialmente mais poderosas e mais capazes de dominar uma nova ordem global do que as potências ocidentais estabelecidas.

Assim sendo, frente aos debates sobre imperialismo, colonialismo e orientalismo, nos deparamos com a formação de uma polaridade global baseadas em ideais claramente provincianos e específicos, mas que são vendidos e impostos para todo o mundo como se tivessem aplicabilidade realmente universal. O que percebemos até aqui é que esses processos, de fato, conseguiram causar forte impacto de assimilação nos últimos séculos, defendendo um posicionamento de mundo tendencioso e construído em cima de genocídios, racismos, preconceitos e usurpações, abraçando a bandeira do orientalismo com unhas e dentes. Contudo, apesar desses fenômenos que abordamos terem se atualizado e se mantendo em vigor ao longo dos anos, desde meados do século XIX que a Europa Ocidental divide a coroa da hegemonia global com um agente que se tornou ainda mais poderoso do que ela: os Estados Unidos. Na realidade, os Estados Unidos agregaram, expandiram e atualizaram as bases da centralidade ocidental, incorporando o projeto de mundo fundamentado pelas empreitadas europeias. O país norte-americano, munido das ideias ocidentais, é o mediador central que lidera as bases que formaram a unipolaridade global, assim como os seus efeitos e desafios na contemporaneidade. A ordem global, até então multipolarizada entre vários países da Europa, se unificou em um grande representante de poder herdado. Portanto, em vista de compreendermos o impacto da ordem vigente, abordaremos adiante a construção da nação estadunidense enquanto uma autoridade global que continua em vigor.

## 2.2. Os Estados Unidos da América e a ordem unipolar

“Nossa nação é escolhida por Deus e incumbida pela história a ser um modelo para o mundo” – George W. Bush., em campanha presidencial dos Estados Unidos no ano 2000 (tradução nossa).<sup>85</sup>

[...]não há país, qualquer que seja o seu regime político e social, nem há área geográfica, por mais distante dos Estados Unidos que seja, que possa considerar-se a salvo da reivindicação de jurisdição universal que Washington atribui a si mesma. Estamos diante de um intervencionismo planetário que, em nome da prevenção, está pronto para incendiar o planeta (LOSURDO, 2020, p. 85-86).

“Alguém acha que o Estados Unidos vai favorecer o Brasil? Americano pensa em americano em primeiro lugar, pensa em americano em segundo lugar, pensa em americano em terceiro lugar, pensa em americano em quinto e, se sobrar tempo, pensa em americano. E ficam os lacaios brasileiros achando que eles vão fazer alguma coisa por nós” – Luiz Inácio Lula da Silva, em entrevista à imprensa em 26 de abril de 2020.<sup>86</sup>

O “sonho americano” é um ideal característico muito agregado a uma vivência contemporânea de mundo. A liberdade capitalista da experiência estadunidense é vendida como a chave para um estilo de vida “justo” com todos. O *american way-of-life* enquanto uma alegoria da aspiração ocidental, uma antologia da vida capitalista, é aquilo que, em teoria, todos deveriam querer, em todo o mundo. Independentemente de sua cultura, de seu país, de seu estilo de vida, desejar o topo da experiência de ocidente, que só o Estados Unidos poderia entregar, é o desejo “incontornável”. Se você não quer, você vai contra aos valores impostos como “universais”. E poucos são aqueles que não querem participar do lugar que é entendido como natural e comum a uma experiência global; é difícil lutar contra espaços tão estabelecidos, ainda mais quando são fincados nas bases do capitalismo moderno. “Todos querem ser como nós”, eles dizem. “Somos os escolhidos por Deus”, eles tentam nos convencer. É como tentar nadar contra uma correnteza, com o perigo agravante de atirar uma onça feroz.

Além de ser um embate contra um gigante que tem a força do discurso do seu lado, assim como as potências militar, territorial, política e econômica. O imaginário criado e agregado ao ideal do “sonho americano” apresenta a nós todas as bases que constroem o

<sup>85</sup> “THE 2000 CAMPAIGN: THE RELIGION ISSUE; Lieberman Is Asked to Stop Invoking Faith in Campaign”, The New York Times, 29 de agosto de 2000: <https://www.nytimes.com/2000/08/29/us/2000-campaign-religion-issue-lieberman-asked-stop-invoking-faith-campaign.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>86</sup> “Lula fala sobre prisão, Moro, Bolsonaro e STF; veja versão completa de entrevista”, Jornal Folha de São Paulo, 27 de abril de 2020: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/04/lula-fala-sobre-prisao-moro-bolsonaro-e-stf-veja-versao-completa-de-entrevista.shtml> Acesso em: 26 jun. 2023.

lugar de distinção construído pelos Estados Unidos no mundo moderno: as ilusões do capitalismo, da liberdade, da democracia, do nacionalismo, do militarismo e da globalização. E, como exprimimos dos trechos acima do presidente Lula e do filósofo Domenico Losurdo: os Estados Unidos não só se enxergam e se colocam como centro do mundo, como também lutam incessantemente para manter essa perspectiva em seu próprio país e em todo o planeta. Seja por vias de poder coercitivas e militares, ou suaves e culturais.

Os Estados Unidos criaram para si um lugar de centralidade global, em que desde a sua moeda e idioma, até seus filmes e músicas, se tornaram indispensáveis em âmbito mundial nas últimas décadas. Enquanto herdeiros diretos do modelo ocidental arquitetado pelas forças coloniais e imperialistas europeias, o país norte-americano se tornou independente do domínio britânico de meados para o final do século XVI e desde então expande o seu poderio, dando continuidade a transmissão dos valores universalistas ocidentais. Não há como entender o mundo moderno sem passar pelo fato que os Estados Unidos é ponto de intercessão da maioria das questões agregadas à experiência global atual e centro vigente dos ideais ocidentais. Apesar de controverso, é inegável o seu contínuo poder. Poder este que estrutura as dinâmicas da atual ordem global, enquanto nutre os mesmos fundamentos impostos pelas forças imperialistas do passado, mas que se atualizam e se incorporam na experiência nacional globalizante dos Estados Unidos. Assim como a Europa, a formação da nação estadunidense também foi e ainda é estabelecida em mitos e crenças (SANTOS, 2020) que são espalhados pelo mundo através de estratégias e artifícios de assimilação e persuasão. A polaridade unificada em um poder nacional e seus valores intrínsecos impõe certo desequilíbrio global que abrem margem para abusos de poder em diversas esferas, desigualdades sociais e hierarquizações em âmbito mundial. E o peso do mito esconde a nossa capacidade de questionar o que está em vigência através dele.

Além disso, a unipolarização apresenta um estilo de vida capitalista “universal” que institui condutas, interesses e escolhas, assim como uma potência nacional estruturada por séculos de poderes herdados e autodesenvolvidos, apresentada como a “única” viável no presente. Reivindicando esse lugar, o Estados Unidos decreta a sua força enquanto as outras potências ocidentais “são advertidas a não pôr em discussão a primazia moral, civil e militar da única ‘nação indispensável’” (LOSURDO, 2020, p. 24). Wallerstein (2004) discorre sobre como é posto que o mundo contemporâneo tem vivido dois grandes fenômenos, a globalização e o terrorismo, sendo que os Estados Unidos têm

papel crucial em ambos: incentiva o primeiro e combate o segundo. Desse modo, o país norte-americano impõe sua inevitabilidade e submete outros países ao seu poder: “dizem-nos que não há alternativa à globalização, a cujas exigências todos os governos devem se submeter. E dizem-nos que não há alternativa, se quisermos sobreviver, a erradicar impiedosamente o terrorismo em todas as suas formas” (WALLERSTEIN, 2004, p. ix).

Em contraste, o que realizaremos mais à frente nesta tese é exatamente pôr em discussão essa indispensabilidade, considerando que, sim, tal domínio do país norte-americano tem sido evidente por décadas, mas é não mais o único possível hoje, uma vez que outras potências não-ocidentais se colocam à disposição especialmente no âmbito da globalização. A força estadunidense é, sim, real, mas não é mais tão polarizada quanto se pressupõe. Na presente seção focaremos no desenvolvimento do poder unipolar centrado nos Estados Unidos e os seus efeitos.

Existe certo clichê e consenso entre pesquisadores em comparar os Estados Unidos enquanto império com o Romano, apontando proximidades e com alguns alegando até mesmo que o do presente se apresenta como um sucessor do antigo (FERGUSON, 2004; NYE, 2004; ZAKARIA, 2008; MAHBUBANI, 2009). Contudo, os Estados Unidos não são o império colonial clássico, na realidade é uma potência que foge da definição restritiva estabelecida pela história imperialista dos seus antecessores. Como apontado por Alfred McCoy, Francisco Scarano e Courtney Johnson (2009, p. 03), enquanto o império da Grã-Bretanha chegou a dominar um quarto dos territórios mundiais, os Estados Unidos subjugaram apenas algumas ilhas no Caribe e no Pacífico; assim como, a Europa se expandiu por cinco séculos até controlar um terço do mundo, os Estados Unidos chegaram no jogo enquanto colonizador bem mais tarde e com domínio territorial e populacional infinitamente menor. Quando pensamos pelas linhas lógicas do imperialismo tradicional e colonialista, que invadia e administrava territórios a favor do extrativismo e expansão territorial, é difícil definir os Estados Unidos como um império do mesmo tipo. E o país norte-americano se utiliza exatamente dessa retórica para se defender e negar seu posto enquanto imperialista, alegando não ser igual aos seus pares do passado, fugindo das alegações fundadas em suas próprias movimentações de caráter imperialista – mas com novas “roupagens” – pelo mundo.

Tanto que, em discurso da administração presidencial, o então presidente George W. Bush afirmou em 2003, pouco após a invasão do Iraque, que: “A América nunca foi um império. Podemos ser o único grande poder na história que teve a chance e recusou,

preferindo a grandeza ao poder e a justiça à glória”<sup>87</sup> (tradução nossa). Diante do fato que os Estados Unidos selecionam e se munem fortemente apenas de discursos que fortaleçam o seu poder internacional, com certeza se afastar da ideia de imperialismo e alegar ter tido a chance, mas nunca ter aceitado por uma questão de honra, sustenta a narrativa nacional de “heróis globais com uma missão”. Sendo essa missão, a de manter a universalidade das bases ocidentais e defender seus pilares (a liberdade, a democracia e os direitos humanos) segundo a sua própria cartilha. Entretanto, considerando a ascensão dos Estados Unidos, as invasões, as guerras e a influência global que o país exerce de forma direta e indireta nos dias de hoje, é difícil concordar com as afirmações do ex-presidente da nação da Casa Branca. Os próprios pilares que defendem são constantemente desrespeitados a favor “do bem maior” que “só” a nação estadunidense pode defender.

Apesar de negar suas incursões imperialistas, desde o fim da Guerra Fria que os Estados Unidos estimulam continuamente a instabilidade em países e áreas onde seu alcance de influência ainda não é completo (especialmente nações com lógicas políticas que não são totalmente alinhadas aos interesses capitalistas e neoliberais da nação norte-americana, como no caso dos países que faziam parte ou eram aliados da União Soviética), onde existe grandes atrativos em recursos naturais (como no caso de países com grandes reservas de petróleo<sup>88</sup>) ou onde seus “valores de liberdade, democracia e direitos humanos” específicos não estejam sendo honrados, o que consideram como ocorrências do “autoritarismo” (como nos casos da China, Coreia do Norte e Venezuela, por exemplo).

Esse estímulo a instabilidade acontece através de guerras, invasões, embargos e sanções, mas também através do reforço de seus mitos nacionalistas e da retórica de que suas incursões imperialistas são justificadas pela “busca pela paz mundial”. Losurdo (2020) avalia que os Estados Unidos se utilizam de revisionismo histórico para poder reabilitar o colonialismo e o imperialismo ao seu favor nas lógicas contemporâneas de mundo. O autor afirma que as recentes guerras coloniais não surpreendem, até porque o retorno do colonialismo foi justificado como necessário, conforme aponta que:

---

<sup>87</sup> “America abroad : U.S. may not be imperial, but it does have an empire”, The New York Times, 02 de julho de 2003: <https://www.nytimes.com/2003/07/02/opinion/IHT-america-abroad-us-may-not-be-imperial-but-it-does-have-an-empire.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>88</sup> Segundo dados de 2020 do Instituto Brasileiro de Petróleo e Gás (IBP), as maiores reservas provadas de petróleo no mundo estão na Venezuela e na Arábia Saudita, seguidas de Canadá, Irã, Iraque, Rússia, Kuwait, Emirados Árabes Unidos, Estados Unidos e Líbia. China e Brasil se encontram na 13ª e 16ª posições, respectivamente. Fonte: <https://www.ibp.org.br/observatorio-do-setor/snapshots/maiores-reservas-provadas-de-petroleo-em-2020/> Acesso em: 26 jun. 2023.



em 1992, Popper<sup>89</sup> extraía do Guerra do Golfo uma consideração de caráter geral: “Libertamos esses Estados [as ex-colônias] com excessiva pressa e de forma simplista”; é como “abandonar um asilo infantil a sua própria sorte”. No ano seguinte, o *New York Times* publicava um artigo que parecia lançar um programa e uma palavra de ordem: “Finalmente retorna o colonialismo, já era hora”. O autor, o historiador Paul Johnson, celebrava o “*revival* altruístico do colonialismo” (LOSURDO, 2020, p. 22-23).

A ideia que colonialismo seria inevitável para o bem dos próprios colonizados voltava em nova análise. O esforço das empreitadas imperialistas estadunidenses em diferentes vertentes, portanto, se estruturou especialmente sobre os pilares revisionistas da história e do impacto cruel das dinâmicas imperiais pelo mundo: “tanto o colonialismo quanto o imperialismo conhecem sua reabilitação: mais que nas salas de aula universitárias ou nas redações dos jornais, o revisionismo histórico alcança sua consagração nas guerras coloniais em curso” (*Ibidem*, p. 23).

Dessa forma, desde a sua industrialização, observamos que os Estados Unidos podem ser identificados como uma potência imperialista contemporânea com base em diversos indicadores econômicos, militares e políticos. E, após a Guerra Fria, se estabeleceu como a nação mais forte do que qualquer outra ou combinação de outras (ZAKARIA, 2008, p. 12; SERFATY, 2011). Primeiramente, a economia dos Estados Unidos é atualmente a maior do mundo, com um Produto Interno Bruto que representa aproximadamente 25% da economia global<sup>90</sup>. O dólar estadunidense ainda é a moeda de reserva dominante utilizada em transações internacionais e em grande parte do comércio internacional, conferindo aos Estados Unidos poder econômico significativo e influência sobre outras nações.

Ademais, os Estados Unidos possuem presença militar global abrangente, com em torno de 750 bases militares (na realidade, a tendência é que esse número seja ainda maior, uma vez que existem bases secretas e/ou não confirmadas) em cerca de 80 países e colônias<sup>91</sup> (VINE, 2021). Essas bases servem como pontos estratégicos para projetar poder e influência, bem como conduzir operações militares em diferentes partes do mundo. A intervenção militar dos Estados Unidos em conflitos internacionais, como no Iraque, no Afeganistão e na Síria, é indicativa de seu posicionamento como líder militar

---

<sup>89</sup> Karl Popper, filósofo austro-britânico. Foi conhecido pela sua perspectiva a favor da democracia liberal. Esta nota é nossa, apesar de ter sido incluída na citação direta do autor.

<sup>90</sup> “Brasil fecha 2022 como a 12ª economia do mundo, empatado com Irã; veja ranking”, Revista Exame, 02 de março de 2023: <https://exame.com/economia/brasil-fecha-2022-como-a-12a-economia-do-mundo-ranking/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>91</sup> Japão, Alemanha e Coreia do Sul são atualmente os países que possuem a maior quantidade de bases militares estadunidenses em seus respectivos territórios.

mundial e sua aspiração de exercer controle em regiões-chave. Alegando a “busca pela paz”, investiu desde 2001 mais de oito trilhões de dólares em invasões militares<sup>92</sup>, focando especialmente em países estratégicos em termos econômicos e políticos, como são os casos no Oriente Médio e o reforço da OTAN na investida contra a “inimiga” Rússia.

A busca do país norte-americano por influência política e controle geopolítico em diversas partes do mundo inclui a imposição de suas políticas e ideologias, muitas vezes em detrimento da soberania e autonomia dos países. A adoção de políticas unilaterais, como sanções econômicas e embargos, bem como intervenções políticas e apoio a governos pró-Estados Unidos pelo mundo, são estratégias imperialistas da nação norte-americana para promover seus interesses e expandir sua influência global. Complementarmente, o país tem histórico de exploração de recursos naturais e econômicos de outros países, muitas vezes em detrimento das populações locais e do meio ambiente, que majoritariamente ocorrem por meio de acordos comerciais injustos e abusivos; de empresas multinacionais estadunidenses que operam em outros países em condições favoráveis aos Estados Unidos e se utilizando de mão de obra mais barata; e de políticas de interferência econômica que buscam garantir acesso preferencial a recursos estratégicos em outras nações. Sem contar com a sua interferência e influência midiática em indústrias e mercados culturais do mundo através de suas empresas multinacionais de mídia e plataformas digitais (JIN, 2015).

Para além de tudo isso, as suas próprias colônias, assim como os territórios com bases militares estadunidenses, falam por si só, tal como a sua tradição enquanto imperialista cultural. Portanto, a posição dominante dos Estados Unidos na economia global, sua presença militar no mundo, sua ambição ativa por influência política internacional e controle geopolítico, bem como a exploração de recursos múltiplos de outros países e seus influxos culturais e midiáticos à nível global, são alguns dos indicadores de seu papel como potência de caráter imperialista na contemporaneidade. Apesar de não se aproximarem integralmente das definições do imperialismo tradicional, o que observamos nos Estados Unidos é a atualização desse conceito, todavia com o mesmo propósito: dominar a nível global, submeter pessoas de diferentes culturas a um

---

<sup>92</sup> “Em ‘nome da paz’, EUA gastaram mais de US\$ 8 trilhões em invasões militares desde 2001”, Brasil de fato, 05 de março de 2022: <https://www.brasildefato.com.br/2022/03/05/em-nome-da-paz-eua-gastaram-mais-de-us-8-trilhoes-em-invasoes-militares-desde-2001> Acesso em: 26 jun. 2023.

mesmo sistema de influências, controlar os recursos naturais a seu favor e se posicionar como o centro do mundo moderno.

Para entender o poder global e a especialidade imperialista dos Estados Unidos, é importante também considerar o histórico desse país: ele é o sucessor direto do seu colonizador, a Grã-Bretanha, considerada um dos maiores impérios da história mundial. A Grã-Bretanha já possuiu uma rede de colônias<sup>93</sup> e, em seu auge de poder, controlava um quarto da população mundial, incluindo as 13 colônias que vieram a se tornar os Estados Unidos da América (ZAKARIA, 2008, p. 183). O poder dos EUA nos dias atuais não é sem base, o país aprendeu muito de perto sobre como impor seus valores e força a outras sociedades, sendo uma das próprias vítimas do sistema estabelecido por vias coloniais pelo império britânico. Mas, nesse caso, devemos frisar aqui que os EUA foram uma colonização majoritariamente de povoamento, não de exploração, como vivenciada pelo Brasil e outros países do mundo majoritário.

Reconhecida como a primeira nação industrial do mundo, a Inglaterra prezava pelo espalhamento mundial do capitalismo e do pluralismo religioso, assim como estabelecia a exportação da sua cultura a fim de se enraizar enquanto referência internacional (*Ibidem*, p. 184). A experiência estadunidense de insurgir contra o domínio colonial britânico para alcançar independência e soberania foi fundamental para a formação de sua identidade nacional e de sua construção mitológica de busca pela liberdade e pelo poder global. Ironicamente, hoje, os Estados Unidos conseguiram desbancar o impacto global que uma vez foi do seu colonizador, apesar de manterem as mesmas bases que o remetem. A Grã-Bretanha viveu o seu ápice de poder em uma ordem global multipolar, já o Estados Unidos não só a superou, como também é centro de uma unipolaridade estimulada por si próprio, em que é difícil desbancar ou negar o influxo que este país sozinho tem no mundo contemporâneo.

O capitalismo foi e continua sendo amplamente apresentado e reforçado pelo Ocidente como o único sistema econômico e único modelo político possíveis, direcionamentos esses que foram especialmente impostos aos países colonizados por exploração. Perdurando até hoje como lógica que rege as movimentações globais (para

---

<sup>93</sup> Reino Unido ainda impõe poder colonial em territórios ultramarinos como Acrotíri e Deceleia (reivindicado por Chipre), Anguila, Bermudas, Ilhas Geórgia do Sul e Sanduíche do Sul (reivindicadas pela Argentina), Ilhas Caimã, Ilhas Malvinas (reivindicadas pela Argentina), Ilhas Pitcairn, Ilhas Turcas e Caicos, Ilhas Virgens Britânicas, Gibraltar (reivindicado pela Espanha), Monserrate, Santa Helena, Ascensão e Tristão da Cunha, Território Antártico Britânico (reivindicado pelo Chile e Argentina) e Território Britânico do Oceano Índico (reivindicado por Maurício e Seicheles).

além de algumas exceções, como China, Cuba, Coreia do Norte, Laos, entre outros), o capitalismo é dominante e uma bandeira hasteada representando a contínua soberania da força ocidental no mundo moderno. Hoje incentivado largamente pelos Estados Unidos em suas estratégias imperialistas, especialmente as rotuladas como parte da globalização, o sistema capitalista é mais um dos métodos de manutenção e acúmulo de poder global nas mãos da nação norte-americana. Como afirmado por Leo Panitch e Sam Gindin (2012), “o Estado americano desempenhou um papel excepcional na criação de um capitalismo plenamente global e na coordenação de sua gestão, bem como na reestruturação de outros Estados para esses fins” (p. 01, tradução nossa).

Essa concepção é muitas das vezes fundamentada na perspectiva da superioridade cultural e econômica dos EUA – assim como feito pelas nações colonizadoras e imperialistas – que afirmam que o capitalismo é o único modo de organização social que garante o desenvolvimento e progresso econômico, colocando a prosperidade de outro país sob a condição de suas próprias regras. E, com o espalhamento da globalização enquanto projeto de ocidentalização, as bases incentivadas pela administração estadunidense são reforçadas: “foi a imensa força do capitalismo dos Estados Unidos que tornou a globalização possível, e o que continuou a tornar o Estado americano distinto foi seu papel vital na administração e supervisão do capitalismo em um plano mundial” (*Ibidem*, tradução nossa). Assim como, incentivam as dinâmicas estruturantes do capitalismo estabelecidas desde o século XVI com as empreitadas imperialistas europeias pelo mundo:

Na perspectiva da colonialidade, as antigas hierarquias coloniais, que foram agrupadas na relação europeu *versus* não europeu, continuaram arraigadas e enredadas na divisão internacional do trabalho e na acumulação do capital à escala global (ASSIS, 2014, p. 614).

A lógica do acúmulo e da exploração da força humana em desfavor da própria humanidade é característico das dinâmicas naturais do imperialismo. Profundas desigualdades sociais e econômicas, exploração de recursos e mão de obra, tentativas de homogeneização cultural e dependência econômica são alguns dos efeitos percebidos especialmente em países da periferia global/mundo majoritário, enquanto o centro global/mundo minoritário promove modos de manutenção dessa dinâmica de poder.

Uma delas é o projeto anticomunismo, que foi largamente utilizado como ferramenta para promover a globalização do capitalismo e o controle do não-Occidente. Usado como uma estratégia para suprimir movimentos e governos que buscavam

alternativas econômicas e políticas ao capitalismo, os Estados Unidos retratavam o comunismo como uma ameaça ideológica e política, que ia contra todos os ideais humanos e universais consolidados e garantidores da “paz”. Os Estados Unidos justificaram e ainda justificam várias intervenções militares, embargos e sanções econômicas, interferências em soberanias nacionais, entre outras formas de coerção a fim de minar governanças e movimentos progressistas em países não-Ocidentais que buscam por modelos econômicos e políticos alternativos ao capitalista. A nação norte-americana incentiva, através do anticomunismo, a sua própria relevância e superioridade no cenário global, assim como estimula a crescente dependência desses países aos EUA, enquanto perpetua a desigualdade global decorrente do capitalismo e desconsidera a soberania e a independência desses países.

Frente a isso, os papéis dos Estados Unidos na Primeira e na Segunda Guerras Mundiais, assim como na Guerra Fria, foram muito atrelados à ideia de defesa do capitalismo como sistema funcional e global e também ao controle de forças externas crescentes. Quanto à Primeira Guerra, a série de transformações sociais, políticas e econômicas que a Europa vinha sofrendo durante o século XIX causaram impactos relevantes na estrutura do sistema capitalista. A Revolução Industrial, a expansão do comércio internacional e a consolidação do Estado liberal estabeleceram profundas desigualdades e a instabilidades sociais. O aumento da produção industrial levou à saturação do mercado e queda dos preços, gerando uma crise econômica generalizada que colocou em xeque a estrutura do sistema capitalista. A incapacidade em solucionar a crise levou ao aumento das tensões políticas e sociais na Europa, que se manifestaram em conflitos e disputas colonialistas entre as potências. A disputa pela supremacia econômica e política gerou uma corrida armamentista e militarização que tornou a guerra inevitável.

Nesse contexto, a entrada dos Estados Unidos na guerra foi fator determinante para o desfecho do conflito. O país norte-americano rapidamente se mobilizou industrialmente para fornecer suprimentos e equipamentos aos Aliados, fortalecendo sua economia e produção em larga escala. Além disso, a presença das forças estadunidenses e sua participação nas negociações de paz em Versalhes aumentaram a influência dos EUA na tomada de decisões internacionais. Dessa forma, a contribuição dos Estados Unidos para a vitória dos Aliados permitiu ao país emergir como uma potência mundial, como era de seu interesse. Contudo, a Primeira Guerra deixou um legado de instabilidades políticas e sociais na Europa que contribuiu para a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Já a Segunda Guerra teve impacto nos Estados Unidos, especialmente quanto às mudanças geopolíticas e ideológicas que ocorreram durante e após o conflito. Um dos principais aspectos para a eclosão da guerra foi o surgimento do nazismo na Alemanha, que foi alimentado por ideologias de racismo e nacionalismo exacerbado impostas também pelas próprias lógicas ocidentais. Pregando a superioridade ariana e a inferioridade de outras raças, o nazismo seguia, de sua forma, a cartilha ocidental que incluía a crença na superioridade da civilização ocidental/caucasiana e a busca pela hegemonia global. O envolvimento da União Soviética e do Estados Unidos mudou o equilíbrio de poder na guerra, e a entrada tardia do último no conflito permitiu que ele emergisse como a principal potência do Ocidente no pós-guerra. A transição do eixo ocidental de poder para os Estados Unidos foi acompanhada por mudanças ideológicas na política mundial. O país se tornou o principal defensor do liberalismo econômico e da democracia liberal, promovendo essas ideologias pelo mundo, assim como desempenhou papel fundamental na criação da Organização das Nações Unidas e do Plano Marshall, que foi um dos seus primeiros projetos de *soft power*.

Com o fim da Segunda Guerra, os Estados Unidos passaram a ocupar a posição de potência hegemônica ocidental, dando continuidade às lógicas imperiais estabelecidas pelas potências europeias, como Grã-Bretanha e França, mas o país norte-americano apostou em sua própria abordagem imperialista, focando no estabelecimento de uma narrativa positiva e de poder. Segundo Said (2011), a mentalidade imperialista dos Estados Unidos sustenta-se em três pilares. O primeiro é o conceito de excepcionalismo, que faz parte de uma convicção pela qual a nação estadunidense possui a “missão” à nível global de intervir a favor de implementar uma concepção de mundo “universal”. Essa abrangência a promoção do capitalismo, do livre mercado, da liberdade, da democracia e dos direitos humanos, entre outras imposições de raízes conceituais bastante específicas, apesar de serem apresentadas como coletivas. Tal excepcionalismo é característico das políticas externas dos Estados Unidos e especialmente da construção de sua própria imagem nacional, que é reforçada e espalhada através dos mecanismos da globalização ocidental (este que, também, é um dos fundamentos ditados pela “missão”).

O segundo é o estabelecimento das teorias desenvolvimentistas, que, através dos “interesses internacionais” estabelecidos pelos Estados Unidos, definem as bases para o desenvolvimento econômico e industrial pelo mundo, criando lógicas dependentes estritamente do capitalismo. Dessa forma, o país norte-americano conseguiu expandir sua ideologia e limitar os avanços do socialismo, assim como coagiu e ainda coage a agenda

capitalista a outros países, especialmente os pós-coloniais e mais instáveis, através de investimentos e empréstimos a favor do desenvolvimento econômico local. Por meio das teorias desenvolvimentistas, estipulou-se, conseqüentemente, que os países “em desenvolvimento” deveriam se ater ao exemplo dos países “desenvolvidos” para conseguirem se estabelecer no cenário internacional. E o terceiro, é a retórica do combate ao “inimigo civilizacional”, pela qual seria um dever moral da “missão” estadunidense no mundo moderno disseminar os valores “civilizatórios” e “universais” aos locais que não assimilam ou se negam a assimilar esses ideais. Estes que precisariam ser “protegidos” pelas forças “de paz” da nação “excepcional” que é os Estados Unidos (SAID, 2011).

A Guerra Fria, conflito político, ideológico e militar entre as duas superpotências da época, Estados Unidos e União Soviética, iniciou-se logo após o fim da Segunda Guerra. O conflito se desenvolveu a partir do embate entre o sistema capitalista ocidental, liderado pelos Estados Unidos, e o sistema comunista soviético, liderado pela União Soviética. O que estava em disputa era a influência política, ideológica, econômica e militar, uma rivalidade pelo poder de expandir a influência e alcançar o domínio mundial, assim como também o embate ideológico entre os ideais ocidentais e os não-ocidentais. Essa divisão do mundo em dois blocos foi resultado da polarização ideológica e política entre os Estados Unidos e a União Soviética, e acompanhada por uma série de tensões e confrontos indiretos em diversas partes do mundo, como a corrida armamentista, corrida espacial, instalação de bases militares e guerra propagandista. A Guerra Fria teve impacto significativo na política internacional e nas relações internacionais, moldando o mundo que conhecemos hoje, principalmente por ter se tratado de um embate global entre as duas maiores potências da época. Uma vez que o Ocidente saiu “vitorioso”, foi-se imposto a hegemonia global dos Estados Unidos em diferentes frentes, assim como posicionou o país como uma superpotência, com poder de influência à nível mundial, que foi intensificado pela ascensão da globalização por vias de seus interesses.

O imperialismo cultural e a globalização cultural/midiática são fenômenos de cunho ocidentalizantes e ambos adquiriram destaque e relevância conceitual a partir da segunda metade do século XX, quando o lugar de superpotência dos Estados Unidos e seu poder global estavam em expansão desde o fim da Segunda Guerra Mundial, mostrando seu potencial de influência em diversos setores na arena internacional. O imperialismo cultural enfatiza a cultura de massa e o consumismo, mas a sua intenção central é impor aos países do mundo majoritário um conjunto de crenças, estilos de vida, conhecimentos e comportamentos a partir de países do mundo minoritário (CRANE,

2002). Na realidade, percebemos que o imperialismo cultural é a premissa comum da globalização, na qual, em teoria, o sistema de valores ocidentais é imposto e a cultura global é padronizada a partir da experiência midiática estadunidense/ocidental.

Assim como o imperialismo, a globalização tem origens que datam das empreitadas ultramarinas europeias (WALLERSTEIN, 2004) e está “indissociavelmente ligada ao funcionamento atual do capital em uma base global; nesse sentido, ela estende as lógicas anteriores de império, comércio e domínio político em muitas partes do mundo” (APPADURAI, 2001, p. 04, tradução nossa). É através da globalização que “triunfaram as lógicas da modernização, do progresso, do desenvolvimento burguês e da sociedade civil” (VUKOVICH, 2013, p. 597, tradução nossa). Silvio Waisbord (2014, p. 25) afirma que as políticas de privatização ocidentais, a formação de blocos regionais, o fim da Guerra Fria e a consolidação de uma rede digital global aprofundaram a globalização da mídia, assim como as suas questões inerentes relacionadas à soberania informacional e autonomia de Estado que impõe aos territórios que subjuga. Além disso, a indústria midiática estadunidense instituiu forçadamente a comercialização da cultura através do sistema internacional de comunicação, o que conseqüentemente levou a dominação ocidental dos fluxos globais de produtos midiáticos, tornando-se parte inerente de um imperialismo cultural (SCHILLER, 1976).

Dessa forma, a mídia “global” exercia influência nos cotidianos de diferentes países (GUBACK, 1984), especialmente através do bombardeamento de conteúdo estrangeiros, em sua grande maioria estadunidense (TUNSTALL, 1977). Tanto que o “fluxo livre de informações” logo foi percebido como um fluxo de “mão única” no cenário global, já que não existia uma verdadeira *troca* de informações (NORDENSTRENG; VARIS, 1974, p. 03). Fica claro, então, que a globalização ocidental é apenas mais um processo de afirmação da hegemonia dos Estados Unidos. Como Ramesh Mishra (1999, p. 07-08) alega, a globalização não é só uma ideologia transnacional do neoliberalismo em diferentes vertentes, mas também é um consolidador do capitalismo anglo-saxão pelo mundo, estruturando lógicas e direcionando lucros e relevância para o Ocidente.

Foi com o fim da Guerra Fria, que a aposta do Estados Unidos se expandiu na busca por crescente alcance em seu processo de globalização, promovendo assim a centralidade e “excepcionalidade” midiática estadunidense e suas indústrias culturais. Na realidade, desde a derrota na Guerra do Vietnã que as estratégias estadunidenses começaram a mudar: o então presidente Ronald Reagan (1981-1989) apostou na



construção de uma imagem nacional menos associada ao militarismo. O valor do *soft power* nacional tornou-se primordial assim como o seu *hard power* (NYE, 2004), até porque um país como o Estados Unidos, com um histórico tão íntimo ao *hard power*, precisava buscar outras fontes de poder que pudessem “neutralizar” seu intenso militarismo (THUSSU, 2013, p. 17) e intensificar suas boas imagens pelo mundo.

O potencial de influência através da atração ideológica e cultural era e ainda é essencial para a manutenção dos ideais ocidentais enquanto partes “universais” da experiência humana e, dessa forma, conservar a influência capitalista dos Estados Unidos à nível global. Enquanto isso, o caráter *hard power* do país continua em evolução, com investimentos não só em invasões e empreitadas estritamente militares, mas também no desenvolvimento de um imperialismo humanitário para continuar justificando e fundamentando suas incursões bélicas pelo mundo a favor da “paz” e em benefício dos “direitos humanos” (BRICMONT, 2005). De modo mais contemporâneo, a Guerra ao Terror e os sinais da fragilidade da ordem unipolar centrada nos Estados Unidos, assim como as crises econômicas e os problemas com suas políticas externas, têm alimentado nas últimas décadas a intensificação nos seus projetos de poder tanto *hard* quanto *soft*, a fim de preservar o seu lugar e legado como superpotência global adquirido no último século. Visto isso, o encaminhamento para uma mudança no equilíbrio do poder global e o surgimento de potências regionais não-ocidentais despertam preocupação nos Estados Unidos em distintas frentes de poder, uma vez que até pouco tempo atrás era um poder considerado único e inabalável.

Os próprios “ideais ocidentais” do universalismo europeu, como a democracia, o capitalismo e a liberdade (WALLERSTEIN, 2007), incorporados pela experiência estadunidense globalizante, não possuem mais a mesma força “incontestável” que tinham no passado e existem incertezas sobre se os países do centro são mesmo os “exemplos a serem seguidos” nesses valores. Mais recentemente, as crises migratórias na Europa, a crise financeira de 2008, o Brexit, a eleição de Trump (“*Make America Great Again!*”), a resposta ocidental à COVID-19, a Guerra da Ucrânia, a retomada da consolidação do BRICS e as recessões econômicas nos Estados Unidos são alguns dos muitos desafios que desmantelam aos poucos o ideal de Ocidente que foi criado ao longo dos últimos séculos. Os Estados Unidos, em especial, vivem uma crise de hegemonia, enquanto outros agentes surgem e competem à altura, poderosos dentro de suas próprias premissas e dialogando com o cenário global. A China, por exemplo, abala todo um projeto de ocidente e de centralidade dos EUA no atual cenário político e econômico.

O momento agora é mais complexo e apresenta novos polos de influência no campo internacional que desafiam e desmascaram a lógica de que apenas um fluxo totaliza a força global vigente (KEANE, 2006; YANG, 2007). É um fato que a influência da cultura estadunidense pelo mundo é intimamente ligada aos seus poderes militares e econômicos (THUSSU, 2013, p. 17), e, uma vez que há outras forças nacionais em ascensão pelo mundo, o seu poder *hard* não consegue mais sustentar da mesma forma o seu poder *soft*. O BRICS é uma dessas forças que mostra como o mundo majoritário interfere no cenário global, apresentando alternativas ao modelo ocidental. Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul são polos não-ocidentais que possuem forte influência no mundo ocidental dentro de suas próprias lógicas e com tamanho peso internacional que é inegável até pelo o próprio centro.

Serfaty (2011) argumenta que “o mundo pós-ocidental não precisa ser sobre o declínio das forças ocidentais, incluindo os Estados Unidos, mas a ascendência de todas as outras” (SERFATY, 2011, p. 08, tradução nossa), mas discordamos. Acreditamos que essa retomada deve obrigatoriamente levar em conta ambas as movimentações. Considerando a resiliência do poder concentrado em mãos estadunidenses e a força de influência da globalização neoliberal e do processo de reocidentalização em curso realizada pelo país, nos encontramos em uma ordem desequilibrada e perigosa, onde a nação ao centro não mede esforços para manter seu lugar de absoluta soberania.

Losurdo (2020) aponta como os discursos oficiais estadunidenses são claros sobre como qualquer tipo de ameaça aos seus interesses, sem nenhuma distinção, deverá ser liquidada. O intervencionismo estadunidense se utiliza de “verdades universais”, como a liberdade, para influir em movimentações políticas internas de outros países. Todavia, essa concepção de liberdade é imposta diretamente pelos interesses do Estados Unidos, que considera como parte do “totalitarismo” todos aqueles que questionam a legitimidade do neoliberalismo ou que se utilizam de práticas protecionistas de mercado ou onde o Estado participa de forma mais ativa da economia nacional (LOSURDO, 2020, p. 85-94).

Portanto, frente a isso, argumentamos aqui que as mudanças na ordem global não devem ser só sobre como os agentes do mundo majoritário se impõem no cenário global, mas também, especialmente, sobre como esses agentes desbancam a soberania. Como flexionam as noções centrais em favor de propósitos locais, apostando em mercados, espaços e estratégias que escapam ao Ocidente. O Estados Unidos, como força imperialista, globalizante, homogeneizante e ocidental, precisa ser colocado em xeque

para que uma ordem realmente multipolarizada e o processo pós-colonial possam entrar em vigor, ou começar a fazê-lo, de forma plena.

Entretanto, claramente, os Estados Unidos não sucumbirão passivamente: projetos de re-americanização, reocidentalização e recolonização daqueles espaços onde sua força não é mais a mesma são perceptíveis e estão em curso. Invasões, incitações de guerra e antagonismos em diferentes vertentes do cenário internacional estão cada vez mais intensos a partir do país ocidental, em um claro movimento de impor novamente sua força e provar sua posição de líder ativista, pacificador e herói em locais onde os ideais ocidentais estariam “em risco”. Os Estados Unidos miram em conflitos contra concepções de nação fora dos padrões do ocidente – como é o caso da Venezuela, Rússia, Coreia do Norte, China e Afeganistão, entre tantas outras dentro dessa perspectiva – apelando para a ignorância sobre esses países que foi espalhada ao redor do mundo pelo próprio orientalismo e outras vertentes da ocidentalização. Essas ações incentivam cenários de clara oposição de valores, com dicotomias tendenciosas.

Entretanto, situações como a pandemia de COVID-19, por exemplo, acabaram sendo mais um baque nas tentativas estadunidenses de reforçarem seu domínio. Países com menor poderio de capital, como o Vietnã, que conseguiu se recuperar de forma muito mais eficaz, rápida e salvaguardando vidas do que as nações do Ocidente<sup>94</sup>, apresentam como a lógica ocidental não é a mais eficiente ou universal para o cenário global. A resposta estadunidense à crise sanitária foi uma das piores do mundo, com mais de um milhão de mortos, enquanto a China, sua inimiga declarada, estava distribuindo pelos países 1.6 bilhões de vacinas contra a doença<sup>95</sup>. O Ocidente incitou fortemente o racismo anti-amarelo e anti-asiático e também as teorias da conspiração contra a China (SACRAMENTO; MONARI; CHEN, 2020; ALBUQUERQUE *et al*, 2022), escorado especialmente nas aversões alimentadas historicamente pela metáfora racista do Perigo Amarelo (NUCCI, 2006; TCHEN, 2010; CHEN, 2012), a fim de desbancar alternativas asiáticas. Apesar dos esforços, as tentativas não foram tão efetivas quanto o esperado, porque o adversário chinês tinha outras estratégias de embate e de conquista de parceiros junto ao mundo majoritário que foram mais frutíferas e bem aceitas. Enquanto o Estados

---

<sup>94</sup> “Vietnam makes a model recovery from COVID-19”, East Asia Forum, 24 de dezembro de 2022: <https://www.eastasiaforum.org/2022/12/24/vietnam-makes-a-model-recovery-from-covid-19/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>95</sup> “China forneceu mais de 1,6 bilhão de vacinas contra Covid ao mundo, diz Xi Jinping”, CNN Brasil, 30 de outubro de 2021: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/g20-china-forneceu-mais-de-16-bilhao-de-vacinas-covid-ao-mundo-diz-xi-jinping/> Acesso em: 26 jun. 2023.

Unidos mal conseguia vacinar sua própria população, a China dava exemplo de liderança global com a diplomacia da vacina. Rússia e Índia, outros dois agentes que fogem aos ideais de Ocidente, também foram fortes responsáveis pela circulação de vacinas e insumos especialmente em países do mundo majoritário (CASARÕES; GOMES, 2021).

A decadência do Ocidente, então, renova e intensifica as abordagens dos projetos de ocidentalização pelo mundo, apostando especialmente nas desestabilizações políticas de países latino-americanos, tentativas de limitação da expansão chinesa, interferências “pacifistas” nos diálogos de paz intercoreanos, medidas contra o crescimento no alcance do Islamismo em território europeu, guerras no Oriente Médio e contra a Rússia dentro da Ucrânia após tentar de todo os jeitos aproximar o último da OTAN, entre outros conflitos e interferências (MIGNOLO; PINTO, 2015, p. 384-385).

Para além dessas movimentações de caráter mais *hard power*, há as iniciativas como o Imperialismo de Plataforma (JIN, 2015), que visam a expansão de plataformas digitais transnacionais estadunidenses pelo mundo, assim como as tentativas de regulação do consumo plataformas não-ocidentais em crescimento global, como tem sido o caso com o aplicativo chinês TikTok<sup>96</sup>. Os Estados Unidos também criam narrativas tendenciosas a favor de si sobre países da periferia global, como foi quando o FMI e o Banco Mundial reivindicaram que o sucesso econômico de países leste asiáticos entre os anos 1970 e 1980 se deu graças a adoção de estratégias de “livre mercado”, enquanto atribuiu à desaceleração da economia latino-americana, na mesma época, a interferência “excessiva” do Estado na economia. A ironia disso tudo é: o envolvimento estatal em questões econômicas nos países do Leste da Ásia sempre foi um elemento básico (IOSIFIDIS; WHEELER, 2016, p. 232), como percebemos pelo caso da Coreia do Sul.

Isto posto, consideramos nesta seção o desenvolvimento histórico dos Estados Unidos enquanto centro de uma ordem estabelecida por si próprio – reforçada por uma rede de forças internacionais – e como as movimentações globais a partir do mundo majoritário estão criando fricções importantes nesse poder unipolar que se fortaleceu especialmente a partir dos desenrolares políticos provenientes dos encerramentos de guerras que transformaram o mundo ocidental. Seguiremos no próximo segmento com o

---

<sup>96</sup> “Trump proíbe TikTok nos EUA a partir de domingo (20)”, Isto É Dinheiro, 18 de setembro de 2020: <https://www.istoedinheiro.com.br/trump-proibe-tiktok-nos-eua-a-partir-de-domingo-20/>; “TikTok: quase metade dos eleitores apoia proibição nos EUA”, Olhar Digital, 24 de abril de 2023: <https://olhardigital.com.br/2023/04/24/pro/tiktok-quase-metade-dos-eleitores-apoia-proibicao-nos-eua/>  
Acessos em: 26 jun. 2023.

debate sobre o impacto do estabelecimento da cultura estadunidense como experiência moderna e universal a partir da unipolarização global.

Considerando a intimidade da globalização e do imperialismo cultural no espalhamento pelo mundo dos interesses dos Estados Unidos, a cultura se tornou um elemento essencial para alcançar e enraizar os valores que mantém o poder estabelecido pela ordem global. A industrialização, exportação e padronização da cultura pop estadunidense como conceito do pop global, criou um manual de modelo civilizatório e universal da modernidade ocidental. O dito pop global se tornou a ordem estética da unipolaridade dos Estados Unidos e se reflete como um agente de corroboração do poder da nação norte-americana pelo mundo através de um capital de influência *soft*, enraizando a característica estadunidense na experiência cultural, cosmopolita e global. Assim como também se tornou uma referência inegável que estabelece as bases para as quais o mundo pensa a cultura pop e os seus modos de fazer e circular, já que é, por autodefinição, a origem do pop, o pop de todos, o pop *global*.

### **2.3. O pop global como parte da unipolaridade global**

Para além das noções terminológicas atreladas aos ideais de popular enquanto parte de uma experiência do povo, se a definição de pop hoje se reduz a produtos culturais com forte apelo massivo, então o alcance desse apelo é um elemento essencial. Até qual ponto essa massa se expande ou se reduz é um dado inerente à validade de um produto que é, por natureza, desenvolvido para vender. Como afirmado por Afonso Albuquerque e Krystal Cortez (2015), após ponderar sobre as raízes do termo, o “pop não é popular porque *se origina* do povo comum, mas porque *se dirige* a ele” (p. 247, itálicos dos autores). O termo “pop” tem origem anglo-saxã e traduz suas raízes de formação cultural, enquanto tem sido amplamente utilizado para categorizar uma gama de produtos, fenômenos, artistas, lógicas e processos midiáticos (SOARES, 2015, p. 19). A noção de cultura pop está intimamente relacionada às formas de produção e consumo de bens guiados por uma lógica de mercado, que expõe os bastidores das indústrias culturais e influencia comportamentos e estilos de vida muito adeptos às experiências das modernidades (*Ibidem*). Como indicado por Roland Robertson e Kathleen White (2007), “a expansão do capitalismo ao redor do mundo envolveu a necessidade de elevar os temas culturais” (p. 58, tradução nossa), portanto o capitalismo e a própria globalização se utilizaram e ainda se utilizam da cultura pop como um cavalo de Troia a fim de se infiltrar

nos cotidianos de diferentes realidades nacionais, assim como nas construções das identidades dos indivíduos e das próprias nações.

A cultura pop “não é um movimento histórico, não é um gênero musical, ela está constantemente sendo inventada e reinventada” (MARTEL, 2012, p. 133), é uma máquina que se propõe ao projeto de espalhamento *mainstream* de produtos culturais e se adapta a favor disso (*Ibidem*). Apesar de ser intrinsecamente atrelado a uma representação industrial e cosmopolita da cultura, o pop se caracteriza por rejeitar definições, mas se expressa plenamente em seu esforço de ser cada vez mais global e agregar maiores públicos consumidores. Como apontado por Larissa Becko e Adriana Amaral (2021), o termo cultura pop chega a ser uma expressão vazia, banalizada pela forte presença das suas dinâmicas no cotidiano, o que acaba dificultando a definição desse fenômeno que abrange tantos objetos, vertentes, leituras e complexidades. Todavia, ser escorregadio e sem grandes definições é mais uma das estratégias para facilitar seu acesso a diferentes realidades locais. Enquanto se apresenta como parte de uma experiência “universal”, impõe seu modelo específico. Então, uma vez que o pop global se coloca como universal, ele prescinde definição porque é hegemônico. Assim como os Estados Unidos não se definem, eles simplesmente são, também é o pop.

Criado nos anos 1960 no Estados Unidos, o pop hasteia a bandeira anglo-saxã, mas especificamente da identidade estadunidense (SOARES, 2015; MARTEL, 2012). O pop é tão relevante aqui porque se apresenta como a ordem estética da unipolaridade global dos Estados Unidos. É o rosto, o estilo de vida e o manual de fácil acesso do *american way of life* que expressam a cultura e o capitalismo estadunidenses enquanto partes de um projeto de globalização. O pop é a padronização de uma estética específica, assim como de suas causas, no esforço de homogeneizar a cultura global a partir da perspectiva ocidental, especialmente a partir dos Estados Unidos. Refletindo, dessa forma, a sua natureza industrial, que tende a valorização da rápida produtividade e da repetição de padrões, correspondendo a uma “lógica fundamentalmente mercadológica, materialista” (ALBUQUERQUE; CORTEZ, 2015, p. 247) que apela à familiaridade e à fidelização do consumidor. Do mesmo modo, apresenta a sua força como carro-chefe do processo de globalização ocidental, espalhando também seus valores intrínsecos, como o cosmopolitismo e o enaltecimento do mercado e do lucro acima do indivíduo que define o neoliberalismo.

A máquina da cultura pop representa o *modus operandi* dos Estados Unidos, que industrializa e capitaliza absolutamente todos os aspectos da vida moderna. É a

comodificação da cultura, da arte e de tudo, bem como os corpos, vidas e mentes que representam o movimento pop. Os artistas que emergem no contexto do pop são frequentemente vistos como produtos, e suas vidas pessoais são repetidas vezes exploradas comercialmente. A imagem do artista é fundamental, sua vida é parte de sua obra e a encenação dessa face pública “tornou-se um fenômeno significativo, tornando-se ainda mais essencial no início do século XXI, com o surgimento de ferramentas digitais e redes sociais” (CICCHELLI; OCTOBRE, 2021, p. 04-05, tradução nossa). Nesse sentido, o pop é considerado uma metalinguagem que expõe as condições industriais por trás da criação ou experiência cultural. É a dessacralização da arte e dos artistas, tudo se torna parte da máquina industrial. Faz parte do esforço em apagar a marca autoral e o lugar do artista, colocando em destaque quem produz e quem financia.

Como afirmado por Vincenzo Cicchelli e Sylvie Octobre (2021), “a cultura pop global reuniu dois elementos que eram senão distintos: a arte pela arte (caracterizada pela falta de propósito instrumental) e o consumismo (que está ligado à reprodutibilidade comercial altamente simplificada)” (p. 04, tradução nossa), portanto é a arte produzida e reproduzida de forma massiva, com apelo popular, preço reduzido e, portanto, um grande negócio. Com a ascensão das atuais tecnologias da comunicação, especialmente as inerentes à Web 2.0, como as redes sociais e as plataformas digitais, aconteceu a difusão e a disponibilização em massa de conteúdo de cultura pop que reforçaram seus intensos laços com a ideia de pop global. Uma vez que o pop foi desenvolvido e é sustentado por mitos e especificidades culturais de origem estadunidense/ocidental, que, vimos anteriormente, têm forte poder de assimilação “universal” e “global” há séculos, a sua capacidade de atração é apenas mais potencializada por essas ferramentas de espalhamento. É como jogar sementes em terra ideal e adubada, com as condições meteorológicas perfeitas: vingam.

De fato, é natural que essas tecnologias estejam intrinsecamente ligadas à cultura pop global, uma vez que elas permitem a ampla difusão de conteúdo, possibilitando a criação de comunidades e o compartilhamento de interesses em escala internacional. Essa conexão tem se fortalecido com a evolução constante das plataformas digitais de comunicação, sendo espaço importante para o desenvolvimento das lógicas das culturas de fã em nível mundial. O consumo dos fãs, para além de gerar lucros diretos, proporciona relevância e agrega valor cultural e econômico para o pop global (*Ibidem*, p. 05-06). Sendo assim, o fã é a representação viva da força e do potencial de espalhamento da cultura pop.

Contudo, antes do estabelecimento da Web 2.0 e suas plataformas digitais como partes características da atual cultura pop global, devemos notar que os meios e tecnologias de comunicação antecessores fundamentaram a disseminação e o caráter do pop global enquanto produto essencialmente midiático. Na realidade, a cultura pop é sinônimo da cultura da mídia (KELLNER, 2001; SÁ, CARREIRO, FERRAZ, 2015), que, por natureza, se atualiza nas tecnologias mais avançadas a seu favor. A cultura da mídia se assemelha diretamente a cultura pop por ser

veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões públicas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade (KELLNER, 2001, p. 09).

Portanto, essa relação sinônima e sintomática entre as duas apresenta a tecitura do consumo midiático e cultural da atualidade no mundo, especialmente como a mídia e a cultura pop influenciam e estabelecem entendimentos de mundo, marcam gerações e identificam grupos sociais, etários e até mesmo étnicos e nacionais, assim como delimitam imaginários de espaços e fronteiras.

Douglas Kellner (2001) continua, reforçando que “as narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma *cultura comum* para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje” (*Ibidem*, itálicos nossos), demonstrando como a cultura da mídia simula a mesma perspectiva de difusão, globalização e padronização a partir do que o autor chama de “cultura comum”, que seria, então, aquela conhecida como “universal”, o pop estadunidense, o pop lido como *global*. Esse espalhamento da cultura pop e da cultura da mídia “faz com que as referências da cultura pop se expandam para além da sua matriz, ligada ao entretenimento, sustentando os desejos transnacionais de cosmopolitismo nos mais diferentes recônditos do planeta” (SÁ; CARREIRO; FERRAZ, 2015, p. 09).

Apesar da força motriz atual que é a internet enquanto mediadora do consumo da cultura pop, tanto através de uma perspectiva estritamente relacionada ao pop global, quanto àquelas ligadas as novas vertentes que relativizam e domesticam esse pop, uma das mais importantes autoridades na difusão do pop enquanto matriz estadunidense foi a própria televisão. Antes de qualquer coisa, quando pensamos a estrutura basilar da televisão enquanto modelo de negócio e indústria, assim como um processo de criação criativa e artística, duas formações são essenciais e falam muito sobre as condições de industrialização da natureza televisiva: os formatos e os gêneros. Ambos são modos de



categorização e organização a favor da produção, catalogação e exportação desses produtos, a fim de que eles naveguem pelos canais locais, mas também pelo mundo.

Para além disso, há a dinâmica de localização desses produtos, através de adaptações e versões, como também existem canais de televisão que se estabelecem como empresas transnacionais e são disponibilizados em diferentes países. Esse processo foi intensificado por outro fenômeno da experiência televisiva que foi a TV a cabo, assim como o seu movimento de globalização alimentado – como já debatemos anteriormente nesta tese – através do projeto estadunidense de coerção global a favor da abertura midiática de diversos mercados nacionais.

O caso da emissora MTV se explica nesse cenário e foi crucial para expandir à nível mundial a experiência do pop global como parte inerente da competência estadunidense. A MTV foi, sobretudo, um experimento e uma cartilha civilizatória ocidental através da linguagem do pop. Na realidade, ela se tornou um símbolo da cultura pop como instrumento de imperialismo cultural e capitalismo agregado à globalização ocidental, por onde se apresentou os Estados Unidos e a sua cultura como modelos universais e evidentes. Logo, um processo de conversão forçada ao pop global, pelo qual estratégias de globalização realizaram processos de hegemonização e normatização dos Estados Unidos como origem e centro do pop global. Ariane Holzbach (2016) aponta como o próprio videoclipe, cerne do domínio da MTV, é um dos grandes exemplares da comercialização da música e suas expressões artísticas. Neste caso, a emissora estadunidense foi um marco globalizante da televisão enquanto uma janela midiática para o cosmopolitismo pop e a modernidade ocidental (*Ibidem*). Cosmopolitismo esse que atrai nações e indivíduos do mundo majoritário através especialmente da aderência dos ideais ocidentais imposta historicamente, ao mesmo tempo em que impõe a essas nações e indivíduos a americanização/globalização ocidental como um pedágio para serem vistos pelo resto do mundo.

Assim sendo, propomos que esse é, também, um processo colonialista digital do gosto. Onde o ato de gostar de um produto ou expressão cultural não é definido apenas pelos interesses e experiências individuais, mas passa especialmente pelas definições e opções disponíveis no palco global, onde certas características e modelos devem ser seguidos pelas indústrias culturais e midiáticas a fim de se encaixarem nesse espaço. Um tipo de lógica industrial precisa ser reproduzido, certas tendências e certo cosmopolitismo também, senão um produto perde o potencial de ser atrativo a essas plataformas e seus públicos. O colonialismo digital do gosto é parte do imperialismo cultural e acontece no

cerne das disputas pelo o que é interessante ou não, o que deve ser destacado ou não, o que deve ser gostado ou não, um crivo estrutural que é realizado através dos interesses hegemônicos e das plataformas e algoritmos digitais onde os conteúdos estão disponibilizados, funcionando como porteiros (*gatekeepers*) do que entra ou sai desse “palco global”. O ato de gostar e consumir um produto cultural, portanto, se realiza dentro das lógicas dos fluxos globais atuais e depende do que está disponível ou não ao acesso desse público também global. Os produtos midiáticos e culturais que participam desses espaços de mediação, altamente controlados por empresas transnacionais sediadas no mundo minoritário, são os que estão mais suscetíveis a construir uma audiência digital global e, portanto, a serem gostados e fazerem parte de uma lógica de consumo legitimada globalmente. Dessa forma, circunstâncias são estabelecidas para definir o caráter do gosto e passam especialmente pelo acesso estruturado em grande parte pelo centro global, refletindo imperialismos de raízes digitais.

Assim como a colonização do ser e a colonização do saber debatidos por Walter Mignolo (2005), a colonização digital do gosto também passa pelo controle da subjetividade do colonizado, neste caso a imposição da subjetividade hegemônica acontece através do controle dos meios de consumo midiático (ressoando os debates de Dal Yong Jin sobre Imperialismo de Plataforma e do Michael Kwet sobre Colonialismo Digital), empresas transnacionais e até mesmo pelas bases pelas quais entendemos o pop global. O que julgamos como interessante e digno de interesse passa intimamente pelo o que o consumo midiático hegemônico impõe nesses termos. O colonialismo digital do gosto, portanto, institui ideais de qualidade e de gosto.

Dessa forma, o pop se instituiu como a expressão estética dessa hegemonia neoliberal estadunidense. O estabelecimento da mídia global enquanto estadunidense e não, de fato, global. Portanto, não seria inadequado dizer que o pop é representativo das empreitadas imperialistas contemporâneas no âmbito da cultura. Uma vez que o neoliberalismo é parte intrínseca da sua prática, percebemos como o pop tende a apagar códigos culturais, movimentos políticos e causas sociais. Seu objetivo não é chocar ou debater, é apenas lucrar, o valor está no mercado. Apesar de termos consciência que os movimentos artísticos atrelado à cultura pop e suas indústrias usam das plataformas que têm acesso para terem suas vozes políticas e sociais, essa é uma escolha individual do artista ou empresa, já que o pop enquanto conceito não tem essa intenção e nem essa demanda. E isso fica claro também pelo método natural da origem do pop que é a

banalização nacional que o próprio Estados Unidos impôs a si e que facilita a neutralização e o espraiamento dessa cultura pelo mundo.

Sendo assim, o pop global, aquele que seria a origem do pop enquanto movimento, gênero e indústria, se apresenta como “naturalmente” estadunidense. A cultura dos Estados Unidos seria, então, a cultura geral, padrão e, especialmente, neutra. A imensa pretensão dos Estados Unidos de que tudo pelas bases estadunidenses deveria ser o padrão, não é só um posicionamento de viés discursivo e reforço, mas também imperialista e econômico: ser uma “fonte única” significa que é inevitável comprar dele. Para qualquer expressão da cultura pop que se criasse em qualquer outro país, seria necessário usar ela como base.

Em razão dessa persuasão, não é incomum ouvir críticas às outras indústrias de cultura pop, alegando que elas seriam “apenas” cópias de menor qualidade da norte-americana. Essas críticas acontecem a partir da própria imprensa estadunidense e ocidental, mas também das locais, que são convencidas que a essência da qualidade cultural no âmbito do pop é inerente à nação estadunidense. Yaeri Kim (2019b) aborda o caso da imprensa e outros agentes culturais sul-coreanos que criticam a produção televisiva nacional, enquanto regorjeiam a produção estadunidense. Isso se intensificou na Coreia do Sul a partir da popularização da TV a cabo e seus canais estrangeiros, assim como da internet banda larga, que aumentaram o acesso aos *mideu*, termo em coreano para as séries dos Estados Unidos.

As crescentes críticas à produção nacional, além de uma visão idealizada sobre os *mideu* criada a partir especialmente da imprensa local, que se utiliza de termos avaliativos contraditórios e pouco claros para comparar as narrativas estrangeiras com as locais, formou-se o ambiente ideal para que a programação televisiva dos Estados Unidos voltasse a ser altamente consumida no país asiático, além de um sinônimo de qualidade em descrédito da indústria local (KIM, 2019b). Esse exemplo expõe como a hegemonia da cultura pop global também influi e coloniza as percepções de qualidade e julgamento de gosto em países do mundo majoritário, assim como também é reforçada por uma rede de críticos e outros intermediários culturais. Os processos ocidentalizantes, como o imperialismo cultural e a globalização são projetos tão naturalizados e enraizados nos imaginários e fluxos globais que são até mesmo ampliados por agentes locais, que, no caso sul-coreano (*Ibidem*), também idealizam e fantasiam uma qualidade que nem sempre realmente existe dentro dos seus próprios valores de julgamento. Para além disso e em uma perspectiva mais geral, esses processos de ocidentalização são esforços conscientes

a fim de manter a “superioridade” do Ocidente, particularmente as empresas de comunicação estadunidenses trabalham a favor de preservar o domínio político, cultural e comercial do país à nível mundial (SCHILLER, 1976; GUBACK, 1984).

Na cultura pop, a comodificação é um processo chave e evoca um consumo cultural particular e genérico característico do capitalismo. Todavia, também abre espaço para reações nacionais através do desenvolvimento de outras formas culturais a partir de contextos e indústrias locais, alimentando até mesmo estratégias de glocalização (JU, 2014, p. 45-46). A mídia global hoje se tornou espaço dessas experiências conhecidas como cultura pop, e estar atualizado e atento às movimentações e estratégias apresentadas nesse cenário é uma forma de aprender a manipular os códigos do pop global a seu favor. Considerando que esses espaços são, também, mediadores da realidade e marcadores das movimentações contemporâneas na arena global, é necessário refletir sobre a cultura pop, assim como a cultura da mídia e suas instituições e empresas associadas, através de seus vários efeitos de caráter político, social e econômico, especialmente poderando o peso da formação ocidental que dita grande parte do que entendemos e experimentamos do pop pelo mundo (KELLNER, 2001, p. 44).

A cultura pop é um termômetro essencial para diagnosticar as mudanças formadoras da atual ordem global, esta que se distancia da unipolaridade característica do pop global para uma multipolaridade representante de um pop *realmente* mais global e diverso. A Onda Coreana é um desses sinalizadores das movimentações e crescente diversidade cultural no cenário internacional. A Coreia do Sul é um dos agentes nacionais recentes na instrumentalização e comodificação da sua cultura para a exportação na era da globalização. O país percebeu que a cultura pode ser uma forma de aumentar a moral do país e ser um negócio lucrativo, assim como uma marca nacional de sucesso agrega ainda mais valor aos seus produtos na economia global (HUANG, 2011, p. 10). A *Hallyu* simboliza o que está em voga hoje na cultura pop, apontando seu potencial de globalização a partir da periferia global/mundo majoritário e jogando luz em outros polos de influência que também estão apostando no lucro e na imagem localizada de uma cultura global.

## CAPÍTULO 3

### A ASCENSÃO DO MUNDO MULTIPOLAR: O CASO DA COREIA DO SUL COMO GLOBALIZAÇÃO ALTERNATIVA

---

Qual é essa grande virada que a história deu? Uma breve comparação dos últimos 200 anos com os 1.800 anos anteriores fornecerá a resposta. De 1 a 1820 E.C., as duas maiores economias sempre foram as da China e da Índia. Só depois desse período a Europa decolou, seguida pelos Estados Unidos. Visto o contexto dos últimos 1.800 anos, o recente período de superdesempenho relativo ao Ocidente em relação a outras civilizações é uma grande aberração histórica. Todas essas aberrações chegam a um fim natural, e isso está acontecendo agora (MAHBUBANI, 2019, p. 03, tradução nossa).

Após uma viagem do presidente Lula à China em abril de 2023, a seguinte notícia estampou o jornal estadunidense *The Washington Post*: “O Ocidente esperava que Lula fosse um parceiro. Ele tem seus próprios planos.”<sup>97</sup>. Brasil e China fecharam acordos a favor da desdolarização dos seus contratos e transações, em um movimento importante em direção a um diálogo mais independente da regência dos Estados Unidos. Duas das maiores economias em ascensão do mundo, dois dos maiores países em extensão territorial, duas soberanas influências em suas respectivas regiões, hoje preferem negociar através de uma moeda que não seja o dólar. Com a volta do presidente do Brasil ao cenário internacional, o BRICS mostra novamente – e em sua integridade – a capacidade de cooperação e enfrentamento a partir da perspectiva dos interesses não-ocidentais em uma arena global baseada e construída sob interesses ocidentais.

Em outras palavras, o Brasil atualmente enxerga a importância na diversidade de polos no cenário internacional, a necessidade de mudança na “governança mundial” e como a Ásia e seus agentes são essenciais para pensar o futuro<sup>98</sup>, especialmente com a queda na unipolaridade de poder centrada no Ocidente. Como o trecho supracitado aponta, na realidade estamos apenas nos encaminhando para a volta das grandes civilizações asiáticas em sua multiplicidade, construindo uma lógica em que o Ocidente não seja mais o único centro de influência de tantas facetas que compõe o mundo atual. Para os interesses brasileiros é essencial que essa virada aconteça, até porque o nosso país, apesar

---

<sup>97</sup> Tradução nossa de “The West hoped Lula would be a partner. He’s got his own plans.”, *The Washington Post*, 13 de abril de 2023: <https://www.washingtonpost.com/world/2023/04/13/lula-foreign-policy/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>98</sup> “Na China, Lula fala em parceria para 'mudar governança mundial'”, *BBC News Brasil*, 14 de abril de 2023: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c039re2njmdo> Acesso em: 26 jun. 2023.

de geograficamente ocidental, de ocidental de verdade tem muito pouco. Essa afirmação nos é transmitida pelo próprio Ocidente, não é uma percepção só nossa.

Em 2012, contudo, Joseph Nye já tentava negar a possibilidade de vivermos um mundo “pós-americano” ainda no século XXI, até porque ele também desconsiderou a ideia da existência da unipolaridade global, ainda mais centrada nos Estados Unidos. Segundo ele, a única supremacia que a nação norte-americana teria conquistado após o fim da Guerra Fria e continuaria tendo por um tempo é a militar, as outras já estariam pulverizadas em diferentes frentes: “o poder está amplamente difundido, e não faz sentido falar em unipolaridade, multipolaridade ou hegemonia” (NYE, 2012, p. 215, tradução nossa). O autor não estava equivocado ao reconhecer que o poder global está fragmentado e ao destacar várias “falhas” no domínio dos Estados Unidos em seu argumento, mas são falsas assimetrias a favor de fugir da realidade do *status* imperialista do país, assim como vemos seu esforço em minar a força da China como uma oponente à altura.

Dessa forma, Nye (2012) acaba reforçando que o Estados Unidos já estava percebendo a sua queda e a ascensão de outros polos de poder que, aos poucos, se estabeleceram enquanto possíveis desafiantes da hegemonia anteriormente estabelecida. As ansiedades do centro frente ao restabelecimento do poder à Ásia se apresentam e isso se sucede especialmente ao perceber que a potência volta a ser incorporada pelo Outro, aquele que foi desenhado por séculos como o inimigo natural dos valores construídos e distribuídos pelo Ocidente e, dessa forma, foi ignorado e desentendido graças ao projeto orientalista imposto pelo universalismo ocidental. A própria ignorância dos Estados Unidos e do Ocidente sobre a Ásia em sua pluralidade, assim como do mundo majoritário, é o que dificulta ainda mais a reação ocidental frente ao avanço asiático. Isso efetua-se em diferentes âmbitos.

A compreensão de que a ordem global está vivendo uma necessária mudança não se atém apenas aos agentes políticos ou setores mais proeminentes da economia, mas também é percebida na cultura e na sociedade em geral. Pesquisadores acadêmicos têm apontado nos últimos anos o declínio da hegemonia dos Estados Unidos e a ascensão da multipolaridade global. Ravi Palat (1996) e Fareed Zakaria (2008) argumentam sobre estarmos nos encaminhando para um “mundo pós-americano”, enquanto Simon Serfaty (2011) e Oliver Stuenkel (2016) definem que estamos nos direcionando para um “mundo pós-ocidental”. Naoki Sakai (2021) resgata o termo *Pax Americana* para definir a hegemonia global dos Estados Unidos desde o fim da Segunda Guerra Mundial, algo que ele vivenciou intensamente uma vez que nasceu e foi criado no Japão durante a ocupação

estadunidense, assim como seu legado no país. O autor traça paralelos entre o sentimento japonês – que ele chama de “nacionalismo *hikikomori*” – compartilhado entre nacionalistas quando a nação perdeu a sua condição de império colonial asiático e a atmosfera percebida nos Estados Unidos atualmente, quando seu domínio imperial está em risco. Ele aponta que hoje “o domínio hegemônico dos Estados Unidos se deteriorou e, de maneira visível, as características que costumavam persuadir muitos povos da Terra a respeitar, adorar e temer os Estados Unidos como uma hegemonia global se racharam” (SAKAI, 2021, p. 01, tradução nossa).

Esse nacionalismo *hikikomori* é definido como a tendência isolacionista e o desprezo em lidar com o outro frente à queda na hegemonia, o que, no caso japonês é percebido na incapacidade em lidar com cidadãos e questões das ex-colônias (Coreia do Sul, China e Taiwan), no caso do Reino Unido foi expressa na sua retirada da União Europeia e no caso estadunidense, a tentativa de levantar um muro em torno de si e incitar guerras a favor de alimentar uma narrativa de “herói global”. A busca é por manter alguma soberania imperial, mesmo que imaginada. Os nacionalistas japoneses acreditavam que, se recusando a responder suas responsabilidades coloniais, poderiam recuperar seu antigo status de poder (SAKAI, 2021). Dessa forma, Sakai indica que vivemos o momento de fim da *Pax Americana* quando percebemos:

[...]essa sensação de crescente irrelevância histórica, a sensação de que, de alguma forma, nossas categorias convencionais para a narrativa histórica se tornam cada vez mais estranhas; estamos, de uma forma ou de outra, enfrentando o sentimento proliferante de inutilidade de categorias como o Ocidente, o Resto do Mundo e assim por diante, cuja força de convicção costumávamos tomar como certa. Essas categorias básicas pelas quais costumávamos imaginar o mundo, compreender eventos globais e imaginar nosso futuro agora parecem desequilibradas, deslocadas ou ineficazes [...] (SAKAI, 2021, p. 03, tradução nossa).

Kishore Mahbubani (2019) segue a mesma linha de raciocínio, apontando como a força do Ocidente não é mais a mesma e como seu grande representante atual, o Estados Unidos, está expondo suas ansiedades em suas reações e aumentando a turbulência global em razão dessa percepção de virada global ao seu desfavor. Isso se apresenta na incitação da Guerra da Ucrânia a fim de confrontar a Rússia, realização de bombardeios à Síria, ataques contra a China, entre outros, provando que ainda não possui uma “estratégia global coerente e competitiva para lidar com a nova situação” (MAHBUBANI, 2019, p. 07, tradução nossa). Todos esses pesquisadores citados compreendem que tal transição não é exatamente algo simples e nem que o poder estadunidense é um embate fácil, na realidade, o processo que estamos vivendo ainda se desenhará por anos a fio, já que o

Ocidente é central ao nosso entendimento de mundo há quase dois séculos. Não será uma virada da noite para o dia, mas a natureza do momento já nos apresenta as mudanças na tecitura global e no gradual declínio da sua relevância, uma vez ímpar, no âmbito internacional.

A ascensão do mundo majoritário – ou não-Occidente – e a volta às grandes civilizações asiáticas em um novo momento da ordem global, com fundamentos, agentes e variáveis proporcionais à contemporaneidade, demanda virar a atenção para a própria Ásia em sua grande diversidade. A compreensão do que é a Ásia passa pelo fato que é o maior continente de extensão territorial e de população no globo. Mais da metade dos cidadãos do mundo são asiáticos. A pluralidade e a heterogeneidade asiática indicam que dentro da Ásia há várias outras Ásias, algumas tiveram mais destaque na história, definindo de forma mais concreta o que significava ser asiático dentro do entendimento global. Ravi Palat (2002) assinala o fato da Índia já ter sido o grande imaginário do continente, mas que hoje as noções generalistas (e orientalistas) se afastaram de uma identificação indiana. Uma vez que a Ásia foi incorporada ao mundo do sistema capitalista ocidental, uma nova concepção acerca dela foi construída. Na realidade, a ideia de Ásia como uma unidade surgiu como um todo.

Hoje, a China, com seu poder econômico e político, é a grande representante de um entendimento de Ásia engessado nas inspirações dos tigres asiáticos dos anos 1960 a 1990 (PALAT, 2002; VUKOVICH, 2013, p. 587-588). A Índia, que teve um desenvolvimento econômico menos acelerado do que seus conterrâneos continentais à época, acabou sendo ignorada, mesmo tendo sido a primeira formadora de imaginários asiáticos do ponto de vista europeu. Atualmente a própria ideia de pessoa asiática dentro do imaginário global e orientalista é corporificada por pessoas amarelas leste asiáticas. Os próprios debates sobre racismo anti-asiático no Ocidente são focados em rostos de cidadãos, descendentes ou imigrantes/diaspóricos leste-asiáticos. A Ásia, que é tantas em uma só, tem atualmente uma faceta clara nos fluxos globais e é alimentada especialmente pela circulação de conteúdo de cultura pop.

Na experiência ocidental, os imaginários espaciais e individuais sobre o continente asiático se provam transitórios, mas fortemente intrínsecos ao universo estereotipado e essencialista do legado orientalista. Percebemos isso através do próprio fato da centralidade leste-asiática que a Coreia do Sul conquistou nas últimas décadas. A atual formadora do imaginário espacial, jovem e étnico de um entendimento generalista do Leste da Ásia e, quiçá, até mesmo da Ásia como um todo, é a *Hallyu*. A expansão da



cultura pop sul-coreana pela região do Leste e Sudeste Asiáticos, seu crescimento para o resto do continente e seu alcance além-Ásia cada vez mais potente, nos apontam o engajamento através de um novo formato de globalização por bases coreanas no cenário atual, especialmente no âmbito regional. A produção midiática da Coreia do Sul chega hoje a majoritariamente todo o mundo e se tornou um reconhecido centro de produção cultural em um mundo cada vez mais multipolarizado onde prevalecem a tecnologia, a mídia, a informação e a cultura, além, obviamente, da rentabilidade financeira desses.

A indústria cultural sul-coreana se tornou não é só um meio de expansão econômica para o país, mas também uma fonte de status identitário na Ásia e fora dela (HUANG, 2011). Ubonrat Siriyuvasak e Shin Hyunjoon (2007) desenvolveram o conceito de “asianização”, argumentando sobre a emergência da Ásia e suas representações através da difusão e globalização das culturas pop asiáticas. Eles apontam como imaginários sobre o continente se expandiram pelo mundo com o crescente consumo de seus produtos culturais e midiáticos. Essa “Ásia” cria um lugar imaginado da própria Ásia em si que vai além de suas fronteiras continentais, carregando também muitas implicações e estereótipos alimentados por essas próprias indústrias, que se utilizam do auto-orientalismo como uma de suas ferramentas para se encaixarem nos fluxos internacionais (IWABUCHI, 1994). Para além disso, partindo do fato que esse continente se posiciona no mundo majoritário, é interessante como a Coreia do Sul e a China – que atualmente têm grande destaque na arena global – estão ganhando relevância nas pesquisas acadêmicas e agendas internacionais, assim como na imprensa (este último, regularmente, com conotações bem diferentes).

Os dois países se apresentam como frentes asiáticas de vertentes diferentes especialmente para o mundo ocidental. Periódicos e livros ocidentais do campo da comunicação, por exemplo, figuram com textos sobre esses dois com certa regularidade. Enquanto isso, países como Vietnã, Laos, Camboja e Coreia do Norte continuam no obscurantismo (LEE, 2001), sendo afundados em perspectivas cada vez mais orientalistas. Isso acontece também no restante do mundo majoritário, mas, no caso asiático, o destaque que o continente está recebendo nos últimos tempos com a iminente mudança na ordem global acaba o centralizando em dois ou três agentes pelos quais a pesquisa internacional se aproxima e se aprofunda. Dessa forma, toda a imensidão que sobra de um entendimento asiático completo continua em um mesmo lugar de desconhecimento e orientalismo ainda mais acentuado. Todavia, percebemos como as forças da cultura pop conseguem desenvolver suas próprias lógicas de regionalização e de globalização a partir

de experiências que não são as do centro, podendo ser instrumentalizadas a favor de expandir as narrativas nacionais no palco do cenário global onde anteriormente não tinham esse espaço. Apesar de claramente não dar conta de toda a diversidade de cenas culturais, artísticas e até mesmo industriais do tipo que formam a “asianização”, esse processo toma as rédeas de seus imaginários e valorizam seus próprios intermediários e produtos a favor de colocar suas experiências como centro de uma nova ordem.

Antes, para uma indústria cultural não-ocidental conseguir acessar diferentes públicos no mundo, a legitimação do centro era necessária a favor de aumentar o alcance dos produtos. Entretanto, hoje, mercados regionais provam que conseguem sustentar indústrias culturais locais com seus produtos de circulação transnacional sem a necessidade de adentrar o mercado estadunidense ou se utilizar de seus padrões e bases. Existem plataformas, tanto locais quanto globais, disponíveis para consumo e circulação dessas produções que criam diferentes fluxos e níveis de engajamento. Tecnologias e aprendizados são compartilhados entre indústrias, até mesmo emuladas e adaptadas aos interesses locais. Formatos televisivos, por exemplo, grandes alegorias da globalização, são criados, adaptados, recriados e empregados no ambiente midiático de diferentes nações. Eles são fundamentais para promover o desenvolvimento de indústrias periféricas e suas independências, especialmente quando os diálogos culturais são realizados dentro dos próprios mercados regionais (MORAN; KEANE, 2004, p. 11).

As ideias viajam além das fronteiras e alimentam estoques de possibilidades midiáticas em diferentes indústrias, ainda mais em meio ao desenvolvimento acelerado das tecnologias da comunicação. A globalização midiática intensificou a interconectividade entre indústrias televisivas no mundo todo, criando práticas de negócio que são parecidas, porém ajustadas à economia política da mídia nacional (WAISBORD, 2004). Um dos efeitos colaterais da globalização para os Estados Unidos é que as trocas globais entre indústrias criaram gradualmente novos padrões específicos que se juntaram às características e aos interesses locais, cada vez se distanciando mais dos valores ocidentais e ficando menos dependentes dos produtos estadunidenses. Michael Keane, Antony Fung e Albert Moran (2007, p. 35) afirmam que, apesar da incontestável influência global da cultura estadunidense, ela falha em se manter totalmente relevante em mercados com forte tradição em conteúdo local.

Então, quanto mais esses polos de produção cultural e midiática olham para seus próprios mercados e se apropriam de suas diversidades culturais e formas de lidar com fatores globalizantes, mais claro ficam os contornos dos mercados regionais. Desse jeito,

a influência midiática estadunidense vai progressivamente se esvaindo, em particular em meio às lógicas locais e regionais. Enquanto isso, as indústrias do mundo majoritário expõem um novo ângulo da globalização cultural e da mídia, indicando como, hoje, esse conceito se multiplica e aponta padrões de diferentes naturezas nacionais. Apresentando, assim, alternativas de dominação e domesticação de forças estrangeiras e suas imposições, tanto localmente quanto a favor de suas próprias expansões internacionais.

Como é o caso do supracitado processo de auto-orientalismo, que, a favor da indústria, se utiliza de estereótipos e exotizações (IWABUCHI, 1994), especialmente do orientalismo banal (HALDRUP; KOEFOED; SIMONSEN, 2006), para dialogar com o imaginário orientalista dos mercados ocidentais, mas em seus próprios termos e a seu favor. Para, então, entrar nesses mercados e conquistar a audiência, introduzindo a sua cultura para além das facetas estereotipadas. O auto-orientalismo, na realidade, já foi conceituado como apenas a internalização do orientalismo pelo próprio Oriente, que se manifesta em símbolos e comportamentos que foram inventados e endossados pelo Ocidente (YAN; SANTOS, 2009, p. 298). Contudo, no lugar de apenas internalizar o orientalismo em busca da modernidade ocidental presumida e imposta como “superior”, o auto-orientalismo é consciente das condições em que é recebido por outras realidades nacionais e tem o objetivo de alcançar novos públicos consumidores em potencial e, organicamente, apresentar suas culturas. Estas que, provavelmente, não seduziriam o público estrangeiro se não fossem primeiramente apresentadas através de lentes já conhecidas e naturalizadas, como são as do orientalismo. Como apontado por Koichi Iwabuchi (1994, p. 52) a partir do caso japonês, o auto-orientalismo não é a passividade de um país frente ao Ocidente, mas sim uma estratégia a favor de construir e autoafirmar a sua identidade cultural enquanto nação. Na realidade, tem sido uma forma de exploração ativa do orientalismo imposto pelo Ocidente, se opondo, então, ao orientalismo em si.

O orientalismo cria cânones sobre o que seria esse tal Oriente e o Ocidente se decepciona quando o conhece de verdade, acusando esses países de terem se “desvirtuado”, cobrando certa “tradição” e “especificidade”. É sabido que o exótico atrai, é capital de distinção em uma sociedade ocidental em crise identitária (hooks, 2019), então, dessa forma, essas concepções são instrumentalizadas a favor dessas indústrias periféricas. Apesar de dar margem para efeitos colaterais, como reafirmar estereótipos em um primeiro momento, é uma maneira de dominar o que é feito e dito sobre essas culturas que já são, inexoravelmente, estereotipadas. Além de tudo, e de modo mais significativo para a perspectiva industrial, lucrar com isso. O auto-orientalismo deixou, então, de ser

apenas mais uma consequência cruel da ocidentalização para se tornar uma estratégia de mercado dessas indústrias da periferia global a fim de conquistar consumidores estrangeiros, especialmente os ocidentais. Ademais, é um complexo – e irônico, até – movimento anti-orientalista. Uma vez que o problema do orientalismo é, em grande parte, relacionado à ausência de auto-representação e/ou de voz proveniente do próprio Oriente (SAID, 2007), então, aqui, a estratégia é exatamente conquistar essa voz através das estruturas já estabelecidas, usando o sistema a seu favor. E, gradualmente, diluir as concepções engessadas sobre essas culturas.

Diante disso, o nosso objetivo neste capítulo é, a partir dos debates iniciados nas unidades anteriores, abordar a transição da atual ordem unipolar para uma lógica global fundada em diferentes e múltiplos polos de influência. Derivamos do fato que existem indústrias culturais que simplesmente fogem do radar do Ocidente e, mesmo poderosas regionalmente, acabam não tendo o mesmo alcance global da globalização ocidental em razão de barreiras impostas por séculos, mas criam as suas próprias lógicas. A dinâmica dos fluxos e contrafluxos de um mundo multipolarizado forma uma arena global que possibilita a ascensão de globalizações alternativas. A globalização ocidental é anglófona, mas a emergência de novas opções linguísticas nos fluxos globais reflete uma maior diversidade de agentes culturais, em um movimento de afastamento gradual do inglês enquanto língua franca e seus problemas intrínsecos em diferentes áreas da produção de cultura e de conhecimento (SUZINA, 2021). As atuais tecnologias da comunicação e plataformas digitais facilitam o acesso às indústrias midiáticas não-centrais e expandem o potencial de consumo e de circulação desses produtos de origens periféricas.

Portanto, levantaremos aqui informações sobre polos midiáticos e culturais que fazem parte do movimento de multipolarização global, como é o caso da Índia, Nigéria e Turquia. Nossa escolha se além ao fato de que todos esses são países do mundo majoritário que não fazem parte nem do Ocidente geográfico, nem o de poder, nem o cultural ou o racial. Além disso são três casos de partes diferentes do mundo, o primeiro é da Ásia, o segundo é da África e o terceiro é da Eurásia, todos são polos de destaque na produção midiática e suas grandes capacidades midiáticas e industriais reforçam a ascensão do mundo multipolar. Além disso, o fato de fazerem parte da periferia da globalização cultural os aproximam do caso da Coreia do Sul, em diferentes níveis, mas apontam a potencialidade de modelos alternativos de globalização e como esses diálogos regionais no mundo majoritário movimentam esse cenário. A *Hallyu* representa hoje um grande impacto da periferia da globalização cultural no cenário midiático internacional

nas últimas décadas, com múltiplas vertentes culturais em jogo. E, dentro de uma ordem multipolar, a instrumentalização da cultura e da mídia como estratégia de ruptura com a ordem unipolar é o ponto crucial para compreensão das mudanças nas lógicas então estabelecidas.

### 3.1. Ruptura da ordem unipolar

O Ocidente até agora forneceu a locomotiva que impulsiona o crescimento econômico global, e o Resto atrelou seus vagões ao trem. O crescimento explosivo da China nas últimas décadas foi impulsionado pelas exportações para os Estados Unidos. Agora, o Resto está fornecendo a locomotiva, e as sociedades ocidentais podem proporcionar crescimento econômico para suas populações atrelando seus vagões ao Resto (MAHBUBANI, 2019, p. 07, tradução nossa).

Kishore Mahbubani (2019) provoca e é até mesmo zombador em seu livro “*Has the West Lost It?*”, ou “O Ocidente o perdeu?”. O autor aponta como o mundo está se encaminhando para não dar mais o destaque que dava para o Ocidente. Ele argumenta que o “restante” do mundo – como o próprio Ocidente condicionou a categorizar – aprendeu muito com as bases ocidentais, especialmente como replicar os casos de sucesso ocidentais no âmbito do crescimento econômico, educação e saúde, mas já cria suas próprias lógicas em cima das aprendidas (MAHBUBANI, 2019, p. 20-21). O Ocidente, enquanto se jogava em guerras durante o século XX apostando que estabeleceriam ainda mais um poder que já tinham, não perceberam (ou não quiseram perceber) que, por exemplo, durante o triunfo da Guerra Fria, a China e a Índia estavam voltando a se consolidar no cenário global e tornando-se importantes agentes da ordem internacional vigente à época (*Ibidem*, p. 18-19).

Os países ocidentais têm o histórico de segregar através da filosofia “faça como nós para serem como nós”, então a China, por exemplo, foi lá e fez, mas o Ocidente, até então, não considerava possível que outros agentes pudessem desafiá-lo dentro de uma lógica global que o favorecia. Portanto, as acusações da China ser perigosa como um agente internacional e/ou que possui objetivos preocupantes para todos em nível mundial – fincadas especialmente nas bases do Perigo Amarelo –, são formas de retaliação de um país que percebe que sua hegemonia está em xeque por outra nação de igual ou maior força. O Ocidente, então, foi engolido por seu próprio egotismo e confiança em sua supremacia, que não se atentou, como de costume, no que estava acontecendo para além dos seus limites. Forças não-ocidentais de absoluto impacto – histórico até – e tamanho

estavam chegando à arena global que, antes, era julgada como unicamente protagonizada pelo Ocidente.

Shahidul Alam (2008) chama esse mundo que vai para além dos limites ocidentais, que fogem à compreensão e real domínio do Ocidente, de “mundo majoritário”. E o centro global, ou mundo ocidental, de “mundo minoritário”. O autor os denomina assim em vista de um posicionamento político, mas especialmente a partir da observação atenta que esse centro do mundo – que vinha regendo a ordem global e se colocava como a cartilha “universal” para dar conta de todas as lógicas mundiais e, se algo fugisse dela, deveria se adaptar – na realidade é apenas um montante minúsculo de países. Esses poucos países impõem seu estilo de vida, valores, poder econômico e político como se fossem a maioria absoluta do mundo. Mas, não são. A verdade é que o poder da maioria está no mundo que foi categorizado como “terceiro mundo”, “periferia global”, “mundo não-Ocidental” ou até mesmo “Oriente”. O termo “mundo majoritário”, então, destaca:

o fato de que somos de fato a maioria da humanidade. Também chama a atenção para a anomalia de que o Grupo dos 8 países – cujas decisões afetam a maioria dos povos do mundo – representam uma pequena fração da humanidade. O termo mundo majoritário, agora cada vez mais usado, desafia a retórica de democracia do Ocidente. Também define a comunidade em termos do que ela tem, e não do que lhe falta. Com o tempo, a maioria do mundo reafirmará seu lugar em um mundo onde a terra pertencerá novamente às pessoas que caminham sobre ela (ALAM, 2008, p. 89, tradução nossa).

Deixar claro que o centro global é minoritário é lembrar a todos que a força deles, apesar de impressionante, é limitada e pode ser derrotada. Tanto, que hoje estamos apontando a ruptura de uma ordem unipolar, centrada nos Estados Unidos e seus valores ocidentais. É evidente que a pujança estadunidense é grande, seu domínio em diversos setores está refletido no mundo contemporâneo e seu poder de destruição militar é comprovado com sua condição de país com o maior exército do mundo. No entanto, apesar de tudo isso, a capacidade do Ocidente de se posicionar como o único centro de poder se diluiu; simplesmente não é mais o mesmo. E aqui abordaremos exatamente as mudanças globais que já estão sendo percebidas a partir dessa transição de um poder unipolar para a multipolarização.

Não temos a intenção de afirmar que esse mundo multipolar será melhor graças a esses novos agentes em foco, mas sim que a ordem multipolar será mais diversa e menos dependente de uma perspectiva única. Sair do engessamento dessa simplificação de mundo através de um apanhado de poucas variantes é uma forma também de empobrecer a nossa experiência enquanto seres humanos e potências culturais. Consideramos,

portanto, que essa diversidade é extremamente positiva, especialmente diante do contexto unipolar, onde os valores ocidentais são constantemente exaltados como partes do centro global. Ao longo da história, temos testemunhado como essa ênfase desmedida nos valores ocidentais tem sido responsável por desencadear abomináveis distúrbios de magnitudes ímpares, como o racismo, os colonialismos e as guerras. Uma ordem diversa que represente melhor a variedade de experiências nacionais e a heterogeneia de culturas, assim como se distancie da soberania caucasiana, pode não ser a saída para todos os nossos problemas enquanto humanidade, mas são caminhos para a diversidade.

Os países que estão participando desse movimento complexo de multipolarização, em suas diferentes vertentes, não necessariamente terão as ferramentas ou os interesses de fazerem as mudanças necessárias para criarem um mundo que seja *realmente* mais diverso. Essa é uma missão árdua e que provavelmente só veremos o início dos efeitos das primeiras transformações, porque será um processo longo. Todavia, a transição para um mundo multipolar, rompendo com a unipolaridade, é um dos primeiros passos para o desprendimento dessas estruturas sistêmicas que arquitetam as experiências globais na atualidade. A valorização do mundo majoritário, em sua imensa pluralidade, joga luz direta ou indiretamente naqueles que foram e ainda são obscurantizados. Com certeza esse processo transicional lidará com o enraizamento de concepções impostas por séculos de poder e violências ocidentais, além de se deparar com as graves consequências das escolhas tomadas por líderes do passado. A ordem multipolar a partir do mundo majoritário é um levante anti-hegemônico, mas que lidará com os reflexos da hegemonia. O meio ambiente, por exemplo, é um dos problemas mais agudos para o futuro da humanidade e que precisará estar em pauta, apesar da herança deixada pelas pobres políticas de preservação do Ocidente.

A ordem multipolar também não significa que não haverá líderes, mas sim que o poder estará em diferentes polos, descentralizando o poder atual. O Ocidente, também, não deixará exatamente de ter poder, mas, como estamos percebendo, o seu poder já não é mais o mesmo de antes. A tendência da multipolaridade é pulverizar, colocando mais poder nas mãos de outros agentes, que antes eram desconsiderados na equação. É o reconhecimento da pluralidade e da diversidade, algo que tem sido demandado pela ascensão de polos emergentes (HURRELL, 2018, p. 100). A revolução aqui não é exatamente criar um mundo totalmente novo, mas sim colocar em evidências as diferentes formas de construir uma ordem global, partindo de concepções políticas, diplomáticas, econômicas e culturais que não são exatamente as estabelecidas pelo Ocidente por séculos.

A desdolarização das relações entre China e Brasil, por exemplo, aponta uma fuga da dependência do mundo minoritário. Uma alternativa ao lidar com a lógica de mundo atual sem necessariamente recorrer ao poder estabelecido anteriormente e suas práticas. Assim, buscar estabelecer dinâmicas que não reafirmem mais o Ocidente torna-se uma abordagem prudente, especialmente porque há dúvidas sobre a atual força dessa hegemonia. A movimentação chinesa e brasileira frente ao dólar estadunidense surtiu efeitos não só no Ocidente, que desaprovou a aproximação entre os dois países e o fato de eles renegarem a moeda, mas também causou efeitos no mundo: outros países também estão considerando alternativas ao dólar<sup>99</sup>. Por exemplo, o Iraque<sup>100</sup>, os países do Conselho de Cooperação do Golfo<sup>101</sup>, a Índia<sup>102</sup>, a Arábia Saudita<sup>103</sup>, o Egito<sup>104</sup> ... Enfim, duas palavras que tem regido esse momento são coexistência e alternativa(s), o que se reflete, também, na construção do argumento da presente tese.

Uma excelente evidência da mudança na ordem global que estamos vivendo é a existência e ações do BRICS e, especialmente, o lugar de destaque no mundo que está conquistando através da busca coletiva por soberania e protagonismo dos seus participantes. O bloco, que é formado por um grupo de agentes de impacto internacional, Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul, nasceu como um grupo de países recomendados para investidores financeiros ocidentais e se tornou em “uma alternativa política e econômica ao domínio global ocidental e, mais precisamente, à ordem neoliberal” (ALBUQUERQUE; LYCARIÃO, 2018, p. 2873, tradução nossa). Transformou-se, portanto, em uma alternativa ao Ocidente, especialmente aos Estados Unidos. Criado no início dos anos 2000 e estabelecido nessa configuração no início dos anos 2010, o fortalecimento do potencial desse bloco heterogêneo em perspectivas políticas e econômicas durante os anos não aponta para o passado e a construção da hegemonia do centro, mas sim para soluções a partir de uma agenda comum a favor de reconhecimento e pensada por países que estão questionando a ordem unipolar (*Ibidem*,

---

<sup>99</sup> “Middle East explores alternatives to dollar dominance”, The Jerusalem Post, 25 de maio de 2023: <https://www.jpost.com/business-and-innovation/banking-and-finance/article-744173> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> *Idem*.

<sup>102</sup> *Idem*.

<sup>103</sup> “Saudi Arabia To Trade In Currencies Other Than The US Dollar”, Middle East Briefing, 19 de janeiro de 2023: <https://www.middleeastbriefing.com/news/saudi-arabia-to-trade-in-currencies-other-than-the-us-dollar/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>104</sup> “Egypt seriously considers dollar alternatives for commodity trade”, Nasdaq, 29 de abril de 2023: <https://www.nasdaq.com/articles/egypt-seriously-considers-dollar-alternatives-for-commodity-trade> Acesso em: 26 jun. 2023.



p. 2878). É uma luta contra a hegemonia ocidental e o entendimento, através da prática, de que há outras alternativas à mesa que sustentam uma nova ideia de mundo.

O BRICS, portanto, se tornou uma prova de que a crise do Ocidente não é a crise do mundo, apesar do Ocidente alegar isso. A ascensão de outros polos fora do Ocidente constata que o mundo não está em crise por causa do enfraquecimento do poder ocidental, mas sim por causa dos séculos de poder em suas mãos. O interesse de dezenas de outros países em participarem do BRICS aponta o enraizamento desse bloco como uma alternativa ao Ocidente<sup>105</sup>. Se antes era visto como um grupo com pouco impacto político, hoje o BRICS movimentou o cenário internacional, deixando potências hegemônicas preocupadas com a mudança na ordem global acontecendo bem em frente aos seus olhos. A possibilidade de uma ordem mais justa, diversa e inclusiva no cenário global atrai os olhos para o que o BRICS está propondo em iniciativas diretamente para o “restante” do mundo. O BRICS é um símbolo do mundo multipolar, até porque trabalhou a favor de que essa transição pudesse vir a acontecer e hoje sustenta e colhe os frutos dessas movimentações que se tornaram a marca do século XXI. Com o crescente embate direto de dois membros do BRICS, a Rússia e a China, contra forças ocidentais e suas instituições (Estados Unidos e OTAN), o protagonismo do bloco fica ainda mais evidente e se torna mais importante a favor de contrabalanços significativos. E, como afirma Andrew Hurrell (2018):

precisamos nos libertar do debate dicotomizante do tudo ou nada em torno da ordem liberal global liderada pelo Ocidente e reformular esse debate em termos de um novo pluralismo que possa estabilizar as lutas de poder existentes e fornecer uma base para a acomodação de divergências valores (HURRELL, 2018, p. 97, tradução nossa).

O mundo multipolar vê em iniciativas de impacto como o BRICS, especialmente na combatividade da China e também da Rússia, uma rota de saída para a atual ordem liberal (COOLEY; NEXON, 2020). Foi com a crise financeira de 2008, iniciada nos Estados Unidos, que o bloco começou a tomar mais destaque, especialmente através da força saliente da China com o seu poder econômico global cada vez mais estabelecido. Tanto que o bloco se tornou uma forma da China “assegurar ao mundo que não era a única potência ‘em ascensão’ – pois havia outros grandes países ‘em ascensão’” também (THUSSU; NORDENSTRENG, 2021, p. 03, tradução nossa). Outra forma de enxergar

---

<sup>105</sup> “Mais de 20 países estão na fila para entrar nos Brics”, O Globo, 26 de maio de 2023: <https://oglobo.globo.com/blogs/marcelo-ninio/coluna/2023/05/mais-de-20-paises-estao-na-fila-para-entrar-no-brics.ghtml> Acesso em: 26 jun. 2023.

esse potencial de fuga do cenário centralizado no Ocidente é a força da Ásia, em um movimento de retorno das grandes civilizações históricas (DUARA, 2014).

A ascensão e o estabelecimento que um bloco com a força do BRICS tem, estimula outras formas de desenvolvimento de alternativas ao Ocidente, como é o caso da midiática, com o próprio destaque da produção cultural dos países que fazem parte do grupo. Utilizando-se do enraizamento das forças ocidentais na comunicação, tanto através do *hardware* quanto do *software*, que essa infraestrutura vira base para a navegação e circulação de conteúdo para além do Ocidente (THUSSU; NORDENSTRENG, 2021, p. 07), abrindo margem tecnológica para outras indústrias disponibilizarem seus produtos. Visto isso, Daya Thussu e Karlee Nordenstreng (2021) afirmam que:

Com a convergência de tecnologias de comunicação móvel e conteúdo via Internet multilíngue, tais fluxos estão crescendo e sendo cada vez mais percebidos nas capitais ocidentais como desafiadores de sua tradicional hegemonia da comunicação. À medida que mais pessoas se conectam, o conteúdo dos países do BRICS provavelmente se tornará mais visível globalmente e isso pode ter o potencial de contribuir para uma nova ordem de comunicação global, na qual a comunicação e a mídia dos EUA são menos predominantes (THUSSU; NORDENSTRENG, 2021, p. 07, tradução nossa).

O impacto desse levante de múltiplos polos, especialmente inspirados pelas possibilidades apontadas pelos BRICS, abre espaço para tantas outras indústrias culturais com potencial de espalhamento midiático global. Esse tráfego multidimensional também inclui o fenômeno de contrafluxo de produtos de mídia a partir do mundo majoritário, como é o caso de Bollywood, dos animes japoneses, dos sites de notícias árabes, das novelas brasileiras e da própria *Hallyu* (THUSSU, 2007; 2009). O lugar da globalização única já não existe mais, hoje falamos em globalizações, no plural. E o BRICS é uma força geradora desse movimento, pelo qual agentes como a Coreia do Sul despontam propondo uma globalização alternativa.

### 3.2. A Coreia do Sul como alternativa global

“No Ocidente, as pessoas simplesmente não entendem. A Coreia é um país que foi invadido, arrasado, dividido em dois. Apenas 70 anos atrás não havia nada. Recebemos ajuda do FMI e da ONU. Mas agora, o mundo inteiro está olhando para a Coreia. Como é possível, como aconteceu? Porque as pessoas trabalham muito para melhorar. Você está na França ou no Reino Unido, países que colonizam outros há séculos, e vem até mim com ‘oh meu Deus, você coloca tanta pressão em si mesmo, a vida na Coreia é tão estressante!’. Pois sim. É assim que as coisas são alcançadas. E é parte do que torna o K-pop tão atraente. Embora claro que existam sombras, tudo o que acontece de forma muito rápida

e intensa tem efeitos colaterais” (Kim Namjoon, membro e líder do grupo BTS, em entrevista ao jornal espanhol *El País*<sup>106</sup> em 2023; tradução nossa).

Kim Namjoon se utiliza aqui, enquanto figura pública, de dois privilégios conquistados recentemente pela Coreia do Sul através da *Hallyu*: o destaque global – os olhos do mundo estão virados para essa parte do globo e interessados em saber mais sobre o país – e a consequente chance de poder compartilhar o ponto de vista nacional sobre questões locais que sempre foram enxergadas e mediadas pelo prisma orientalista ocidental. Apesar de sua fala ter seus vieses de perspectivas capitalistas enraizadas, o que o líder do BTS deixa (sub)entendido é o que temos debatido até aqui nesta tese de doutorado: a Coreia do Sul é uma nação que foi tomada e destruída pelos modelos ocidentais, estes então impostos por diversos tipos diretos e indiretos de invasão, agora ela se utiliza deles e os adapta para ter a voz que lhe foi tirada por séculos, a fim de, assim, se posicionar no mundo através de seus próprios termos. A nação foi colonizada, fragmentada, introduzida forçadamente nas lógicas globais e hoje passa por processos pós-coloniais complexos.

Namjoon, então, aponta como o orientalismo continua regendo as lógicas e sendo imposto em suas atuais fórmulas: agora que a Coreia do Sul conseguiu conquistar seu espaço no mundo, os primeiros a criticarem os problemas criados a partir das próprias lógicas que impuseram a esses países que colonizaram, são os países colonizadores. À Coreia, e outros países da Ásia ou do mundo majoritário como um todo, é entregue ou o total desprezo ou a potente lente que julga cada problema e hipocrisia da sua jornada de desenvolvimento enquanto navega os altos e baixos do capitalismo tardio, já ao Ocidente sempre é concedida a isenção e a absolvição dos seus erros de mesmo ou pior caráter, que raramente são rastreados com tanta atenção por outros países. Até porque quem está nesse lugar de julgar é exatamente o Ocidente; posição esta que se autoconcedeu. Dessa forma, percebemos que a ruptura da unipolaridade global não só é sintomática, mas também imperativa.

Por esses e outros motivos, a transformação da Coreia do Sul em um polo de produção cultural que participa da multipolaridade global em um cenário internacional em rápida mudança se tornou um caso importante para entendermos as transformações na ordem global. Não temos certeza se esse impacto se sustentará pelos próximos dez ou

---

<sup>106</sup> “RM, líder de la banda BTS: ‘En Corea trabajamos tan duro porque hace 70 años no había nada’”, *El País*, 12 de março de 2023: <https://elpais.com/cultura/2023-03-12/rm-lider-de-la-banda-bts-en-corea-trabajamos-tan-duro-porque-hace-70-anos-no-habia-nada.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

vinte anos, assim como ainda não sabemos o potencial de mudanças que conquistará. Contudo, o fenômeno cultural da Onda Coreana é um dos agentes que ilustram o momento transitório e em acelerado desenvolvimento que estamos vivemos. Diversos autores (YANG, 2007; JIN, 2019; 2021; 2023; KIM, 2019a) consideram que este país asiático é detentor de uma potência cultural que a cada dia se torna mais enraizada nos fluxos globais.

**Tabela 2:** Exportação cultural sul-coreana entre 2017 e 2021 (unidade: US\$1.000)<sup>107</sup>

|                                  | 2017      | 2018      | 2019       | 2020       | 2021       | %<br>(2021) |
|----------------------------------|-----------|-----------|------------|------------|------------|-------------|
| <b>Publicação</b>                | 220.951   | 248.991   | 214.732    | 345.960    | 428.379    | 3.4         |
| <i>Manhwa</i>                    | 35.262    | 40.501    | 46.010     | 62.715     | 81.980     | 0.7         |
| <b>Música</b>                    | 512.580   | 564.236   | 756.198    | 679.633    | 775.274    | 6.2         |
| <b>Jogos</b>                     | 5.922.998 | 6.411.491 | 6.657.777  | 8.193.562  | 8.672.865  | 69.6        |
| <b>Cinema</b>                    | 40.726    | 41.607    | 37.877     | 54.157     | 43.033     | 0.3         |
| <b>Animação</b>                  | 144.870   | 174.517   | 194.198    | 134.532    | 156.835    | 1.3         |
| <b>Televisão</b>                 | 362.403   | 478.447   | 539.214    | 692.790    | 717.997    | 5.8         |
| <b>Publicidade</b>               | 93.230    | 61.293    | 139.083    | 119.935    | 258.167    | 2.1         |
| <b>Licenciamento</b>             | 663.853   | 745.142   | 791.338    | 715.816    | 412.990    | 3.3         |
| <b>Personagens</b>               |           |           |            |            |            |             |
| <b>Conhecimento e Informação</b> | 616.061   | 633.878   | 649.623    | 691.987    | 660.850    | 5.3         |
| <b>Soluções de conteúdo</b>      | 201.508   | 241.933   | 227.881    | 233.196    | 244.527    | 2.0         |
| <b>Total</b>                     | 8.814.442 | 9.615.036 | 10.253.881 | 11.924.284 | 12.452.897 | 100         |

Como podemos observar na **Tabela 2** acima, as indústrias culturais que formam o cenário atual da produção midiática sul-coreana têm aumentado seus lucros com exportação, o que aponta a expansão e a valorização crescente desses produtos nos

<sup>107</sup> Dados dos relatórios anuais da KOCCA, de 2017 a 2021. Tabela desenvolvida pela autora.

mercados internacionais nos últimos anos. As exportações de conteúdo cultural sul-coreano têm crescido continuamente, entre 2017 e 2021 foi de US\$8.814 bilhões para US\$12.452 bilhões. Entre as indústrias culturais, a de jogos é de longe a que mais exportou em 2021 (69.6% do total), seguida — com grande discrepância — pela música (6.2%) e os programas televisivos (5.8%), fica evidente que a *Hallyu* é um fenômeno que se estabelece e se espalha através de diversas vertentes.

Na perspectiva geral da economia sul-coreana, as exportações de conteúdo cultural representam uma parcela pequena: em 2021, o total das exportações nacionais somou US\$ 644.540 bilhões<sup>108</sup>, representando pouco menos de 2% de tudo o que a Coreia do Sul exportou no ano. Contudo, enquanto isso, as importações de produtos culturais se mantiveram baixas, a nação asiática gastou apenas US\$1.204 bilhão<sup>109</sup> com conteúdo midiático estrangeiro, dez vezes menos do que as exportações sul-coreanas do mesmo tipo. A Coreia do Sul, dessa maneira, exporta mais cultura do que importa, mantendo-se independente de conteúdo estrangeiro, como é desde de 2002, quando suas exportações superaram as importações pela primeira vez e o interesse nacional pelos produtos locais só crescia (SHIM, 2008, p. 27).

A indústria cultural não é tão impactante para o país enquanto rendimento anual, já que as indústrias manufatureiras de semicondutores, maquinários, automóveis e computadores são algumas das que formam a grande base nacional, posicionando a Coreia do Sul como a sétima maior exportadora do mundo<sup>110</sup>. Entretanto, não é só de lucros diretos que vive um país, o que hoje *agrega* valor internacional à Coreia do Sul é exatamente a sua exportação de cultura e mídia. Os imaginários desse país e seu impacto nos fluxos globais são atualmente impulsionados pelas conquistas da Onda Coreana.

Dessa forma, o país hoje se estabelece enquanto uma indústria rentável e soberana que redefine o seu lugar nos fluxos internacionais. Entretanto, percebemos também que a Coreia do Sul não reivindica um lugar de universalidade nos mesmos termos estabelecidos pelo Ocidente, na realidade reivindica um lugar de especificidade frente ao

<sup>108</sup> Dados oficiais do Ministério do Comércio, Indústria e Energia da Coreia do Sul para o ano de 2021: [http://english.motie.go.kr/en/pc/pressreleases/bbs/bbsView.do?bbs\\_seq\\_n=902&bbs\\_cd\\_n=2&currentPage=361&search\\_key\\_n=&search\\_val\\_v=&cate\\_n=](http://english.motie.go.kr/en/pc/pressreleases/bbs/bbsView.do?bbs_seq_n=902&bbs_cd_n=2&currentPage=361&search_key_n=&search_val_v=&cate_n=) Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>109</sup> “2021 콘텐츠 산업 조사” (“Pesquisa do Setor de Conteúdo 2021”), KOCCA: <https://www.kocca.kr/kocca/bbs/view/B0158948/2002395.do?searchCnd=&searchWrd=&cateTp1=&cateTp2=&useYn=&menuNo=204156&categorys=0&subcate=0&cateCode=&type=&instNo=0&questionTp=&ufSetting=&recovery=&option1=&option2=&year=&morePage=&qtp=&domainId=&sortCode=&pageIndex=1>; esses são os dados mais recentes disponibilizados pela agência. Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>110</sup> Idem nota 107.

“universal” imposto por décadas de globalização ocidental. O movimento criado pelo país asiático desenvolve outra forma de universalização, dessa vez a partir de uma experiência originária do mundo majoritário. Em uma ação que agrega certo distanciamento dos valores puramente universalizantes e globalizantes (aqueles que integralmente reforçam a centralidade ocidental), a favor de se colocar como um agente específico que amolda as estruturas da globalização ocidental em prol de seu próprio benefício, concentrando-se em mercados regionais para, então, adentrar os mercados globais.

Seria, portanto, a construção de um processo de globalização alternativa, na qual a Coreia do Sul se posiciona como uma alternativa global acessível na arena de consumo de cultura pop para além da ocidental, com lógicas culturais e industriais específicas. Aqui a *Hallyu* desenvolve uma dinâmica de alcance de público que participa das estruturas tradicionais, mas aposta, na sua formação, em perspectivas regionais e estratégias industriais locais em meio ao cenário global, a fim de conquistar consumidores interessados em experiências para além dos fundamentos estritamente ocidentais e que buscam esse equilíbrio cosmopolita. E, no final das contas, isso é relevante exatamente por alavancar uma voz nacional no cenário global que fala por si mesma, algo que foi negado à Coreia do Sul até poucos anos atrás. Se tornando, de alguma forma, uma inspiração para outros países subjugados na mesma condição de periferia global.

Peter Berger (2002) debate sobre as limitações da globalização como um fenômeno intrinsecamente ocidental em um mundo vasto e totalmente heterogêneo, propondo a existência e o potencial de levantes de várias e diferentes globalizações. O termo “globalização” por si só evoca diferentes sentidos dependendo do receptor. Pode estimular a ideia de uma sociedade unificada e internacional, uma promessa de busca pela paz global e por uma democratização espalhada pelo mundo. Ou pode implicar uma ameaça estadunidense e a tentativa de homogeneização global através de perspectivas estritamente ocidentais (BERGER, 2002, p. 02). O autor argumenta que a globalização alternativa é um fenômeno cada vez mais significativo e abrange os “movimentos culturais com alcance global originados fora do mundo ocidental e que, de fato, estão impactando este último” (*Ibidem*, p. 12, tradução nossa). Ele continua apontando a importância de destacar essa movimentação globalizante uma vez que ela não só “corrige a noção de que as culturas não-ocidentais e não-estadunidenses estão simplesmente reagindo às forças da globalização cultural, mas também porque indica que pode haver mais de um caminho para a modernidade” (*Ibidem*, tradução nossa).

Aqui também concordamos com Shakuntala Rao (2007, p. 58) que a globalização enquanto conceito precisa ser entendida como um processo abrangente que envolve estruturas transnacionais e cria redes com diferentes lugares, apesar de ser localizado e até mesmo contraditório. A globalização midiática é percebida tradicionalmente como “uma virada do Estado-nação para o global” (MANSELL; RABOY, 2011, p. 4, tradução nossa), mas, com as alternativas à globalização ocidental, a perspectiva muda, dando destaque para a particularidade do Estado-nação frente à neutralidade do global. O ponto essencial de uma globalização alternativa a partir da perspectiva sul-coreana é reafirmar o lugar de majoritariedade do mundo além-Occidente, reconhecendo que o potencial de se expandir pelo globo através de ângulos específicos fundidos com tendências “universais” é grande e pode ser múltiplo.

Em outras palavras, a ideia de alternativa endossada aqui é realmente na ordem de apresentar outras possibilidades para além das estabelecidas pela lógica única da globalização ocidental. A Coreia do Sul cria, através de sua própria lógica industrial, um modelo que outros países do mundo majoritário podem replicar, apostando, dentro de suas próprias diretrizes, na produção midiática local como uma ferramenta globalizante a favor da entrada e expansão no mercado global. A Coreia, quando desponta como um polo de globalização alternativa de cultura pop, emerge em possibilidades de modernidades através de sua navegação a partir do Leste da Ásia, de novas leituras sobre o que é o consumo cultural global e de padrões atualizados sobre o próprio pop. Portanto, abre uma gama de paradigmas atualizados que podem ser reproduzidos e/ou adaptados.

Doobo Shim (2008, p. 31) aponta como, por décadas, a matriz de imaginários e ideais de modernização e cultura se manteve impregnada por valores específicos a uma experiência ocidental/estadunidense, logo também as referências asiáticas nesses campos foram majoritariamente fincadas nos modelos dos Estados Unidos e pouco em inspirações regionais e vizinhas. Isso, na realidade, não é singular à Ásia, essa ótica de mundo também é observada aqui na América Latina e em grande parte do mundo capitalista. No caso do Leste e Sudeste Asiáticos, a vitalidade das culturas pop dos países da região tem se tornado ainda mais evidente nas últimas décadas, com o consumo regional e cooperações se expandindo e o sucesso global de indústrias locais se estabilizando, como são os casos da japonesa, da tailandesa, da hongconguesa, da chinesa e da própria sul-coreana. O diálogo entre agentes asiáticos se intensificou em uma busca por destaque mercadológico, mas também por soberania, pertencimento e existência em um cenário global hegemônico que por muito tempo os negou a isso. Especialmente desde os anos 1990, quando as

dinâmicas de interação entre países asiáticos de diferentes regiões, especialmente através de fluxos culturais transnacionais, ficaram mais intensas, o que se definiu como um tráfego cultural trans-asiático (IWABUCHI; MUECKE; THOMAS, 2004).

O papel da Onda Coreana é essencial aqui porque esse fenômeno se tornou central na mediação regional dessas identidades nacionais, uma vez que atualmente é o agente leste-asiático com maior potência de acesso e interferência nos fluxos globais. As bases de uma globalização alternativa a partir desse modelo alavancam movimentações do mesmo tipo na região, assim como impulsiona modelos de sucesso a serem perpetuados. Mais importante ainda: a Coreia do Sul e outros países do Leste da Ásia, como forças globais, estabelecem diálogos culturais regionais que anteriormente também lhes eram negados devido à existência de uma única e imutável hegemonia global, que era impassível à uma multiplicidade desafiante (SHIM, D., 2008). Apesar de outras indústrias existirem e até mesmo se destacarem no mercado, a ordem global posicionava que o único modelo a ser seguido era o “universal” e que os específicos eram específicos demais, então improdutivos à nível mundial dentro de uma dinâmica mercadológica liberal. Todavia, o momento de virada de um mundo unipolar para um mundo multipolar desafia essa concepção.

Considerando o trabalho de Jonghoe Yang (2007) que abordava a ideia de uma globalização alternativa a partir da Coreia do Sul, podemos refletir hoje, do ponto de vista brasileiro e na década de 2020, sobre as evoluções e atualizações das bases que sustentam essa ideia de globalização alternativa. Assim como, também os efeitos atrelados à essa movimentação. Na época, o autor afirmava que a Onda Coreana tinha o potencial de agregar perspectivas nacionais e regionais de uma forma que poderia se tornar uma força globalizante poderosa, criando um contrafluxo global por onde a periferia global influenciaria o Ocidente (YANG, 2007). Hoje, em 2023, essa teoria se confirma com mais facilidade frente ao crescimento e estabilidade do fenômeno cultural sul-coreano nos fluxos globais. Com sucesso, a *Hallyu* se apresenta como um agente de descentralização do consumo midiático global. Internamente, a Coreia do Sul não depende de conteúdos estrangeiros, já que suas múltiplas indústrias culturais alimentam amplamente os mercados locais. Externamente, essas mesmas indústrias possuem uma gama tão grande e variada de conteúdo que exportam extensivamente para basicamente todo o mundo, estão presentes em diversas plataformas de conteúdo globais e lhes foi conferido *status* de qualidade até mesmo por agentes respeitados ocidentais, como, por exemplo, o prêmio da Academia de cinema estadunidense, o Oscar.



Contudo, não dependem do aval de credibilidade do Ocidente, já que as músicas, dramas de TV, filmes, jogos, *webtoons* e literatura sul-coreanas conseguem chegar a diversos países do mundo, de todos os continentes, sem a necessidade da mediação desse reconhecimento. Obviamente, com uma ordem global transitória, ainda muito influenciada pelo Ocidente, esses avais são relevantes e ajudam no impulsionamento e credibilidade do conteúdo da *Hallyu*, mas não é por vias ocidentais que esse fenômeno se construiu e se mantém. Na realidade, o mais importante a Coreia do Sul já tem conquistado e colhido frutos nas últimas décadas: o mercado asiático. 60% da população global é asiática, portanto, o verdadeiro prêmio de credibilidade global é dar conta desse mercado como a *Hallyu* tem feito nas últimas décadas. Além disso, é através do seu impacto na Ásia que seus caminhos se abriram para mercados além-Ásia. Percebemos, diante a isso, que uma globalização a partir de bases asiáticas é, por si própria, extremamente global.

Por exemplo, Jang Young-woo, produtor executivo do K-drama *Crash Landing on You* ([*Sarangui bulsiehak*] tvN, 2019-2020), grande sucesso global na plataforma de *streaming* de vídeo Netflix, disse em entrevista que: “o que vende na Coreia do Sul vende globalmente”<sup>111</sup>. Aqui interpretamos que é percebido pela indústria e seus agentes que a posição da Coreia e da *Hallyu* já é de uma globalização alternativa, na qual o que funciona na ordem da cultura pop no país, também pode e funciona à nível global. Que a Coreia não é e nem será a globalização dentro dos moldes ocidentais por não participar diretamente das lógicas ocidentais, por ser um fenômeno amarelo-asiático e por fazer parte do mundo majoritário, mas é uma globalização de um modelo alternativo, que faz funcionar globalmente o que já funciona nacional e regionalmente apesar das especificidades locais inerentes. Isso acontece através de seus próprios formatos televisivos, estilos musicais, produtos midiáticos em geral produzidos segundo as dinâmicas locais, especificidades culturais, debates nacionais, povo e idioma locais.

Observamos que as indústrias culturais da Coreia do Sul seguem suas próprias lógicas, construídas ao longo de décadas de desenvolvimento, adaptação e aprimoramento, amoldando modelos hegemônicos regionais (como os do Japão) e globais (como os dos Estados Unidos), enquanto criava os seus próprios modelos originais. Atualmente, as indústrias culturais sul-coreanas oferecem uma alternativa de globalização no mercado

---

<sup>111</sup> “K-drama producers on international recognition: ‘What sells in South Korea sells globally’”, NME, 05 de novembro de 2021: <https://www.nme.com/news/tv/k-drama-producers-on-international-recognition-what-sells-in-south-korea-sells-globally-3088242>, tradução nossa. Acesso em: 26 jun. 2023.

mundial e conseguem construir protagonismo através de suas particularidades e cenário artístico. É interessante frisar também que, na mesma entrevista, o produtor executivo Jang Young-woo alega que ele e sua equipe “não tinham uma reação global em mente”<sup>112</sup>, deixando claro que o foco tem sido em pensar produtos que funcionem dentro da lógica local, a favor dessa globalização alternativa e não da ocidental. O potencial de expansão dos valores através de um ponto de vista regional e majoritário está conseguindo de forma “orgânica” alcançar consistentemente os mercados globais, inclusive os ocidentais, que eram o cerne da hegemonia cultural. E, em meio ao caminho, conseguindo angariar cada vez mais investimentos de capital estrangeiro para que essa “organicidade” seja alargada, assim como o interesse de plataformas globais em disponibilizar seus produtos para mais públicos em potencial. O que é representado por essa indústria continua fincado localmente mesmo através de características muito básicas, como as celebridades e rostos estampados, o idioma e as narrativas/relatos que apresentam hábitos desses agentes que formam a indústria.

A modernidade proposta pela globalização alternativa sul-coreana não só é um produto de uma modernidade híbrida, formada por influências específicas (sul-coreanas) e “universais” (estadunidenses/ocidentais), mas também é fruto de um regionalismo asiático. Hoje, a Onda Coreana, enquanto provedora das bases para essa globalização alternativa, é resultado também de várias cooperações, adaptações e coproduções com países vizinhos, assim como de uma lógica dinâmica de mercado regional. Por esses motivos, emerge um processo de globalização baseado em uma modernidade regional única, que se distancia do Ocidente (YANG, 2007, p. 195-196), em um movimento que também relata certa resistência dos agentes e consumidores leste-asiáticos ao processo globalizante do Ocidente. Dado que a globalização ocidental foi uma força categórica e uniforme, as culturas nacionais e locais tiveram que enfrentar a homogeneização desse processo a fim de se preservarem, apesar de suas vulnerabilidades diante dessa globalização. Diana Crane (2002, p. 04) indica que as nações adotam estratégias para salvaguardar suas culturas diante da globalização, como o estímulo às tradições, a criação de formas de resistência e a adaptação, para, também, serem consumidas pelo mundo.

No caso da Coreia do Sul, os efeitos da globalização e a entrada de produtos culturais estadunidenses não só foram inevitáveis, como também obrigatórios frente às pressões dos Estados Unidos e às condições do FMI. Portanto, ponderando sua

---

<sup>112</sup> Idem, tradução nossa.

suscetibilidade, a aposta foi em não renegar inteiramente a globalização, mas sim se proteger através da transformação e adaptação da cultura nacional para o consumo global. Atualmente percebemos que as tradições culturais do país são celebradas através da *Hallyu* e das estratégias de diplomacia cultural do governo da Coreia, que apostam na especificidade cultural nacional e ao mesmo tempo na industrialização e universalização objetivando a exportação de uma cultura pop transnacional. Como indica Huang Shuling (2011), “a cultura híbrida pode ser retrabalhada como singularidade nacional e utilizada no *marketing* transnacional” (p. 15, tradução nossa). Porém, os efeitos da globalização continuam visíveis, é um país que vive as inevitáveis influências desse processo no seu dia a dia, assim como a comodificação de sua cultura e a implementação de lógicas neoliberais na indústria. Apesar disso, atualmente as rédeas da globalização foram tomadas para circular a ótica da Coreia do Sul em um modelo de universalização a partir do mundo majoritário, construindo, então, uma alternativa.

A Coreia do Sul passa por um processo de desglobalização ocidental a favor de criar sua própria globalização alternativa, onde ela tenta estabelecer um outro circuito cultural, paralelo, que se utiliza de ferramentas de difusão parecidas com a da globalização tradicional, mas a partir de um lugar de poder histórico e atual infinitamente menor do que a fonte da globalização ocidental. A desglobalização ocidental seria exatamente esse processo de provar a navegabilidade de outras potências culturais, étnicas e linguísticas para além das impostas anteriormente. Não é negar a existência e a influência da globalização ocidental, mas desenvolver alternativas a ela.

Gayatri Spivak (2010) defende que a periferia global deve se utilizar das ferramentas culturais a favor de resistir. Ela aponta como os indivíduos considerando como os “outros” pelo Ocidente são continuamente silenciados em diferentes áreas e, ao mesmo tempo, posicionados nos debates e nos consumos apenas a partir das perspectivas e epistemologias já instituídas pelo próprio Ocidente sobre esses países, povos e realidades. A autora fala sobre como o desenvolvimento dos países que chama de “subalternos”, ou da periferia global/mundo majoritário, é constantemente dificultado pelo projeto imperialista, tanto pela sua herança remanescente quanto pelas suas práticas atualizadas (SPIVAK, 2010).

Por esse motivo, é necessário que os intelectuais pós-coloniais não falem em nome da periferia, mas sim ajudem a criar mecanismos para que a periferia possa falar por si própria e que seja ouvida, já que “ignorar o subalterno hoje é – quer queira, quer não – continuar o projeto imperialista” (*Ibidem*, p. 97). Essa missão demanda também que a

periferia se utilize da estrutura, ferramentas, lógicas e circuitos já definidos a fim de falar de si, mesmo que seja através de um sistema que continuamente tente cala-la. Portanto, o esforço da Coreia do Sul e de outras indústrias culturais e midiáticas do mundo majoritário de navegar os fluxos da globalização é, também, uma forma de resistência dessa opressão imperialista secular.

A regionalização do Leste da Ásia em termos de consumo e venda de cultura pop, suas lógicas específicas de diálogo e ter se tornado de fato um fluxo trans-asiático eficiente desde os anos 1990 apontam que, no auge da expansão da globalização ocidental, esses países conseguiram dar uma resposta para essa movimentação global. As nações leste-asiáticas receptaram os influxos culturais e midiáticos do Ocidente, mas, ao mesmo tempo, reintegravam as dinâmicas internas com os outros países que compartilhavam da região e suas questões inerentes. Ademais, culturas jovens, como é o caso da cultura pop, são fortes termômetros para mensurarmos o impacto da globalização. Sim, o Estados Unidos impôs sua influência nas culturas jovens da Ásia, mas a ascensão de fenômenos culturais como a Onda Coreana, que dialogam de forma ainda mais íntima com a juventude do Leste e Sudeste Asiáticos, potencializada pelas trocas regionalistas, tem efeito ainda mais claro. Esse resultado alimentado por uma modernidade periférica, híbrida em influxos, forma a base para uma globalização alternativa vigente e em harmonia com o consumo jovem. Logo, o crescimento e o sucesso da Onda Coreana, por si só, já regulam a força dessa alternativa no cenário global.

Ademais, há questões internas que abarcam o levante da Onda Coreana que não se sustentam mais de forma integral, uma vez que a globalização alternativa que a Onda Coreana está influenciando pelo mundo. Um dos conceitos centrais do debate sobre a ascensão e espalhamento da *Hallyu* é a proximidade cultural, especialmente ao abordar o fenômeno em sua fase inicial, restrita às movimentações regionais (STRAUBHAAR, 1991). A ideia de que as audiências preferem assistir a programas de televisão que dialoguem com questões culturais locais, nacionais ou regionais, baseando-se na relevância e proximidade cultural do conteúdo, é fundamentada nas descobertas de Joseph Straubhaar (1991), que se baseia nos achados de De Sola Pool (1977) sobre as preferências do público telespectador. Essa ideia também foi corroborada pelos estudos de Straubhaar sobre as novelas brasileiras, e observou-se que esse conceito e debate funcionam também em outras regiões do mundo. Dessa forma, esse conceito foi amplamente adotado para analisar a aceitação da *Hallyu*, especialmente dos dramas sul-coreanos, no Leste e Sudeste Asiáticos (SHIM, 2006; KIM, 2007; KIM, Y., 2021, LOO; LOO, 2021).

Todavia, o conceito não funciona para explicar o fenômeno da Onda Coreana em países que não correspondem as questões culturais, nacionais e regionais com a Coreia do Sul, o que, na realidade, é hoje parte relevante do seu público internacional. Tanto que Straubhaar (2021) atualizou o debate, indicando que o senso de identidade cultural de uma comunidade ou país é dinâmico, portanto, a proximidade cultural, por mais latente que possa ser, tem variáveis que dependem desse dinamismo. Esse dinamismo já havia sido proposto anteriormente por Koichi Iwabuchi (2002, p. 133). Visto isso, Dal Yong Jin (2023) argumenta a favor do conceito de uma proximidade transnacional, esta que:

não se baseia em afinidades culturais linguísticas e geográficas, mas na “singularidade universal” que os públicos globais compartilham. Em outras palavras, a proximidade transnacional é baseada em experiências socioculturais universais, incluindo desigualdade social, cultura jovem, belas narrativas e coreografias fascinantes na sociedade capitalista em estágio avançado (JIN, 2023, p. 10, tradução nossa).

Os laços de afinidade cultural seriam agora baseados em experiências compartilhadas através de globalizações, modernidades e cosmopolitismos específicos, que se construiriam a partir especialmente dos resultados de um mundo em transição que herda os efeitos colaterais de um mundo capitalista com bases ocidentais. A pluralidade do mundo multipolar e suas globalizações alternativas, e modernidades e cosmopolitismos periféricos, fazem parte desse cenário efervescente.

A *Hallyu*, para além de tudo, se tornou um espaço rico de experimentações, em que fusões e testes são realizados. Não fazer parte de uma lógica hegemônica, na realidade, é uma grande vantagem. O ambiente da experimentação cultural é também espaço de esforço e tentativa para conquistar algum espaço, e surge especialmente entre aqueles que não possuem o privilégio da hegemonia. Com uma indústria cultural poderosa em diversas vertentes, estabelecidas com fortes mercados consumidores, além de uma imensa gama de artistas, a Coreia se beneficia de suas especificidades e do fato de que dela é esperado o “exótico”. E, já que o orientalismo decretou que os países não-ocidentais são fontes do exotismo, então essas indústrias se utilizam dessa imposição para apostar largamente nas capacidades e alternativas culturais disponíveis no “exótico”, desenvolvendo conteúdo diverso e original. Uma vez que o mundo majoritário tem o espaço de criação mais expandido – diante das possibilidades e especificidades locais tanto em caráter de abordagens culturais quanto de gostos e interesses – a produção experimental no âmbito da cultura, mídia e artes possui um espectro de opções e interações mais eclético e cheio de referências. Enquanto a cultura pop estadunidense se

utiliza das mesmas bases que já fizeram sucesso, o restante do mundo está expandindo seus limites quando o assunto é cultura pop.

O próprio K-pop é uma indústria e cena artística musical que trabalha e agrega diferentes gêneros para desenvolver suas músicas, assim como as empresas de entretenimento apostam em colaborações com musicistas, produtores e compositores de diversos países a fim de criar novas fusões e ritmos que sejam cada vez mais atraentes e cosmopolitas para diferentes públicos. Portanto, é cada vez menos incomum que artistas de diferentes partes do mundo encontrem na indústria da *Hallyu* espaços mais interessantes e pulsantes para desenvolverem os seus trabalhos<sup>113</sup>. Como é o caso do R&B, estilo musical estadunidense, que hoje possui uma grande cena Coreia do Sul e é forte influência no K-pop. Compositores estadunidenses do R&B encontraram na indústria sul-coreana um espaço de valorização artística como nem mesmo os Estados Unidos os concede mais, além de um ambiente de criação mais versátil e vibrante<sup>114</sup>.

Rodnae Bell, compositora norte-americana de R&B, é uma das artistas estrangeiras que colabora com o K-pop. Ela apontou em 2018, para a revista *Rolling Stone*, que “a música pop sul-coreana gosta de contrastes e mudanças de tom. A música estadunidense média tem quatro melodias, talvez cinco. A música de K-pop média tem de oito a dez. Eles também dão mais peso às harmonias”<sup>115</sup>. Ela também apontou que o mercado da música dos Estados Unidos tem medo de apostar no que possa soar diferente por medo de não vender. O padrão da cultura pop estadunidense é tão estabelecido e, de alguma forma, cristalizado, que fugir das suas bases é realmente um investimento que pode ser de risco.

O reconhecido guitarrista Nile Rodgers, por sua vez, também fez uma pontuação parecida em entrevista para o Grammy em 2023, quando lançou sua música em parceria com o grupo de K-pop LE SSERAFIM:

---

<sup>113</sup> “Foreign songwriters enhance the K-pop sound”, *The Korea Herald*, 13 de junho de 2013: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20130613000842>; “You know your K-pop stars. Now meet the American producers and songwriters behind them”, *CNN Entertainment*, 29 de março de 2020: <https://edition.cnn.com/2020/03/29/entertainment/bts-blackpink-kpop-american-producers-trnd/index.html>; “A corrida global do K-pop... Eu corri com compositores estrangeiros [K-팝의 글로벌 질주... 외국인 작곡가들 함께 달렸다]”, *Munhwa Ilbo*, 08 de setembro de 2020: <https://m.munhwa.com/mnews/view.html?no=2020090801031439179002> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>114</sup> “How American R&B Songwriters Found a New Home in K-Pop”, *Rolling Stone*, 02 de maio de 2018: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/how-american-rb-songwriters-found-a-new-home-in-k-pop-627643/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>115</sup> *Idem*. Tradução nossa do trecho “Korean pop music likes differentiation and changes. The average American song is four melodies, maybe five. The average K-pop song is eight to 10. They are also very heavy in the harmonies.”

“muito do K-pop que estou ouvindo ultimamente, a nova música, [tem] as mudanças harmônicas. As mudanças de acordes são muito mais interessantes do que o que tem acontecido [em outras áreas musicais] nos últimos anos [...], onde tem sido quase os mesmos quatro acordes repetidamente, apenas melodias diferentes”<sup>116</sup>.

Compositores suecos, da mesma forma, estão se direcionando para a indústria da *Hallyu*: “Não há regras no K-pop”<sup>117</sup>, afirma um deles. Naturalmente, os indivíduos são atraídos para regiões onde há oportunidades financeiras, e a presença desses agentes estrangeiros também desempenha um papel significativo na manutenção das influências ocidentais dentro da *Hallyu*. No entanto, torna-se evidente que a Coreia do Sul emergiu como um centro global altamente atraente para a criação de cultura pop em escala mundial. Isso resultou em um fluxo reverso de profissionais criativos, onde os talentos do mundo minoritário estão se deslocando para o mundo majoritário a fim de aprender, produzir e aprimorar suas habilidades artísticas. Agora, é nessas regiões periféricas onde ocorre uma efervescência artística que anteriormente era encontrada e reconhecida apenas no contexto ocidental. Para além disso, a perspectiva da Onda Coreana em fazer essas parcerias com artistas e profissionais internacionais não é uma relação restrita com agentes ocidentais, na realidade a maior parte das relações são com outros artistas asiáticos (SHIN, 2009b), e até mesmo brasileiros<sup>118</sup> e outros latino-americanos<sup>119</sup> fazem parte desse movimento. A cena artística sul-coreana gradualmente se encaminha para ser uma das mais cheias de referências e referenciadas em diferentes vertentes; realmente uma alternativa de expansão do conceito de pop.

Apesar de enfrentar desafios decorrentes da influência globalizante e hegemônica dos Estados Unidos, a Coreia do Sul se destaca na arena midiática e se coloca como força desafiante da hegemonia cultural ostentada pelo país anglófono. A Coreia do Sul está se utilizando de sua influência televisiva regional e o potencial já estabelecido de sua indústria local para adaptar narrativas dos Estados Unidos aos padrões ficcionais

<sup>116</sup> “Meet LE SSERAFIM, The K-Pop Group Nile Rodgers Chose For His First Foray Into The Genre”, Recording Academy Grammy Awards, 02 de maio de 2023: <https://www.grammy.com/news/le-sserafim-nile-rodders-collaboration-joint-interview-unforgiven-new-album> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>117</sup> “Sweden’s Songwriters Dominated U.S. Pop. Now, They’re Looking to Korea.”, The New York Times, 26 de janeiro de 2022: <https://www.nytimes.com/2022/01/26/arts/music/sweden-kpop-bts-red-velvet.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>118</sup> “Brazil Hits K-pop — Isa Guerra’s First K-pop Cut Shows a Changing Reality For Foreign Songwriters”, SPARWK, 09 de dezembro de 2022: <https://www.sparwk.com/post/brazil-hits-k-pop-isa-guerra-s-first-k-pop-cut-shows-a-changing-reality-for-foreign-songwriters> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>119</sup> “Why Are More Latin and K-pop Artists Collaborating?”, Billboard, 26 de agosto de 2022: <https://www.billboard.com/music/latin/momoland-t1419-k-pop-latin-artists-collaborations-1235131050/> Acesso em: 26 jun. 2023.

televisivos locais e regionais, mediando essas histórias – uma vez estadunidenses, agora sul-coreanas – para os mercados do Leste e Sudeste Asiáticos (MAZUR; MEIMARIDIS; ALBUQUERQUE, 2019). Essas regiões, que já estão íntimas das indústrias midiáticas sul-coreanas, acolhem melhor os conteúdos mediados pela Onda Coreana do que os ocidentais. A globalização alternativa sul-coreana se reforça aqui pelo fato que a tradução cultural e de formato televisivo que a indústria da *Hallyu* realiza a partir das narrativas ocidentais é melhor aceita dentro do seu alcance globalizante. Dessa forma, o país asiático cerca a dominância estadunidense, já que a autoridade legitimadora passa dos Estados Unidos para a Coreia do Sul, visto que o poder de adaptar uma narrativa à realidade local significa definir-se como o centro de uma nova ordem estabelecida (*Ibidem*, p. 92).

O Estados Unidos, por décadas, reinou como líder desse tipo de movimentação globalizante, um processo de americanização de narrativas de outras partes do mundo, adaptando-as para a sua própria lógica de mercado e, posteriormente, exportando essas adaptações para outros países. Isso acontece até hoje, como é o caso da série *The Good Doctor* (ABC, 2017-Presente) que é uma adaptação do drama sul-coreano *Good Doctor* ([*Gut dakteo*] KBS2, 2013). Nesse sentido, os Estados Unidos clamaram para si próprio o posto de tradutor “universal”. Entretanto, hoje, a Coreia traduz os produtos estadunidenses para uma lógica local e, conseqüentemente, regional, desmontando a ideia de que as narrativas dos Estados Unidos são naturalmente “universais”.

O país asiático, que foi de um Estado considerado como eremita para um que faz parte da globalização, se tornou em um celeiro de opções. A Coreia do Sul conquistou o mercado internacional através dos seus produtos da cultura pop como um *dark horse* – com pouquíssimo reconhecimento anterior no cenário – apostando especialmente na “maleabilidade” das suas produções midiáticas que apresentavam tanto a cultura local quanto a fusão de influências estrangeiras pelas quais o país foi imposto por séculos. O orientalismo e o auto-orientalismo (IWABUCHI, 1994) também se tornaram partes íntimas dessa experiência, que ainda é diretamente enviesada pelas atualizações do imperialismo e da própria globalização em suas diversas frentes. Num contexto globalizado e interconectado, é inviável conceber experiências e produtos culturais completamente autênticos ou estritamente locais nas indústrias midiáticas nacionais. Estas se adaptam e se inserem nos fluxos transnacionais para se manterem relevantes no cenário global (IWABUCHI, 2010). Na realidade, o que percebemos hoje é que indústrias midiáticas, como a da Onda Coreana, se utilizam de suas próprias lógicas locais e



observam as tendências globais a fim de realizar combinações que sejam novas, originais, mas que ainda assim ressoem em diferentes públicos pelo mundo.

A Coreia do Sul apresenta um ideal de cotidiano local dentro da perspectiva do pop, expresso através de rostos, corpos e vozes, idioma e sotaques distintos, estilos de vida, moda, estética, práticas alimentares, locais e infraestruturas nacionais. Essa variedade de representações culturais compõe a imagem atual do país, que é promovida e comercializada como um produto da *Hallyu*. Trata-se, portanto, de uma constante negociação entre o doméstico e o internacional, que passa intimamente pelo nacionalismo banal (BILLIG, 1995) – que, de inocente tem pouco, já que reforça diariamente as instituições nas vidas das pessoas (*Ibidem*, p. 06-07) –, especialmente através das práticas de adicionar o sufixo “K” nas vertentes da *Hallyu*, criando uma forma fácil e rápida de identificar os produtos sul-coreanos em meio aos outros (**Imagem 5**). Aqui o particularismo cultural se faz presente, uma vez que a admiração por uma nacionalidade específica se torna também parte da marca nacional (HUANG, 2011), além de considerar que participa de um cenário múltiplo em que tantas outras culturas pop estão se manifestando para além das suas fronteiras.



**Imagem 5:** Captura do site do governo da Coreia, o *Visit Korea*, apontando motivos para visitar o país: K-Food (comida coreana), K-Wave (Onda Coreana), K-Spirit (o espírito e criatividade sul-coreanos), K-Place (locais turísticos sul-coreanos) e K-Style (estilo de vida sul-coreano).

Essa letra virou uma constante tão grande no governo sul-coreano, que uma reportagem do jornal *Hankyoreh* contabilizou documentos oficiais de políticas públicas

culturais de 2020 e o sufixo “K” apareceu 34 vezes<sup>120</sup>. “K-Drama”, “K-Pop”, “K-Movie”, “K-Food”, “K-Fashion”, “K-Beauty”, “K-Health”: o governo da Coreia do Sul adaptou políticas sérias do governo local à campanha “K”, aproveitando também de uma tendência histórica nacionalista viciada desde a época da ditadura (que, por sinal, tal qual aqui no Brasil, é ainda tão recente que vários resquícios das suas estruturas se mantêm). Até mesmo durante a pandemia de COVID-19, o Ministério da Saúde e Bem-estar da Coreia do Sul usou o termo “K-Quarantine”<sup>121</sup> para se referenciar às estratégias de saúde e quarentena para limitar o espalhamento do vírus no país (CHOI; CHOI; KAHNG, 2022).

Dessa forma, a Coreia do Sul estabeleceu o que Kim Taeyoung (2023) chama de “gênero cultural” nos países asiáticos. O governo da Coreia também está se utilizando da força do “K” para buscar soluções para um problema de grande magnitude e central para o país atualmente: o fato que a Coreia do Sul possui atualmente a menor taxa de natalidade do mundo e uma população que está envelhecendo rapidamente, resultando na diminuição da força de trabalho nacional. O objetivo é atrair estrangeiros para o país, com incentivos gerais, mas também com a criação de um novo tipo de visto de entrada, o “Visto *Hallyu*”, conhecido também como “Visto de Treinamento em K-Culture”, para a estadia de até dois anos de estudantes interessados nas diferentes artes agregadas à *Hallyu*.<sup>122</sup> O interesse é exatamente atrair os fãs da Onda Coreana para viverem, trabalharem e, quem sabe, criarem raízes no país, casando-se e reproduzindo-se.

A *Hallyu* tem se tornado parte de uma experiência global como um todo, fortalecendo sua concepção como globalização alternativa. Atualmente, no mundo da moda e alta costura – que historicamente é dominado por grandes marcas europeias e estadunidenses – há uma busca pelas celebridades sul-coreanas como embaixadores. Suas presenças em campanhas e desfiles se tornou essencial<sup>123</sup> para: 1) acessar o mercado asiático, uma vez que a Onda Coreana se tornou uma mediação importante para a entrada na própria Coreia do Sul e outros mercados do Leste e Sudeste Asiáticos, estes que têm

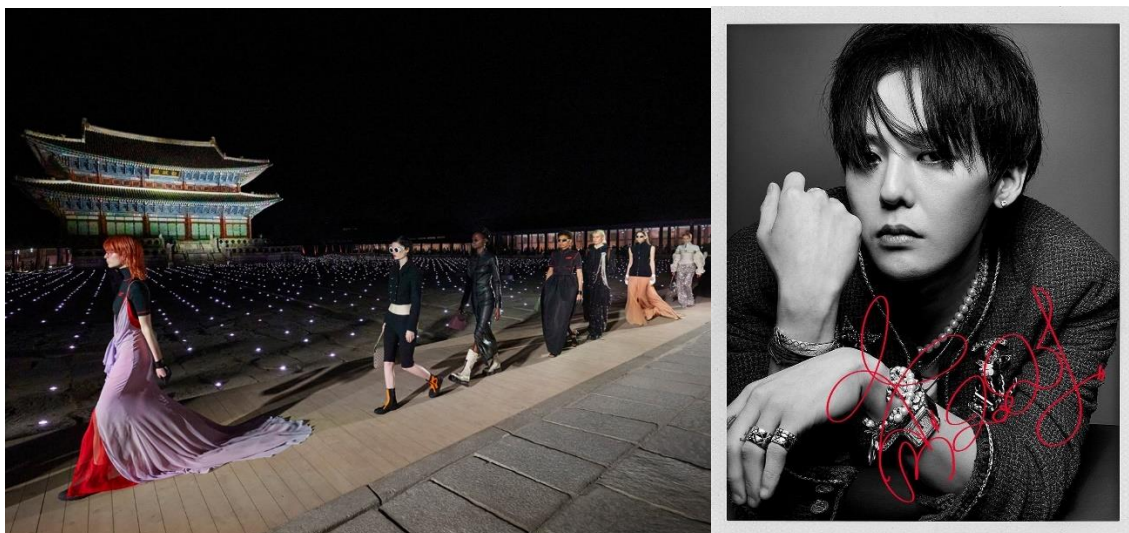
<sup>120</sup> “[News analysis] The Revival of the government’s “K-promotion” brand strategy”, Hankyoreh, 12 de Janeiro de 2020: [https://english.hani.co.kr/arti/english\\_edition/e\\_national/924091.html](https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_national/924091.html) Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>121</sup> “K-Quarantine: exporting South Korea’s COVID-19 management strategy”, East Asia Forum, 11 de março de 2021: <https://www.eastasiaforum.org/2021/03/11/k-quarantine-exporting-south-koreas-covid-19-management-strategy/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>122</sup> “2023 to see new visa for Korean culture training, revamped expat card”, Korea.net, 02 de Janeiro de 2023: <https://www.korea.net/NewsFocus/Society/view?articleId=226754> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>123</sup> “How the Korean Wave took over the Western fashion world”, Fashion United, 24 de março de 2023: <https://fashionunited.com/news/business/how-the-korean-wave-took-over-the-western-fashion-world/2023032453019> Acesso em: 26 jun. 2023.

experimentado aumento significativo em seu poder aquisitivo nas últimas décadas; 2) dialogar com as tendências globais e multiplicidade de expressões da moda, que antes eram ignoradas ou descaradamente apropriadas por esses agentes ocidentais; 3) agregar consumidores em potencial, uma vez que a relevância global desses rostos famosos da Coreia do Sul movimentam grandes bases de fã espalhadas pelo mundo, conferindo maior inserção global; e 4) o fato que a cultura pop sul-coreana é um meio extremamente visual, caracterizado por produções de alta qualidade e uma ampla oferta de dramas e programas de variedades na televisão, por onde essas marcas surfam na alta visibilidade que esses intermediários conquistaram para definir tendências, estilos e se manterem relevantes em um mundo em transição de poder. A aproximação da moda ocidental à experiência sul-coreana “reafirma o status de Seul como capital da cultura pop”<sup>124</sup> e o poder da *Hallyu* enquanto moeda corrente da moda contemporânea.



**Imagem 6:** Fashion show 2023 da Gucci em Seul, no Palácio de *Gyeongbokgung*. Fonte: Haute Living;

**Imagem 7:** G-Dragon para a campanha de Outono-Inverno 2021/2022 da Chanel. Fonte: Teen Vogue.

Como apontado por Wessie Ling, “na última década, a Coreia do Sul se posicionou na mais lucrativa das encruzilhadas, onde moda, música, entretenimento e celebridades colidem para formar um nebuloso fator *cool*” (2016, p. 05, tradução nossa), tornando-se um polo não-ocidental de inovação que dita tendências não só para a Ásia, mas o mundo em geral. A atração que a Onda Coreana conquistou no Ocidente acontece também por ter conseguido construir esse fator *cool*, que, por outro lado, é muito agregado

<sup>124</sup> “Gucci show reaffirms Seoul’s status as capital of pop culture”, The Guardian, 16 de maio de 2023: <https://www.theguardian.com/fashion/2023/may/16/gucci-show-seoul-capital-pop-culture-fashion-south-korea>; tradução nossa. Acesso em: 26 jun. 2023.

a um ponto de vista tecno-orientalista de que os países do Leste da Ásia são detentores dos ideais estéticos do futuro, portanto o que é *legal*, novo, vanguardista viria dessa parte do mundo. A moda em especial é um setor da cultura que preza em estar na vanguarda, de falar sobre o que será a *próxima* tendência, a lógica é sempre pensada para o futuro, o que vai ser aderido na estação seguinte. Com isso, a Coreia do Sul, enxergada pelo Ocidente através de lentes tecno-orientalistas, é vista como um ímã. Assim como, um ícone capitalista que agrega diversidade racial, questão que se tornou essencial para empresas ocidentais se manterem pertinentes no mercado global.

Para além disso, a Coreia do Sul consegue o que outros agentes ocidentais não conseguem: adentrar mercados que não são tão influenciados pelo Ocidente, como é o caso do mercado chinês. Como bem definiu a manchete do *The New York Times*: “Se Seul vende, a China anseia por isso”<sup>125</sup>. As tendências que a *Hallyu* direciona não só são vitrine para o mundo, mas também apontam para possibilidades para o setor, exatamente por ser um espaço efervescente de experimentação e uma mediação fundamental para a Ásia. Além disso, o governo sul-coreano reconhece a moda como uma indústria cultural de valor agregado e, através de políticas de incentivo, apoia novos talentos da K-fashion. Bem como, busca aumentar o alcance global do trabalho desenvolvido localmente, promovendo parcerias internacionais (DELONG, 2015).

Dessa forma, mediadores da Onda Coreana se tornaram também mediadores do consumo global. Para além das celebridades que mediam a Onda, outras vertentes culturais também desenvolvem lógicas de intervenção em outros locais e mercados a partir da dinâmica sul-coreana. Uma delas é o idioma, que, apesar de não ser exatamente um produto da indústria, é instrumentalizado para tal, uma vez que é íntima de tais expressões culturais. É sabido que a língua faz parte da identidade de um país, de um povo, de uma comunidade. Expressa estilos de vida, sotaques, vocabulários, comportamentos e demarca espaços. Dentro de um mesmo país podem coexistir diversas línguas, linguagens e formas de expressá-las, que representam a variedade de povos e culturas de uma nação, mas também criam uma lógica nacional que gerencia oficialmente ou não as fronteiras nacionais. O idioma coreano é falado apenas em dois países do mundo: a Coreia do Sul e a Coreia do Norte. Considerando que a República Popular ainda não participa oficialmente dos fluxos globais de cultura pop, a Coreia do Sul se utiliza dessa

---

<sup>125</sup> “A rising Korean wave: If Seoul sells it, China craves it”, *The New York Times*, 02 de janeiro de 2006: <https://www.nytimes.com/2006/01/02/world/asia/02iht-korea.html>; tradução nossa. Acesso em: 26 jun. 2023.

“exclusividade” como mais um marcador nacional do pacote cultural que forma a *Hallyu*. Isso tem funcionado, já que o idioma coreano tem sido: 1) uma marca dos produtos pop sul-coreanos, e 2) mais uma forma de engajamento de consumo da cultura pop do país.

Pessoas em diferentes lugares do mundo estão aprendendo coreano para se aprofundarem em suas experiências com a Onda Coreana (TOUHAMI; AL-HAQ, 2017; WANG; PYUN, 2020). O coreano, devemos salientar, demanda não só o aprendizado de vocabulários e fonemas, mas também do alfabeto coreano (*hangul*) e seu sistema de escrita. William Stewart (2020) afirma que, nas últimas duas décadas, o número de alunos estrangeiros fazendo intercâmbio na Coreia cresceu e grande parte deles se interessaram em estudar em universidades sul-coreanas em razão da *Hallyu*. Em 2022, o aplicativo de lições de idioma *Duolingo*, que possui 500 milhões de usuários no mundo, apontou em seu relatório anual que o coreano é a sétima língua mais estudada no aplicativo<sup>126</sup>, sendo que em 2021 foi o idioma que cresceu mais rápido entre os usuários brasileiros<sup>127</sup>. Para além disso, em 2020, Laos, Myanmar e Camboja se juntaram à Malásia, Vietnã, Indonésia, Filipinas e Tailândia na adoção do coreano como segunda língua estrangeira nas suas escolas secundárias<sup>128</sup>. E, em algumas escolas públicas do próprio Rio de Janeiro, já há aulas de coreano disponíveis nas grades curriculares, fruto da demanda dos alunos e da parceria entre a Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro e o Consulado Geral da República da Coreia<sup>129</sup>.

O governo da Coreia do Sul tem políticas públicas de expansão do aprendizado da língua coreana em países estrangeiros, como o programa de professores voluntários patrocinado pelo governo, do Instituto Nacional de Educação Internacional<sup>130</sup>, que envia professores para escolas, universidades e cursos associados<sup>131</sup>, além de apoiar intercambistas. Contudo, duas outras iniciativas são mais localizadas: o Instituto Rei

<sup>126</sup> “2022 Duolingo Language Report”, Duolingo Blog, 06 de dezembro de 2022: <https://blog.duolingo.com/2022-duolingo-language-report/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>127</sup> “2021 Duolingo Language Report”, Duolingo Blog, 06 de dezembro de 2021: <https://blog.duolingo.com/2021-duolingo-language-report/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>128</sup> “Laos, Myanmar, Cambodia to adopt Korean for regular school curriculum”, Yonhap Agency News, 26 de novembro de 2019: <https://en.yna.co.kr/view/AEN20191126010600315> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>129</sup> “Ensino de coreano é ampliado nas escolas públicas do Rio de Janeiro”, O São Gonçalo, 21 de novembro de 2019: <https://www.osaogoncalo.com.br/geral/75389/ensino-de-coreano-e-ampliado-nas-escolas-publicas-do-rio-de-janeiro>; “Fenômeno k-pop impulsiona ensino de coreano em escolas públicas do Rio”, G1, 13 de novembro de 2019: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/13/fenomeno-k-pop-impulsiona-ensino-de-coreano-em-escolas-publicas-do-rio.ghtml> Acessos em: 26 jun. 2023.

<sup>130</sup> “Korean Government-sponsored Volunteer Teachers Program”, National Institute for International Education: <http://niied.go.kr/user/nd80586.do> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>131</sup> “[Hello Hangeul] Korean language teachers persevere to help learners around globe”, The Korea Herald, 19 de março de 2023: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20230319000184> Acesso em: 26 jun. 2023.

Sejong e o Centro Cultural Coreano (*Korean Cultural Center – KCC*), ambos órgãos do governo. O primeiro é focado no ensino da língua coreana e formação de professores, possui 244 sedes espalhadas por países dos cinco continentes, além de cursos online<sup>132</sup>. O Brasil conta com cinco núcleos: Universidade Estadual de Campinas (SP), Universidade de Brasília (DF), Universidade do Vale do Rio dos Sinos (RS), Centro de Educação Coreana em São Paulo (SP) e o Centro Cultural Coreano no Brasil (SP). E este último, o Centro Cultural, é responsável pela promoção da cultura sul-coreana no exterior e também desenvolver laços culturais entre países. Entre centros e escritórios culturais, em 2023 são 42 espalhados pelos cinco continentes, sendo um deles no Brasil, que foi inaugurado em 2013.



**Imagem 8:** Recepção do Centro Cultural Coreano no Brasil, em São Paulo. Fonte: acervo pessoal.

O consumo da *Hallyu*, para além de questões políticas e econômicas, é levado em conta para estabelecer um Instituto, já que “a *Hallyu* aumenta o apelo da língua e da cultura coreana, enquanto o Instituto Rei Sejong abre um canal de aprendizado para os K-fãs, o que promove ainda mais a *Hallyu*” (LIEN; TANG; ZULOAGA, 2022, p. 11, tradução nossa). Os centros culturais coreanos começaram a ser espalhar pelo mundo em 2009, em um momento oportuno no qual a *Hallyu* estava entrando em mercados além-Ásia e começando a conquistar propriamente a arena global. Tanto o Instituto Rei Sejong

<sup>132</sup> “KSIs Worldwide”: <https://www.ksif.or.kr/st/ksf/hkd/lochkd.do?menuNo=31101100> Acesso em: 26 jun. 2023.

quanto o Centro Cultural se assemelham ao projeto do Instituto Confúcio (LIU, 2017)<sup>133</sup>, uma instituição de idioma e cultura estabelecida por Pequim a fim de disseminar e educar sobre a cultura chinesa no exterior, ajudando a moldar a imagem internacional da China. Em meio as crescentes ansiedades do mundo sobre as intenções futuras de uma China em ascensão, o Instituto Confúcio foi fundado em 2004 (*Ibidem*, p. 235). Essas iniciativas institucionais de governos asiáticos afirmam a importância e a necessidade desses países espalharem sua cultura e história, mas especialmente de controlarem e mediar essa difusão, considerando o fato que orientalismo é um fator de peso nas trocas internacionais.

Dessa maneira, percebemos aqui que esta é mais uma das estratégias da Coreia do Sul enquanto globalização alternativa, neste caso através de processos agregados à ideia de globalização da educação e se encaminhando para formar uma geração de jovens – que farão ou já fazem parte do mercado de trabalho global – com a primeira ou segunda língua estrangeira sendo o coreano. Uma geração que, especialmente, entenderá as tecituras da presença sul-coreana – tanto através de seus produtos culturais quanto como um agente político ou econômico global – através de sua própria língua, sem grandes necessidades de intermediadores ou traduções. Algo que, até duas décadas atrás era inimaginável nesse nível. Isso também ajudará a própria permanência e assimilação desse país no cenário internacional. Logo, os esforços voluntários dos fãs alimentam essa globalização alternativa da Coreia do Sul e contribuem para a sua expansão e manutenção.

Para entendermos o papel da Coreia do Sul hoje e até mesmo sua posição enquanto um polo de experimentações que influencia à nível global, é necessário debatermos sobre um cosmopolitismo de caráter periférico, que parte do mundo majoritário. O cosmopolitismo, enquanto conceito, advoga pela ideia de que todas as pessoas, de todos os lugares, são iguais e têm (ou deveriam ter) os mesmos direitos básicos enquanto seres humanos. As pessoas, por viverem em um mesmo planeta, seriam interconectadas, então, uma só “comunidade”. A concepção de cosmopolitismo tem um ponto inicial muito concreto: a globalização. Parte do que entendemos como uma experiência cosmopolita é estruturado em torno de valores e concepções do Ocidente enquanto força globalizante e universalista, assim como a percepção de mundo enquanto uma cadeia interligada de agentes. A ideia de os indivíduos serem parte de uma humanidade comum (CICHELLI; MESURE, 2020), como se todos fossem cidadãos do mundo, reforça certo “universalismo” como uma base comum para as vivências contemporâneas no mundo.

---

<sup>133</sup> Curiosamente, o primeiro Instituto Confúcio foi aberto exatamente na Coreia do Sul, em 2004.

O indivíduo cosmopolita, portanto, não se define por questões e identidades nacionais, mas por uma visão “global” de mundo, “universal”. Essa perspectiva tem um caráter tendencioso, porque aponta as experiências nacionais ou locais como “limitantes” para o ser humano, enquanto ser “global” ou “universal” afirmaria suas múltiplas possibilidades frente ao mundo. Então, a partir desse ponto de vista, as pessoas com posicionamentos mais próximos da ideia de “cidadão do mundo” seriam mais ilimitadas, do que aquelas que se definem ou se apegam às suas interações enquanto “cidadões locais”. A partir disso, os autores Vincenzo Cichelli e Sylvie Mesure (2020) resumem que o cosmopolitismo:

pode ser entendido como: (a) um fato social e um princípio epistemológico de uma ciência do mundo global; (b) uma perspectiva de pertencimento, para além das lealdades legadas por nascimento, parentesco ou etnia; (c) uma experiência cotidiana dos outros em um mundo onde as possibilidades de contato com todos os tipos de alteridade são inúmeras; e (d) o fundamento moral dos direitos humanos e o fundamento normativo das instituições nacionais e supranacionais (CICHELLI; MESURE, 2020, p. 03, tradução nossa).

Para Ulrich Beck (2002), o cosmopolitismo aborda questões relacionadas à formação de identidades devido à globalização ocidental e a localização de ideias, assim como conflitos e choques culturais que podem acontecer devido a esse encontro. Já para John Tomlinson (1999), seria a abertura dos indivíduos ou das sociedades para outras culturas, pessoas e experiências. Portanto, seria o contato com a pluralidade do mundo, mas que pode resultar na neutralização das múltiplas identidades de nações e povos do mundo através de uma abordagem “única”, além de tratar as diferenças identitárias apenas como “alteridades”, reforçando estereótipos e o lugar de “superioridade” do universalismo. No entanto, apesar do teor orientalista que pode conter especialmente se aderido pelo sentido eurocentrado do universalismo, o cosmopolitismo é um fenômeno inegável na prática urbana. Através das tecnologias da comunicação e da web 2.0, do contato com outras culturas, narrativas e produtos nacionais, que o desenvolvimento de identidades através desses contatos mediados entre pessoas cosmopolitas e conteúdo cosmopolita acontece (AKPOJIVI, 2022, p. 108).

Nota-se que a produção midiática desempenha um papel importante na formação de um *status* cosmopolita, uma vez que faz parte das realidades cotidianas das pessoas e facilita a interação e conexões que moldam identidades. A cultura pop, em especial, reflete muito dessas trocas. Tomlinson (1999) reflete também como, na realidade, a produção midiática e a mídia em geral podem ser ferramentas importantes para navegar



o cosmopolitismo sem necessariamente ceder para o total universalismo ocidental, sem alienar questões e contextos locais.

Efetivamente, o ponto ao qual queremos chegar aqui é que a produção midiática é importante para pensar um cosmopolitismo periférico, no contato entre diferentes países da dita periferia global, valorizando o mundo majoritário. A criação de um canal e um entendimento de mundo multipolar que não seja necessariamente mediado pela credibilidade ocidental. Com a produção periférica e seu consumo também periférico, o ideal de “cidadão do mundo” deixa de ser único, sendo instituído por outras formas de fazer parte do mundo, ligadas a diferentes tipos de modernidade, refletindo a sua majoritariedade inerente. O ideal de universalismo enquanto um conceito estático, único e ocidental não se sustenta em um mundo que está em transição e se encaminhando para uma realidade que foge dos padrões globais baseados estritamente em vias ocidentais.

Dessa forma, Ulrich Berk e Edgar Grande (2010) argumentam a favor de uma “virada cosmopolita”, considerando a mutabilidade das dinâmicas da ordem global e debatendo sobre os próximos direcionamentos teóricos e metodológicos para darem conta do cosmopolitismo em vista dessas mudanças. Posto isso, Kim Seung Kuk (2014) fala sobre a importância para ao Leste da Ásia desenvolver uma sociedade cosmopolita através da construção de identidades regionais transnacionais. E, com a ascensão de fenômenos culturais midiáticos a partir do mundo majoritário criando polos de influência cosmopolitas não-ocidentais, como é o caso da *Hallyu*, pensar uma lógica geral de cosmopolitismo periférico.

O cosmopolitismo periférico partiria de uma interconexão de realidades nacionais, uma vez distantes, à nível de mundo majoritário. Esse tipo de cosmopolitismo com bases específicas, mas desenvolvendo lógicas universalizantes próprias e navegando questões entre países que não participam das lógicas de poder do centro, abre espaço para debates críticos que colocam o eurocentrismo e o imperialismo como questões relevantes e centrais para entender o mundo moderno. Assim como também abre pauta para diversas discussões íntimas a esses países em sua relação com o mundo minoritário, como racismo, desigualdades sociais, fluxos assíncronos de informações, pautas ambientais, identidades e processos pós-coloniais, já que essas questões afligem especialmente nações que foram e ainda são invadidas, exploradas e perseguidas pelas forças do Ocidente.

Para além desses debates de importância ímpar, também se apresentam os polos em ascensão e resistência em diversos setores do mundo contemporâneo. Um deles é a

cultura e produção midiática como um fator de destaque e posicionamento nos fluxos globais. Países do mundo majoritário, através também de seus atrativos cosmopolitas, são polos culturais importantes para o estabelecimento de um mundo multipolarizado e, também, criam lógicas próprias de consumo globalizantes, desenvolvendo contatos, interpretações e adaptações que não são integralmente mediadas pelas dinâmicas ocidentais. Através da Onda Coreana, iremos abordar como a Coreia do Sul cria diálogos com países não-ocidentais, reforçando a ideia de um cosmopolitismo periférico, mas especialmente de uma globalização alternativa a partir da experiência sul-coreana de cultura pop.

Parte da atração da *Hallyu* está exatamente em seu caráter cosmopolita, não um cosmopolitismo ocidental, mas sim a partir de uma universalização construída através de sua experiência de modernidade periférica e o contato com diferentes culturas periféricas no mundo majoritário. Alguns encontros são em contrafluxo, com a Coreia do Sul influenciando países do centro global. Há pesquisas sobre essa movimentação, que abrangem encontros culturais em diferentes vertentes e a relação dos fãs com a *Hallyu* na América do Norte (ver, entre outros: Longenecker; Lee, 2018; Yoon, 2018; 2020; Lee; Lee; Park, 2020) e na Europa (ver, entre outros: Sung, 2014; Hübinette, 2018; Yoon; Min; Jin, 2021), abordando questões intrínsecas a esses consumos. A bibliografia acadêmica é ainda mais longa quando o assunto é Leste e Sudeste da Ásia (ver, entre outros: Espiritu, 2011; Kim; Wang, 2012; Park; Lee; Seo, 2019; Ahn; Yoon, 2020). Uma vez que a Onda Coreana começou por essas regiões, a produção intelectual sobre o assunto se estabeleceu ainda mais cedo. Por exemplo, Lee Hyunji (2018) classifica os fãs ocidentais da *Hallyu* como “cosmopolitas pop” (tradução nossa), termo que ela pega emprestado de Henry Jenkins (2006), por “buscarem ativamente uma experiência cultural alternativa e autêntica através da mídia de um contexto cultural diferente” (p. 373, tradução nossa), no qual os elementos da coreaneidade são atraentes e agregam singularidade a esse consumo.

Entretanto, o nosso interesse não está na recepção e efeitos da *Hallyu* no Ocidente, porque não é a intenção aqui pensar as lógicas hierárquicas centro *versus* periferia, ou mundo majoritário *versus* mundo minoritário, estabelecidas por esta dinâmica, e nem nos países vizinhos à Coreia do Sul, porque as trocas entre esses países é a base histórica da Onda e já estão estabelecidos há décadas. Além disso, lógicas como proximidade cultural (STRAUBHAAR, 1991) e processos regionais funcionam a fim de explicar preliminarmente esses casos vizinhos. Iremos, portanto, levantar casos de consumo dentro do circuito do mundo majoritário, pensando a lógica periferia–periferia, para além

do Leste e Sudeste Asiáticos. Com o objetivo de observar os efeitos da globalização alternativa a partir da Coreia do Sul e da Onda Coreana fora do Ocidente e das regiões vizinhas ao país, dividiremos os casos locais abordados por pesquisas acadêmicas em países da América Latina, da África e da Ásia Ocidental e Ásia Central. São exemplos de experiências de consumo em que as lógicas da proximidade cultural e dos vínculos regionais não funcionam integralmente.

Consideramos, contanto, que, apesar de estarmos vivendo a transição para um mundo menos centralizado no Ocidente, os países do mundo majoritário foram e ainda são profundamente influenciados por forças ocidentais, especialmente em questões de caráter cultural. Por esse motivo, não é incomum que o diálogo entre países periféricos apresente pontos de choques culturais e estereotipização de mão-dupla. Ou seja, percebemos que uma modernidade periférica e uma globalização alternativa não são isentas de problemas – até porque os enraizamentos imperialista e orientalista do Ocidente são poderosos demais para apostar em uma resolução a curto prazo para essas questões, mesmo em diálogos nacionais fora do alcance ocidental –, mas dão vozes para países que antes não tinham influência e alcance necessários nos fluxos globais, a fim de trabalhar a favor de sobrepor as narrativas e estereótipos agregados a si pelas potências imperialistas ocidentais. Dessa forma, na seção 1.3 falamos sobre as estratégias industriais de globalização da Onda Coreana, a seguir, na 3.3, discutiremos os efeitos dessa globalização na periferia global/mundo majoritário.

### **3.3. Os efeitos da globalização alternativa sul-coreana**

Começamos por Cuba, onde a chegada da *Hallyu* marca o ano de 2010. Neste país, a autora Laura-Zoë Humphreys (2021) aponta que a recepção dos fãs indicou especialmente uma reflexão crítica quanto às questões políticas e econômicas, mas especialmente sobre o viés neoliberal da indústria cultural da Coreia. O excesso de trabalho e a competitividade especialmente do meio do K-pop levaram a críticas, mas também a solidariedade com esses artistas, uma vez que eles passam por essas dificuldades para se manterem em um cenário capitalista tão concorrido e com tantos padrões estéticos a serem seguidos. Os fãs cubanos, então, transformaram essa solidariedade em atos de apoio aos grupos a fim de compensarem as dificuldades que os artistas passam. Humphreys realizou uma etnografia com fãs de K-pop em Havana, pensando exatamente nos contrastes encontrados nas respostas dos cubanos frente às

diferenças entre o país latino socialista e o país asiático que, desde 1990, vive reformas neoliberais alimentadas especialmente pelo seu laço íntimo com os Estados Unidos. Cuba é um dos poucos países do mundo que atualmente possui relações diplomáticas com ambas as Coreias e o seu laço com a Coreia do Sul e a *Hallyu* se intensificou uma vez que, em meio às reformas do modelo socialista na ilha, novas práticas de pirataria de produtos digitais através de artefatos físicos conseguiram contornar o controle estatal e o acesso limitado à internet (HUMPHREYS, 2021), realizando o contato com a Onda.



**Imagem 9:** Pôster do programa de variedades *Traveler*. Fonte: Mydramalist.com; **Imagem 10:** Pôster do K-drama *Encounter*. Fonte: Mydramalist.com.

Já Benjamin Han (2022) analisou as produções televisivas sul-coreanas que abordaram Cuba, como o K-drama *Encounter* ([*Namjachingu*] tvN, 2018-2019) e os programas de variedades de viagem *Traveler* ([*Teuraebeulleo*] JTBC, 2019) e *2 Days & 1 Night* ([*Ilbak iil*] KBS, 2007-Presente), apontando como esses programas, embora tenham apresentado esse país latino como um local de rica cultura, transmitiram imagens estereotipadas que reforçam ideias de exotividade e primitivismo. A análise de Han aponta que, apesar da Coreia ser um país que também faz parte da mundo majoritário, o país e sua indústria cultural se utilizam de lentes da modernidade ocidental e neoliberal para ler outras realidades nacionais. Isso prova como a influência dos Estados Unidos na

formação da Coreia do Sul criou uma nação que reforça seus valores e que a condição pós-colonial da nação asiática continua alimentando orientalismos sobre outras partes do mundo, sendo dessa vez o Outro incorporado na experiência política, econômica e cultural de Cuba (HAN, 2022).

Humpfreys (2021) também comenta sobre essas produções televisivas, apontando como elas introduziram Cuba ao público sul-coreano, mas que os rótulos do tipo “terra exótica da paixão” reforçam lugares-comuns perigosos. Além disso, a autora aponta que o K-pop “demonstra como uma indústria cultural pode ganhar popularidade global ao dar voz à insatisfação com o neoliberalismo, ao mesmo tempo em que não exige uma transformação significativa” (HUMPFREYS, 2021, p. 1024, tradução nossa), criando vínculos de solidariedade neoliberal, mas sem se preocupar com valores de mesma ou parecida raiz ao abordar culturas periféricas e/ou que funcionam para além do sistema neoliberal ocidental. Além de, também, não apontar o real interesse de se afastar dos princípios capitalistas, especialmente do sistema de liberação midiática que abriu mercados pelos quais a própria Coreia hoje tem entrada.

A partir de uma abordagem mais geral sobre a América Latina, alguns pesquisadores já desenvolveram análises sobre esse consumo regional da *Hallyu*. Han (2017) debate sobre como o consumo transnacional se espalhou pelos diversos países latinos e criou significados atrelados especialmente ao consumo de modernidades de uma periferia por outra. O autor aponta como existe uma experiência compartilhada especialmente no início da chegada da *Hallyu* na região, que se estabeleceu a partir de um consumo já iniciado através de outras culturas midiáticas asiáticas com lógicas estabelecidas nesses países. Como foi o caso da japonesa, que se tornou porta de entrada em um primeiro momento para os produtos sul-coreanos: “o *fandom* de K-pop na América Latina não surgiu do vácuo, mas está intimamente entrelaçado com outros *fandoms* transculturais” (HAN, 2017, p. 2253, tradução nossa).

Choi JungBong (2015, p. 103-106) frisa que o movimento da cultura pop japonesa introduzir a sul-coreana se realizou também em outras partes do mundo, como América do Norte e partes da Europa, mas esse movimento foi ainda mais saliente na América Latina. A Onda Coreana começou a criar uma lógica de circulação e consumo para além das comunidades coreanas locais ao final da década de 2000 e se estabeleceu de forma mais clara com a chegada de shows e eventos oficiais em primórdios da década de 2010 (MIN, 2017; VINCO; MAZUR, 2017). E, através desse contato com a cultura pop sul-coreana e empresas tecnológicas da Coreia do Sul, que já faziam parte das lógicas de

mercado desses países, criou-se uma identidade desse país leste-asiático para distingui-lo de outros da região dentro do imaginário latino (HAN, 2017, p. 2255).

Segundo Han (2017), para os latino-americanos “a Coreia significa uma sociedade capitalista tecnológica modernizada e avançada que as nações latino-americanas se esforçam para imitar” (*Ibidem*, p. 2255, tradução nossa) e que “como nação não-ocidental e pós-colonial, alcançou o que parece ser uma transição fluida para a modernidade sob recessão financeira, neoliberalização e globalização” (*Ibidem*, p. 2256, tradução nossa). A *Hallyu*, portanto, se apresentaria como um estilo de vida que aponta uma modernidade específica, esta que emula bases reconhecíveis da modernidade ocidental, mas com uma outra perspectiva, a partir da experiência que surge do mundo majoritário. A Coreia do Sul seria, então, um país periférico que conseguiu “vencer” e navegar de modo estável a mobilidade social dentro das lógicas dos fluxos globais, se tornando um exemplo para outros países do mundo majoritário, mostrando que é possível desenvolver dinâmicas que enfrentam a ordem estabelecida por séculos pelo Ocidente. Essa perspectiva é importante, uma vez que a América Latina é uma região que sofreu e ainda sofre em sua integridade com o colonialismo e o imperialismo europeus, assim como com a globalização. Por isso, observar uma nação pequena, asiática, que foi colonizada e invadida diversas vezes, que ainda é dominada direta e indiretamente por forças estadunidenses, teve seu território dividido e vive uma guerra desde os anos 1950, é uma prova que, apesar dessa carga histórica, outras maneiras de desenvolver modernidades e acessar lugares antes dominados integralmente pelas potências ocidentais são possíveis.

Para além disso, Han (2017) ainda introduz o debate sobre como o consumo da Onda Coreana pela América Latina também traz à tona reflexões sobre conflitos de classe e mobilidade social dentro de suas próprias sociedades, criando laços de afinidade com esses produtos que vão além do simples consumo. Uma vez que especialmente o K-pop, os K-dramas e os filmes sul-coreanos apresentam efeitos do capitalismo neoliberal na Coreia, como as dificuldades para superar as estruturas de um mercado feroz e volátil e as profundas injustiças das desigualdades sociais, os fãs latino-americanos enxergam nesses produtos uma versão asiática de adversidades presentes em seus próprios cotidianos e, ao mesmo tempo, uma identificação afetiva com a superação desses artistas ou personagens, alimentando também “uma nova subjetividade na qual se imagina a mobilidade social” (HAN, 2017, p. 2260, tradução nossa). Essa percepção de classe é essencial, uma vez que a América Latina é uma das regiões pós-coloniais do mundo que mais sofrem com os efeitos do capitalismo e suas vertentes, com índices flutuantes, mas

constantes de pobreza (KLIKSBURG[UNESCO], 2002; CEPAL [Nações Unidas], 2022). Diante disso, essa percepção reforça a importância das trocas de experiências dentro do mundo majoritário para a reflexão e até mesmo reconhecimento dos efeitos do imperialismo e colonialismo nessas sociedades. É o entendimento que a periferia global compartilha de debates e características mesmo quando estão distantes geograficamente e culturalmente. A globalização alternativa se torna significativa nessas trocas dentro do mundo majoritário, especialmente através da cultura pop, como é feito pela *Hallyu*.

Através de seu levantamento e pesquisa, Ko Nusta, No Song, Kim Jeong-nam e Ronald Simões (2014, p. 310-311) apontaram também que tanto no Brasil quanto no Peru a maior parcela de pessoas que consumiam a *Hallyu* era de baixa renda. Ricardo Regatieri (2017, p. 518) apontou que o K-pop “atrai jovens brasileiros ascendentes de classe baixa com um potencial de futuro de mobilidade ascendente, consumo e glamour” (tradução nossa). Contudo, entre 14 e 29 de março de 2023, realizamos um levantamento em parceria com a pesquisadora Melina Meimaridis a fim de angariarmos dados sobre o consumo de K-dramas no Brasil. Através de um formulário online do Google que continha 55 perguntas múltiplas escolhas e dissertativas, e foi disponibilizado através de redes sociais e grupos de fã no Facebook e no Twitter, recebemos o total de 1.181 respostas de fãs da Onda Coreana e especialmente de K-dramas de todo o Brasil. Após refinamento de dados, percebemos que a maioria (41,1%, ou 485 participantes) respondeu que a sua renda familiar mensal é de dois a três salários mínimos, já aqueles que poderiam ser considerados de baixa renda (até um salário mínimo por mês) somaram 14% (165 participantes). O perfil do consumo brasileiro, portanto, vem mudando.

Regatieri (2017) comenta também que o consumo da Onda Coreana no Brasil é íntimo ao próspero desenvolvimento econômico nacional que o país viveu durante os anos 2000 e início dos 2010, quando, graças aos governos PT, o povo percebeu a real possibilidade de mudança de vida e ascensão social, algo o que o “sonho coreano” também prometia. Regatieri (2017, p. 516-517) resgata o trabalho de Constanza Jorquera (2016) sobre o “sonho coreano” latino-americano, que se refere aos consumidores da *Hallyu* de países do mundo majoritário que desejam participar de uma sociedade idealizada através dos imaginários apresentados pela mídia sul-coreana, o que ele completa que não só se realiza no âmbito econômico, mas também no dos desejos atrelados aos corpos e idealizações românticas dos indivíduos.

Os K-dramas foram a porta de entrada da *Hallyu* na América Latina, emissoras de diferentes canais exibiram obras televisivas sul-coreanas, abrindo espaço para a

introdução da cultura pop da Coreia do Sul como um todo (CHOI, 2015). Han (2019) apontou especificamente o histórico da entrada dos K-dramas na América Latina e como estratégias de globalização do governo da Coreia – como, nos anos 2000, a cessão de direitos de alguns títulos televisivos para emissoras locais de países latinos com a contrapartida de que os exibissem em suas grades – deram os primeiros passos desse consumo e desenvolveram culturas de fã da *Hallyu* nessa região. Assim como, reforçou o seu argumento anterior, apontando que:

K-dramas usam os modos convencionais de melodrama para oferecer uma experiência vivida de classe social como uma parte importante do processo de modernização. Ao fazer isso, os dramas sul-coreanos também abordam a tensão entre o moderno e a tradição incorporada nos personagens (HAN, 2019, p. 43, tradução nossa).

Através dessas representações periféricas e o seu consumo também periférico, mas de uma perspectiva geográfica e cultural bem diferente, a Onda Coreana e a América Latina criam vínculos de diálogo e compreensão independentes da mediação imediata do centro global. Não podemos esquecer, contudo, que esse consumo de nicho é íntimo ao digital – já que muitos dos fãs latinos experenciam esses produtos através da internet e poucos tem a oportunidade de ir até a Coreia para uma experiência direta com essa cultura (CHOI, 2015), além dos espaços na mídia tradicional para *Hallyu* ainda serem limitados –, então, em sua grande maioria, é formado por ferramentas, sites de redes sociais e plataformas baseados nos Estados Unidos. Dessa forma, é uma mediação independente pelos diálogos e vínculos culturais e de conteúdo que são criados entre esses agentes nacionais do mundo majoritário, mas complexamente ainda interdependentes das forças ocidentais.

Há quem acredite que o levante do consumo de dramas sul-coreanos no mundo e, especificamente, na América Latina e Brasil, sejam efeitos de uma onda conservadora<sup>134</sup>, o que, sim, pode ser verdade. Existem laços entre o cristianismo e certa estrutura moral da sociedade sul-coreana apresentada por algumas dessas narrativas televisivas. Contudo, para além dessas bases morais que acabam sendo bastante subjetivas, acreditamos que o lugar do capitalismo nas nossas sociedades fala mais do que certo moralismo. O senso de comunidade e de família, certos laços humanos que se apresentam para além das lógicas individualistas características dos ideais ocidentais, capitalistas e hollywoodianos se apresentam especialmente nesse momento de crise do próprio ideal de Ocidente. Com a

---

<sup>134</sup> “Por que doramas e k-dramas, as novelas conservadoras da Ásia, viraram febre no Brasil”, Folha de São Paulo, 04 de julho de 2022: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/07/por-que-doramas-e-k-dramas-as-novelas-conservadoras-da-asia-viraram-febre-no-brasil.shtml> Acesso em: 26 jun. 2023.



produção de narrativas a partir de centros culturais com abordagens para além do Ocidente, percebemos que histórias, músicas, celebridades e artes em geral apostam em modos de vida que não são integralmente associados aos valores apresentados pelas levas dos imperialismos ocidentais. A *Hallyu* é, para além de tudo, uma *alternativa* não-ocidental de conteúdo no mundo globalizado.

Todavia, se aproximando de um argumento mais conservador, grande parte das produções sul-coreanas, e de outros países da Ásia também, apresentam uma *alternativa* de perspectiva de consumo, que não necessariamente é íntima às narrativas sobre sexo, drogas e dinheiro. Apesar de, realmente, a fuga dessas temáticas serem próxima de um interesse de viés reconhecido aqui como cristão, os K-dramas na realidade trazem apenas mais uma opção para além das estabelecidas por Hollywood por décadas. Tanto que, do ponto de vista da Coreia do Sul, essa abordagem não tem perspectiva cristã, até porque o país é majoritariamente ateu<sup>135</sup>. A *Hallyu*, dessa forma, apresenta diferentes modos de engajamento, sendo alguns deles atrelados a certos alívios causados exatamente por esses produtos não fazerem parte das dinâmicas estabelecidas de forma direta pelo Ocidente.

Wonjung Min (2020) se atém ao caso chileno, abordando um problema referente ao encontro de duas culturas do mundo majoritário e distintas entre si em um cenário global impulsionado por visões eurocêntricas: o orientalismo. Os fãs chilenos de K-pop, apesar de ávidos por essa indústria musical e seus artistas, refletem vícios da sociedade chilena que se refere a todas as pessoas amarelas de descendência leste-asiática como “*chinos*” (“chineses”), chamando os ídolos da *Hallyu* de “*mis chinos*” (“meus chineses”). A autora fez uma investigação através de entrevistas com universitários a fim de entender as raízes que desenvolveram o orientalismo chileno e as nuances do termo orientalista entre os fãs de K-pop que, em teoria, reconhecem a cultura sul-coreana e a distinguem. Min (2020, p. 06-07) encontrou que a população do Chile se espelha na cultura estadunidense e, portanto, enxerga culturas do mundo majoritário, tal como as asiáticas, como “exóticas” e “estrangeiras”. A chegada dos imigrantes chineses no país latino foi o marco de início da raiz orientalista e racista com pessoas asiáticas e esse sistema de opressão social contra tal parcela da sociedade – que hoje é formada por asiáticos-chilenos de diferentes descendências étnicas e raciais – se perpetua especialmente entre as camadas da elite chilena.

---

<sup>135</sup> Vida Coreana - Religião, Centro Cultural Coreano no Brasil: <https://brazil.korean-culture.org/pt/139/korea/39;jsessionid=3AF9E3A085F8523201B5BF012DF0AAAF0> Acesso em: 26 jun. 2023.

Contudo, os fãs chilenos “insistem que são globalizados, culturalmente mentes abertas e têm um paradigma diferente em relação aos países asiáticos” (MIN, 2020, p. 808, tradução nossa), alegando consumirem e conhecerem a cultura pop sul-coreana e que seu uso do termo “*chinos*” é totalmente diferente do resto da população, porque o usam com “conotação afetuosa” (*Ibidem*). Apesar de entenderem que o termo possui conotação racista, segundo a autora, a maioria continua usando o termo de qualquer forma, porque acham que, por gostarem da cultura pop sul-coreana, podem se dar ao direito disso (MIN, 2020, p. 809). Min concluiu, então, que a relação dos fãs com a *Hallyu* é um orientalismo duplo, onde existe grande idealização estética e romântica da Coreia do Sul e suas produções artísticas, ao mesmo tempo em que usam palavras racistas para se referenciar aos artistas da indústria, generalizando pessoas e comunidades amarelas (*Ibidem*, p. 813).

Percebemos através do levantamento e análise da autora sobre o cenário chileno algo que tem se apresentado também no Brasil: a existência de certo fetiche pela *Hallyu* e a cultura da Coreia do Sul e também por pessoas asiáticas-amarelas (REGATIERI, 2017, p. 517; KATSUO, 2021; 2023), enquanto termos orientalistas são usados para se referenciar a elas. No caso brasileiro, o uso do termo japonês “*dorama*” para referenciar e definir não só os dramas de TV japoneses, mas também os dramas de TV sul-coreanos e outros dramas asiáticos, em um movimento de generalização e apagamento da pluralidade asiática característico do orientalismo. Assim como, observamos a existência de estereótipos e a tendência a fetichização das pessoas amarelas de ascendência leste-asiática, semelhante ao que Humphreys (2021, p. 1022) apontou em relação a Cuba. Segundo o autor, para os fãs cubanos, a nacionalidade sul-coreana já é suficiente para transformar qualquer pessoa coreana ou descendente em um *K-idol*, como se todas essas pessoas fossem iguais, sem identidade. Já aqui no Brasil, pessoas amarelas de ascendências leste-asiáticas vivem os efeitos do fetichismo (também conhecido como *yellow fever*, ou fetiche por pessoas amarelas) a partir dos fãs brasileiros da *Hallyu*, que enxergam nelas representações de um desejo construído através desse fenômeno cultural.

No Brasil, os fãs se utilizam largamente de um termo orientalista e homogeneizador para se referir aos K-dramas: “*dorama*”. Essa palavra tem origem e leitura japonesas e se refere direto e exclusivamente à indústria do entretenimento do Japão, entretanto, frente a homogeneização orientalista no Brasil, tem sido usada erroneamente para abranger todo e qualquer drama televisivo asiático. Não só os sul-coreanos, mas também os chineses e os tailandeses, por exemplo. Esse apagamento

cultural das indústrias televisivas asiáticas fortalece estereótipos e nega a pluralidade dessas nações, reforçando as estruturas do orientalismo. O drama de TV é um formato televisivo realizado em diferentes indústrias da mídia no Leste e Sudeste Asiáticos. Denominar um drama sul-coreano, ou K-drama, de “*dorama*” é mais uma forma de estereotipar um consumo, além de ativar estruturas históricas de raízes imperialistas existentes na relação entre o Japão e a Coreia. “*Dorama*” é um neologismo que deve ser combatido, afim de frear o apagamento midiático dessas indústrias e a generalização dessas culturas e sociedades.

Na pesquisa que realizamos com fãs em março de 2023, das 1.181 respostas, 814 mencionaram que usam “*dorama*” para se referir os dramas sul-coreanos, assim como alguns deixaram claro que não só para os sul-coreanos, mas qualquer drama asiático. Entendemos que os fãs desconSIDERAM a pluralidade asiática desse formato televisivo a favor de aplicar um termo único e generalizante, para distinguir esse consumo através de uma palavra “exótica” com leitura estrangeira, mesmo essa não designando verdadeiramente ou definindo o produto ao qual estão referindo. Além disso, ignoram ou não sabem do histórico imperialista japonês no Leste da Ásia, especialmente na Coreia do Sul. O uso desse termo no consumo da *Hallyu* no Brasil é orientalista porque, ao mesmo tempo em que generaliza e apaga diferentes indústrias que formam o cenário mercadológico do Leste da Ásia, também se utiliza de uma cultura estrangeira e periférica como consumo de distinção, de exotificação.

Temos consciência que, infelizmente, esse termo se popularizou no Brasil, tanto entre fãs quanto no mercado. Sabemos também que não podemos presumir que os indivíduos detenham conhecimento ou demonstrem interesse em aprofundar-se sobre o passado imperialista japonês na Coreia e em outros países do Leste Asiático, bem como nas questões diplomáticas persistentes entre essas nações e o Japão, tampouco devemos presumir que esses aspectos sejam de relevância primordial para esses fãs. Até porque, sabemos que a ideia essencial da cultura pop é ser comercializada e não exatamente entendida ou respeitada, então demandar que os consumidores tenham essa sensibilidade pode ser infundado. Porém, frisamos aqui que isso não é preciosismo linguístico, o uso do termo em japonês “*dorama*” apaga a verdadeira origem dos produtos sul-coreanos, além de mexer em feridas profundas e recentes de um país que foi invadido, roubado e escravizado pelo imperialismo japonês. Não podemos esquecer, por exemplo, que o governo do Japão possui uma agenda revisionista nacional institucionalizada para lidar com assuntos relacionados ao seu passado imperialista com a Coreia e outros países da

Ásia e especialmente com o sistema de “mulheres de conforto” (NISHINO; KIM; ONOZAWA, 2018)<sup>136</sup>.



**Imagem 11:** Post da página oficial no Instagram do órgão sul-coreano no Brasil (@kccbrazil), o Centro Cultural Coreano, em maio de 2022. Fonte: captura de tela do Instagram.

Portanto, é importante constatar que, no Brasil, o peso do orientalismo resiste mesmo entre pessoas que se consideram “fãs”, “admiradores” ou até mesmo “especialistas” em culturas e nações asiáticas. Não percebemos isso apenas no caso da *Hallyu*, mas no consumo brasileiro de outras indústrias midiáticas asiáticas também, como a chinesa e a indiana. O Centro Cultural Coreano no Brasil já se manifestou em suas redes sociais explicando como o uso do termo é errado (**Imagem 11**), assim como lançou uma nota oficial no site do órgão indicando qual é o termo correto para o uso

<sup>136</sup> “‘Comfort Women’: Japan Still in Denial”, Women’s International League for Peace & Freedom, 30 de maio de 2013: <https://www.wilpf.org/comfort-women-japan-still-in-denial/>; “South Korea: Disappointing Japan ruling fails to deliver justice to ‘comfort women’”, Amnesty International, 21 de abril de 2021: <https://www.amnesty.org/en/latest/press-release/2021/04/south-korea-disappointing-japan-ruling-fails-to-deliver-justice-to-comfort-women/>; “Japan deletes military’s role in “comfort women” system from textbooks, renegeing on Kono Statement”, Hankyoreh, 30 de março de 2022: [https://english.hani.co.kr/arti/english\\_edition/e\\_international/1036864.html](https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_international/1036864.html) Acessos em: 26 jun. 2023.

(especialmente) da imprensa, a fim de não continuarem reverberando esse equívoco orientalista<sup>137</sup>. O então diretor da instituição, Kim Wankuk, esclareceu em 2022 em nota enviada para a imprensa e divulgada pela revista digital brasileira KoreaIn<sup>138</sup> que:

“*Dorama* é um termo japonês que não é apropriado, principalmente quando se trata de novelas coreanas. Ao fazer referência a essas produções, os telespectadores devem chamá-las de dramas coreanos ou K-Drama”.

Esse problema repercute especialmente entre fãs, contudo os veículos de comunicação e plataformas de *streaming* de vídeo, como a Netflix e a Amazon Prime Video, se utilizam desse termo em japonês se referenciando às produções sul-coreanas tanto porque desconhecem ou fingem desconhecer essa indústria e suas complexidades, quanto porque o termo “exótico” engaja algoritmo e a base de fãs que se intitula equivocadamente de “*dorameiros*”.

Um caso resultante desse cenário específico da conjuntura brasileira, é que a plataforma de *streaming* de vídeo HBO Max anunciou estar produzindo o primeiro “*dorama* brasileiro”, intitulado de “Além do guarda-roupa”<sup>139</sup>. A produção, que é realizada no Brasil e com uma história localizada no Bom Retiro, em São Paulo, conhecido bairro onde parcela significativa da população coreana-brasileira mora e também onde estão diversos restaurantes, bares e mercados com pratos e produtos sul-coreanos. Quatro atores sul-coreanos estão na produção, sendo alguns *idols* ou *ex-idols*, interpretando um grupo de K-pop em Seul que entra em contato através de um guarda-roupas com uma estudante coreana-brasileira no Bom Retiro. O termo “*dorama*” foi usado pela própria empresa em seu email de divulgação do início das gravações (**Imagem 12**), além de declarações da equipe. “Este é nosso primeiro *dorama* brasileiro e acreditamos muito nesta nova produção, pois sabemos que há milhares de fãs da cultura coreana na América Latina”<sup>140</sup> (itálico nosso), foi o que disse Tomás Yankelevich, diretor de conteúdo da Warner Bros na divulgação da produção. Ademais, outro “K-drama

<sup>137</sup> “[Aviso sobre o uso do termo correto para novelas coreanas]”, KOCIS – Centro Cultural Coreano no Brasil, 14 de abril de 2022: <https://brazil.korean-culture.org/pt/436/board/180/read/114892> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>138</sup> “Qual a diferença entre K-Drama e *dorama*?”, Revista KoreaIn, 04 de maio de 2022: <https://revistakoreain.com.br/2022/05/qual-a-diferenca-entre-k-drama-e-dorama/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>139</sup> “HBO Max anuncia produção de ‘Além do Guarda-Roupa’, primeiro *dorama* brasileiro”, Estadão, 19 de abril de 2022: <https://www.estadao.com.br/emails/tv/hbo-max-anuncia-producao-de-alem-do-guarda-roupa-primeiro-dorama-brasileiro/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>140</sup> “‘Além do Guarda-Roupa’, primeiro *dorama* brasileiro da HBO Max, ganha prévia e data de estreia”, Cinebuzz Uol, 12 de junho de 2023: <https://cinebuzz.uol.com.br/noticias/series/alem-do-guarda-roupa-primeiro-dorama-brasileiro-da-hbo-max-ganha-previa-e-data-de-estreia.phtml> Acesso em: 26 jun. 2023.

brasileiro” – como foi definido pela produção – está sendo desenvolvido, o “My way”, pela produtora paulista Gulane<sup>141</sup>.

---

**HBO MAX**

**HBO MAX ANUNCIA INÍCIO DAS GRAVAÇÕES DE “ALÉM DO GUARDA-ROUPA”, PRIMEIRO DORAMA BRASILEIRO DA PLATAFORMA**

*Protagonizada por quatro artistas do K-Pop, a série terá como principal locação o bairro do Bom Retiro, reduto da comunidade coreana em São Paulo.*

**Imagem 12:** Print do email enviado para veículos de imprensa pela HBO Max. Fonte: TvLaint Brasil<sup>142</sup>.

Para além do uso da palavra “*dorama*” que já é um problema por si só, a própria ideia de produzir um K-drama no Brasil não faz sentido, porque os K-dramas ou os dramas sul-coreanos são estritamente ligados à sua indústria, é um termo industrial e que aponta uma forma nacional de realizar o formato drama de TV asiático. Tal qual as telenovelas latinas, que são um formato definido também pela sua condição regional, assim são os dramas de TV asiáticos. É uma lógica televisiva regional e a flexão nacional representa os modos de adaptar e expandir o formato dentro das dinâmicas de cada indústria local. Portanto, não há como existir um K-drama brasileiro, o que pode existir é a inspiração em uma lógica de produção televisiva estrangeira específica, aqui no caso a sul-coreana através dos K-dramas. Não existe, por exemplo, uma “novela brasileira espanhola”, o que pode vir a existir é uma produção televisiva espanhola que se inspire no formato telenovela e, em específico, no modo como esse formato é realizado na lógica televisiva brasileira.

Após considerar alguns casos de interação do consumo da *Hallyu* na América Latina, analisando especialmente os efeitos e as adversidades de uma globalização alternativa e periférica no cenário também periférico, com o agravante de ser do outro lado do mundo, agora chegamos no caso de Israel e Palestina, dois territórios em guerra pelo controle do último. São décadas de um conflito que continua ativo e causando sérios

---

<sup>141</sup> “Entrevista exclusiva | Nick Farewell conta tudo sobre “My Way”, o próximo k-drama brasileiro”, Momento K-drama, 20 de julho de 2022: <https://momentokdrama.com.br/2022/07/20/entrevista-exclusiva-nick-farewell-conta-tudo-sobre-my-way-o-proximo-k-drama-brasileiro/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>142</sup> <https://twitter.com/btrlaint/status/1516138390017687560/photo/1> Acesso em: 26 jun. 2023.

problemas; são gerações em guerra. Os autores Nissim Otmazgin, e Irina Lyan (2014) abordam o consumo da Onda Coreana nesses dois territórios vizinhos, que são duas diferentes comunidades étnicas: uma é árabe e a outra é judia. Em ambos os casos, a introdução a esse universo de consumo foi através dos K-dramas, que começaram a ser exibidos nas emissoras locais nos anos 2000, e a partir daí os fãs entraram em contato com o K-pop. Esses dois *fandoms* do pop sul-coreano, o palestino e o israelense, que são geograficamente muito próximos, mas cultural, étnico e socialmente muito diferentes, cria um impacto interessante e imediato na reflexão sobre a *Hallyu*: a alternativa de globalização representada por esse fenômeno consegue superar tais barreiras e chegar a diversos públicos de diferentes etnias na periferia global (OTMAZGIN; LYAN, 2014), criando lógicas de diálogo que provavelmente não aconteceriam em outras situações entre esses mesmos dois grupos.



**Imagem 13:** Cartaz da produção brasileira *Além do guarda-roupa*. Fonte: HBO Max Brasil.

Isso se deve especialmente ao trabalho dos fãs, que se esforçam em criar vínculos com outros fãs, assim como introduzir a Onda Coreana para novas pessoas, fazendo, então, o papel de divulgação e inserção. Para além disso, os *fandoms* de ambos os países apontaram que consideram a Coreia do Sul um país com as qualidades de um sonho, cheio de beleza, alegria, diversão e gentileza (OTMAZGIN; LYAN, 2014, p. 41), uma

construção imaginária a partir dos seus consumos. Irina Lyan e Alon Levkowitz (2015), focando no caso de Israel, também apontam como a Coreia do Sul se tornou um tipo de “terra prometida”, um “anseio pelo Outro como uma fuga da realidade para o mundo fictício” (p. 15, tradução nossa) para as fãs israelenses que buscam o conhecido e o desconhecido nas promessas dessa utopia. O consumo de K-dramas, que é o de maior impacto no país, cria um efeito terapêutico através da polarização entre a cultura que esses fãs vivem e a cultura que consomem: se identificar com a Coreia do Sul e se distanciar de Israel traz um senso de alegria, segundo eles. É um escape para onde os autores chamam de “*Hallyu Land*”, ou “Hallyulândia” (LYAN; LEVKOWITZ, 2015, p. 14-15). O orientalismo, aqui, tem o caráter de exotismo e misticismo, é uma busca na alteridade por algo que não encontram mais na sociedade israelense e que acreditam que só irão encontrar nessa Coreia imaginada difundida pela Onda Coreana.

A produção televisiva, além de um lugar de centralidade na indústria da *Hallyu*, também é central para apresentar ao mundo imagens complexas de uma Coreia do Sul atualizada, a favor de manter o lucro e a atração dessa indústria. Como defendido por Arjun Appadurai (1996), tecnologias como a da televisão são uma das principais alterações da ordem cultural global, uma vez que influenciam na imaginação da vida social. Em um mundo cada vez mais desterritorializado e global, as imagens que navegam e são consumidas através dos fluxos globais são prismas de outras culturas e de vidas possíveis para muitas pessoas em diversas sociedades do mundo (APPADURAI, 1996, p. 78). Observamos que, em um cenário de globalização multipolar, o ideal de uma inércia de imaginários possíveis limitados apenas a vivência local ou a uma ideia de universal atrelada ao Ocidente gradualmente se esvai. Em meio a ascensão dos polos periféricos de produção e circulação cultural, a Onda Coreana e sua produção audiovisual se tornam instrumentos de criação de imaginários sociais possíveis na arena global. Como percebemos com os casos palestino e israelense.

Assim como na Palestina e em Israel, no Brasil – diferente do restante da América Latina, em que os países hispânicos fizeram parte do processo de globalização do governo da Coreia do Sul – os fãs foram os principais intermediadores dessa globalização representada pela *Hallyu* na construção de uma cena de consumo no país. Os primeiros consumidores da Onda Coreana no Brasil foram, obviamente, os membros das comunidades coreanas-brasileiras, que conseguiam receber o sinal de satélite de algumas emissoras sul-coreanas aqui, assim como tinham outros meios de acessar e importar esses produtos culturais. Contudo, o efeito real de propagação, divulgação e intermediação da



cultura pop sul-coreana começou a partir dos fãs, que faziam parte ou não das comunidades coreanas-brasileira. Uma vez que o Brasil não foi iniciado aos K-dramas pelos incentivos governamentais, o trabalho dos fãs de traduzir e disponibilizar esse conteúdo online, além de organizar e engajar eventos e criar redes de contato entre os fãs foi essencial para que a Onda Coreana se estabelecesse no Brasil.

Seguindo, temos o caso de estudo sobre Gana, na África. Kim Suweon (2017) analisou o contexto do país, dando foco especial a um consumo atrelado a certa classe social que tem acesso a ferramentas e tecnologias para poder consumir os produtos midiáticos sul-coreanos, além de saber ler inglês em razão das legendas. A desigualdade social em Gana é bastante intensa e o consumo de conteúdo estrangeiro – para além do local e também o de Nollywood – é limitado aos mais privilegiado. O autor apontou que o país africano possui uma comunidade diaspórica coreana ínfima e que os ganenses, em geral, têm pouca ideia até mesmo de um imaginário do que seria a Coreia do Sul enquanto nação (KIM, 2017, p. 297), contudo foi um dos primeiros países do continente a exibir dramas coreanos em suas emissoras locais. Pouco do contato do povo em geral de Gana com a produção criativa sul-coreana foi no início dos anos 2000, quando o governo da Coreia do Sul expandiu seu projeto de globalização para a África, doando os direitos de alguns dramas sul-coreanos para emissoras locais para que fossem exibidos na televisão. Até por isso, a relação dos ganenses que consomem a *Hallyu* continua bastante atrelada aos K-dramas.

Kim (2017) desenvolveu um grupo focal com alunos de escolas internacionais e universidades, que são parte de uma parcela social privilegiada que tem acesso a esse tipo de conteúdo. O consumo atual é basicamente online, tanto para o acesso direto (sites e plataformas) quanto para fazer o *download* em sites internacionais e colocar os episódios em CDs e DVDs a fim de realizar trocas entre colegas. A pirataria é muito marcante, o autor aponta a prática de compra e venda de DVDs com cópias de K-dramas nas ruas de Gana, algo, que, aqui no Brasil também acontece. No início dos anos 2010, primórdio também da *Hallyu* no país latino-americano, era ainda mais comum ver lojinhas e barracas de camelô vendendo pacotes de DVDs com os episódios de um K-drama completo pelas ruas do bairro da Liberdade, em São Paulo (**Imagem 14**). Assim como, a prática da pirataria online também é extremamente importante no caso brasileiro, o papel dos *fansubs* – sites de legendas feitas voluntariamente por fãs – é até hoje basilar para o início, desenvolvimento e manutenção do consumo da *Hallyu* como um todo no Brasil.

Segundo dados do nosso formulário online, 69,8% (824 respondentes) dos fãs brasileiros já se utilizaram do trabalho dos *fansubs* para assistirem K-dramas.



**Imagem 14:** Pacotes de DVDs piratas de K-dramas, show de K-pop e filme sul-coreano, que foram adquiridos na Liberdade, SP. Fonte: acervo da autora.

Kim (2017) continua pontuando como a lógica de recomendação e transferência de arquivos cria redes de trocas de K-dramas, que se expandem para os ambientes familiares dessas pessoas, já que as famílias ganenses tendem a compartilhar o momento de assistir televisão. Em razão dessa prática, normalmente os dramas menos gráficos ou explícitos e de gêneros mais familiares são os mais consumidos, e a indústria dos K-dramas produz muito conteúdo nessa abordagem, especialmente os de emissoras abertas. Portanto, em comparação com conteúdo ocidental ou nigeriano, a televisão sul-coreano é mais acessível e confortável nesses termos (KIM, 2017, p. 301). As respostas dos entrevistados apontaram que os ganenses que consomem a Onda Coreana, enxergam nos dramas sul-coreanos um conteúdo atraente, porque é diferente daquele que conhecem através dos produtos ocidentais e também porque apresentam outra realidade além de Gana, que, apesar de viverem, não se sentem exatamente conectados, já que suas experiências de vida são mais abastardas. O conteúdo estadunidense também não ressoa de forma tão natural, porque, segundo o autor:

Em comparação com as séries de TV de Hollywood, que são irrealistas quando apresentadas como comédia, e sombrios e pesados quando apresentadas como realidade, os participantes acharam os K-dramas engraçados e realistas. Em contraste com as produções audiovisuais africanas imbuídas das dificuldades

diárias dos africanos comuns, com os quais a maioria dos entrevistados não pode simpatizar facilmente, os K-dramas são agradáveis aos olhos, exibindo opulência material, vários tipos de alimentos, roupas tradicionais coloridas, atitudes respeitadas e uma *modernidade suave* (KIM, 2017, p. 302, tradução e itálico nossos).

Outra forma de imaginar o mundo e a modernidade cria vínculos diferentes com esses espectadores que, apesar de privilegiados e uma pequena porção do povo ganense, apontam desejos gerais de um país que é assolado pelos males e heranças do imperialismo europeu. A Coreia do Sul se tornou um intermediário de modernidade mais próximo, apesar de tão diferente. Kim (2017, p. 304) reforça essa importância ao apontar que a recepção proativa da *Hallyu* em Gana é limitada apenas a ela e a Bollywood, já que os outros agentes de influência cultural asiáticos não têm o mesmo engajamento. Segundo o autor, atualmente a China e o Japão não possuem um consumo cultural ativo pelos jovens ganenses tal como a Coreia do Sul conseguiu conquistar.

A “modernidade suave”, apontada por Kim no caso ganense (2017, p. 302), é parte da experiência que estamos argumentando aqui como formadora da globalização alternativa e da modernidade periférica, assim como de um cosmopolitismo periférico. A Coreia do Sul apresenta, através do seu fenômeno transnacional de cultura, uma experiência de transição de um lugar de subalternidade, apagamento e pobreza para um de desenvolvimento nacional e reconhecimento internacional, sendo um país pós-colonial que não precisou se utilizar de ferramentas imperialistas e/ou colonizadoras para conquistar seu lugar no mundo. Diferente da globalização ocidental, a Coreia do Sul não é exatamente um agente de tanto poder global ao ponto de afligir os outros agentes nacionais. Além disso, o conteúdo da *Hallyu*, apesar de altamente capitalista e com bases neoliberais, indica o progresso de uma nação que até pouco menos de 30 anos tinha pouquíssima relevância no cenário cultural do mundo e que, nos anos 1960, era um país devastado pelos resquícios da guerra, mas que conseguiu se reconstruir. E, como foi indicado pela revista *Times* em 2010<sup>143</sup>, “se a Coreia pode fazer isso, qualquer país pode”. O contexto da matéria é liberalista e focado no acelerado desenvolvimento do país, dando crédito ao neoliberalismo, porém a mensagem do trecho é certa: a Coreia do Sul se tornou uma inspiração para o mundo majoritário que surge do mesmo.

Isso foi realizado de modo que não fossem criados firmes embates com outras culturas, a ideia é ser “suave”, “*soft*”, ainda assim fincado em valores específicos e locais.

---

<sup>143</sup> “Why South Korea Matters”, *Time*, 24 de março de 2010: <https://business.time.com/2010/03/24/why-south-korea-matters/> Acesso em: 26 jun. 2023.

Com um tipo de qualidade de leitura simples, representada por certo perfeccionismo entendido universalmente através das bases estabelecidas anteriormente, como o nível da qualidade das imagens audiovisuais; a representação/atuação de algumas emoções, como dores, alegrias e dúvidas frente aos altos e baixos da vida em uma sociedade de capitalismo tardio, nos dramas e filmes; as coreografias complexas e rápidas executadas com vocais estáveis; as atualizações tecnológicas em jogos e *webtoons*; e até mesmo um tipo de beleza e comportamento delicado e menos agressivo das celebridades, pela qual até mesmo a masculinidade tem sido definida como “suave” (JUNG, 2011; AINSLIE, 2017; LEE; LEE; PARK, 2020) por grande parte do público global da *Hallyu*: o feminino (HANAKI *et al.*, 2007; ESPIRITU, 2011; JU, 2020).

John Lie, em 2012, apontou que “o que o K-pop fez foi preencher um nicho relativamente aberto para artistas limpos e bem elaborados” (LIE, 2012, p. 355, tradução nossa), apelando para diferentes públicos pelo mundo e criando uma alternativa frente às imagens apresentadas pelo Ocidente. Hoje, o que percebemos é que: 1) o posicionamento diplomático da Coreia do Sul no mundo é importante para a própria *Hallyu*, então tanto a cultura pop auxilia no desenvolvimento de um *soft power* que, por sua vez, interfere na construção da imagem internacional do país, quanto essa imagem nacional ajuda a sustentar o *soft power* desenvolvido a partir do fenômeno da cultura pop; e 2) essas imagens “suaves” agregadas à Onda Coreana são importantes, colaboram enquanto uma alternativa às imagens mais “duras” das produções estadunidenses/ocidentais e realmente alcançam diferentes audiências, que, como afirmado por Lie, “seja de muçulmanos indonésios ou católicos peruanos” (2012, p. 355, tradução nossa).

Entretanto, essa “suavidade” e sua recepção não são absolutas. O enfrentamento e o desconforto frente as representações da cultura pop sul-coreana existem e são expressas, por exemplo, por movimentos anti-*Hallyu* (CHEN, 2017). Além de uma gama imensa de conteúdo sul-coreano que é considerado combativo e violento, e, portanto, de assimilação mais difícil em comparação àqueles que são considerados “suaves”. São obras de diferentes gêneros que não comungam dessa perspectiva da “suavidade”, mas ainda assim fazem parte da Onda. *Old boy* ([*Oldeuboi*], 2003), *Parasita* e *Round 6* são alguns dos exemplos e, efetivamente, têm um impacto relevante no próprio espalhamento do alcance da *Hallyu* pelo mundo. Na realidade, com o aumento na abrangência internacional da Onda Coreana, maior tem sido o espaço de visibilidade e apresentação desses produtos, que se adaptam também aos diferentes gostos e interesses de um mercado cada vez mais global e, conseqüentemente, múltiplo e diverso. A própria Onda

Coreana precisa reforçar sempre a sua variedade de indústrias, formatos, gêneros e perspectivas a fim de demonstrar sua real capacidade e expansão artística e industrial, assim como alcançar maiores públicos em potencial pelo mundo.

Em verdade, Lie (2012) tem um olhar focado no K-pop. A perspectiva do autor de ser um movimento cultural “suave” faz sentido, já que vários dos conteúdos da *Hallyu* são vistos até mesmo como conservadores do ponto de vista de outras culturas e em comparação aos conteúdos ocidentais. Contudo, hoje esse fenômeno expandiu seu alcance de uma forma que os seus produtos refletem esse tamanho e variedade. A perspectiva de o conteúdo sul-coreano ser apenas “suave” é perigosa e pode acabar se tornando uma forma orientalista de entender o sucesso dessa indústria, já que a simplifica a um tipo único de produção e também de recepção. O que percebemos hoje é que o potencial desse fenômeno se apresenta exatamente em ser diverso, complexo e em evolução. Suas capacidades industrial e de exportação em diferentes vertentes culturais e midiáticas mantêm a sua relevância. Na realidade, para uma indústria periférica conseguir o que conseguiu em meio a fluxos ocidentais tão poderosos, só mesmo sendo múltiplo e, de alguma forma, harmônico. A *Hallyu* se tornou um fenômeno global e se mantém assim graças a variedade e atualização midiática que essa indústria entrega.

A força de uma globalização alternativa pensada através da Coreia do Sul e originária do mundo majoritário também joga luz nas discrepâncias e assimetrias existentes no cenário global. A Onda Coreana apresenta uma faceta da Coreia do Sul que se configura como cosmopolita e internacionalizada, parte de uma movimentação capitalista e que flerta com o neoliberalismo. Uma vez que a *Hallyu* se transformou em um instrumento de alcance internacional e uma porta de entrada para a Coreia do Sul no cenário global, se tornou inegável o potencial desse fenômeno cultural em difundir uma imagem atualizada do país para o mundo. Se convertendo em uma ferramenta de ressignificação da imagem nacional na arena internacional, negociando valores e ideias em favor do país e tomando controle, pelo menos em partes, de sua própria narrativa. Isso é um privilégio na periferia global, já que esta, historicamente, foi esquecida e/ou calada no cenário internacional.

Esse privilégio precisa ser analisado em suas possibilidades de homogeneização e de padronizações de experiências asiáticas. Um debate em voga dentro de movimentos Anti-*Hallyu* (CHEN, 2017) é o da possibilidade de existência de um imperialismo periférico ou um imperialismo sul-coreano em desenvolvimento. Primeiro, quanto ao próprio movimento anti-*Hallyu*, algo que é ignorado pelas análises que se baseiam

totalmente na teoria da proximidade cultural para pesquisar o consumo da Onda Coreana no Leste da Ásia ou no *soft power* do fenômeno como uma força absoluta é que, para além da cultura, outros fatores de peso estão envolvidos na escolha de um produto, como complexidades históricas e políticas (*Ibidem*). Ademais, as próprias diferenças culturais são fatores que criam obstáculos de entendimento e aceitação, até mesmo certa ansiedade. Dados da KOFICE de 2021<sup>144</sup> apontam que públicos pesquisados em 18 países de cinco continentes se incomodam com a natureza excessivamente comercial da *Hallyu* e sentem a necessidade de proteger a indústria de conteúdo do próprio país frente à “invasão sul-coreana”. Belinda Espiritu (2011, p. 363) aponta como algumas mulheres filipinas se recusam a consumir conteúdo sul-coreano, especialmente os dramas de TV, porque não querem ser “coreanizadas” ou temem que suas culturas sejam deturpadas pela força cultural da Coreia do Sul. O efeito de “coreanização” da experiência da cultura pop asiática tem se apresentado especialmente por sua força de espalhamento, como, por exemplo, dos padrões de beleza sul-coreanos.

O fato de a Coreia do Sul ter conquistado forte holofote global e hoje conseguir desafiar culturalmente os dois grandes poderes culturais na história da região, a China e o Japão, preocupa porque: 1) a Coreia já esteve sob o poder dessas duas potências no passado e o fato de ter conseguido “superar” isso e ainda ser tornar um agente de maior impacto na cultura regional aponta o tamanho ou o potencial da sua força; 2) apesar de outras indústrias culturais regionais terem conseguido se enraizar no consumo jovem desses países no passado, a Onda Coreana tem uma penetração mais global e potente por ser produto especialmente da web 2.0 e suas plataformas digitais; e 3) o pacto da *Hallyu* com o *soft power* a favor de uma diplomacia positiva ao país aponta também que a Coreia pode estar se utilizando de seu poder de “suavizar” ou até mesmo neutralizar seus posicionamentos políticos, diplomáticos e militares.

Os K-dramas *Descendentes do Sol* ([*Taeyangui huye*] KBS, 2016) e *Três irmãs* ([*Jageun assideul*] tvN, 2022) são bons exemplos a este respeito (**Imagens 15 e 16**). O primeiro pode ser entendido como instrumento de propaganda do militarismo sul-coreano (JANG, 2019)<sup>145</sup>, já o segundo apresentou em sua narrativa certo revisionismo histórico

---

<sup>144</sup> “2021 Global Hallyu Trends”, KOFICE, 22 de dezembro de 2021: [http://eng.kofice.or.kr/notice/notice\\_view.asp?f\\_seq=20888](http://eng.kofice.or.kr/notice/notice_view.asp?f_seq=20888); “Korean content’s global popularity reaches new heights: survey”, The Korea Herald, 14 de fevereiro de 2022: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20220214000779> Acessos em: 26 jun. 2023.

<sup>145</sup> É interessante apontar aqui uma questão: o drama *Descendants of the Sun* (Descendentes do Sol) foi exibido na televisão aberta brasileira em 2021, pelo canal (já extinto) Loading. O K-drama foi dublado por iniciativa do Centro Cultural Coreano no Brasil, que possui os direitos diplomáticos de exibição.

da participação sul-coreana na Guerra do Vietnã<sup>146</sup>. Assim como, em 2004, o governo sul-coreano também se utilizou de sua empreitada globalizante para instigar a exportação de dramas como *Sonata de Inverno* e *Joia no Palácio* para o Egito antes de enviar mais tropas para o Iraque, a fim de estabelecer uma imagem positiva da Coreia do Sul e justificar suas “intenções honrosas” ao participar de ações militares na Ásia Ocidental (KIM, 2007, p. 53). Além disso, o próprio apoio ao governo estadunidense com a implementação de uma base antimíssil no território sul-coreano, apesar da China ser oficialmente contra (PARK; LEE; SEO, 2018; SU; STEPCHENKOVA; DAI, 2020), indica como a Coreia do Sul continua reforçando os interesses dos Estados Unidos na região e se utilizando de sua cultura para manter sua imagem positiva.



**Imagem 15:** Cartaz de divulgação do K-drama *Descendentes do Sol*. Fonte: MyDramaList.com; **Imagem 16:** Cartaz de divulgação do K-drama *Três irmãs*. Fonte: MyDramaList.com.

Portanto, o que percebemos frente a esses exemplos é o potencial de globalização alternativa da Coreia, que, obviamente, também tem efeitos colaterais. Vemos a Onda Coreana criando padrões e se utilizando desse alcance e influência para instituir seus interesses. Todavia, por enquanto, o poder *realmente* imperialista que observamos na história e no presente das lógicas globais ainda não é um comparativo justo com o tipo de

<sup>146</sup> “Korean drama ‘Little Women’ banned in Vietnam”, The Korea Herald, 07 de outubro de 2022: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20221007000614> Acesso em: 26 jun. 2023.

influência cultural que a Coreia do Sul está construindo. Sua força se limita a um fluxo de exportação e uma imagem positiva do país na arena internacional e pontuais – é claro, problemáticos também – reforços aos interesses hegemônicos, que, por sinal, são impostos por estruturas históricas de natureza imperialista no país que remanescem de forma potente.

A propósito, abordamos a Onda Coreana e a Coreia do Sul como uma globalização alternativa, uma modernidade periférica e um cosmopolitismo periférico, nesses termos, porque temos consciência que o poder que esses agentes conquistaram ainda não tem o impacto global que os conceitos tradicionais, e ocidentais, têm por natureza. E, como argumentamos nas seções anteriores, a despeito de estarmos vivendo uma mudança na ordem global e os Estados Unidos estarem deixando de ser o centro de uma dinâmica unipolarizante histórica, o país norte-americano ainda é extremamente poderoso e seu impacto à nível global continua de grande efeito. Isso pode vir a mudar, especialmente com a posição desafiante que a China impõe, mas a Coreia do Sul, enquanto um polo de influência de cultura pop, ainda não tem a implicação que os reais agentes imperialistas no mundo têm.

A ideia de construção de um imperialismo periférico demandaria que os agentes periféricos se utilizassem, daqui em diante, das mesmas lógicas que o Ocidente se utilizou e ainda se utiliza para conquistar e manter poder, e a virada na ordem global não necessariamente aponta para uma continuidade desse padrão. Por enquanto, os indicativos não mostram que o mundo majoritário tenha essa perspectiva, mas teremos que observar as movimentações nas próximas décadas, se há a possibilidade de novos centros *versus* periferias no mundo e quais serão os indícios de poder e subordinação. Contudo, para além disso, indicar um imperialismo periférico agora soa mais como se o centro estivesse tentando culpar ou impor à periferia os erros que ele mesmo comete. Por ora, é uma falsa dicotomia, uma falsa simetria.

Existem atualizações do imperialismo que têm efeitos mais graves e já estão presentes nas nossas relações com o mundo ocidental. Há um tipo de imperialismo digital, com as mesmas características do imperialismo ocidental em termos de centralidade e hegemonia, que se utiliza significativamente das plataformas digitais e da mediação midiática global. Essas mesmas plataformas são essenciais para as indústrias periféricas, já que dependem delas para distribuir seus produtos no mercado internacional. A própria Onda Coreana se expandiu como um fenômeno global graças as ferramentas da web 2.0 e suas redes sociais (JIN; YOON, 2016), que, em sua grande parte, são de propriedade de



empresas estadunidenses. Dal Yong Jin (2015) expõe que, por meio da transnacionalização e dominação tecnológica das plataformas digitais estadunidenses (como Google, Facebook, Amazon, Netflix...) pelo mundo, renovam-se as lógicas imperialistas. Reafirmando o lugar de domínio ocidental e concentrando capital nas mãos dos Estados Unidos, a desigualdade nas relações de poder com países não-ocidentais fica evidente: são formas de disparidades tecnológicas, mas também de propriedade intelectual, hegemonia simbólica e comodificação do usuário (*Ibidem*, p. 12).

Esse é um processo imperialista fincado na dominação dos meios globais de circulação midiática para impedir a independência das indústrias culturais periféricas e seus produtos, mantendo sempre o acúmulo de capital nas mãos de empresas do centro global, neste caso, os Estados Unidos (*Ibidem*). A dominância estadunidense nos âmbitos da informação e tecnologias da comunicação, portanto, continua perpetuando a hegemonia imperialista dos Estados Unidos. No caso da Coreia do Sul, plataformas de *streaming* de vídeo, como a Netflix, têm tentado parasitar a indústria e o alcance de público cada vez maior pelo mundo que a *Hallyu* conquistou nos últimos anos (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2021, 2022a, 2022b; MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2021; PARK; KIM; LEE, 2023).

A Netflix é hoje um agente internacional importante para a mediação de conteúdo audiovisual pelo mundo. Não apenas de produções centrais, mas também possibilita o tráfego e acesso às produções do mundo majoritário, de países diversos, pelo público global<sup>147</sup>. A empresa estadunidense, que chegou na Coreia do Sul apenas em 2016, precisou se adaptar ao mercado local, que não recebeu de braços abertos a empresa, já que o cenário do *streaming* de vídeo já era bem estabelecido localmente, assim como a sua indústria de produção audiovisual. Portanto, a Netflix precisou adaptar seu catálogo e adicionar títulos locais, a fim de aumentar o seu público local. Com a aderência do público sul-coreano, a plataforma começou a investir no desenvolvimento produções originais locais a fim de surfar a *Hallyu*. Percebemos que o interesse da Netflix na Coreia é mais do que apenas conquistar o público sul-coreano, mas sim adentrar os mercados da Ásia Oriental, apostando na indústria midiática sul-coreana como uma intermediadora para conseguir acessar outros mercados regionais (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2021; 2022b).

---

<sup>147</sup> A plataforma possui mais de 200 milhões de assinantes em 190 países pelo mundo, só não está presente na China, Coreia do Norte, Península da Crimeia e Síria.

Desde então, a Netflix tem continuamente investido na produção de audiovisual da *Hallyu* e conquistado grandes sucessos globais, como foi com *Round 6*, *All of us are dead* ([*Jigeum uri hakgyoneun*] Netflix, 2022) e a *A Lição* ([*Deo geullori*] Netflix, 2022-2023), além da expansão de mercado na Ásia. O crescimento acelerado do mercado Ásia Pacífico da Netflix, fez com que a empresa migrasse seus esforços transnacionais que estavam alocados na América Latina para o outro lado do mundo (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2021). Tanto que, em 2023, a empresa estadunidense anunciou mais US\$2.5 bilhões de dólares de investimento na produção de conteúdo audiovisual sul-coreano pelos próximos quatro anos<sup>148</sup>, exatamente por perceber a qualidade e o potencial de globalização da Onda Coreana, que é uma ponte poderosa para os mercados periféricos do mundo. Ted Sarandos, co-diretor-executivo e diretor de conteúdo da Netflix, chegou a afirmar que as narrativas sul-coreanas “representam o espírito cultural desta época”<sup>149</sup>.

Apesar da Netflix ter se tornado um dos atuais mediadores mais importante para a Onda Coreana chegar a mais e novos públicos<sup>150</sup>, além de oficializar o acesso a dramas e filmes sul-coreanos que têm pouco ou nenhum espaço em emissoras e cinemas locais de alguns países (como é o caso do Brasil, por exemplo), a empresa estadunidense também é um sinônimo de imperialismo de plataforma para a Coreia do Sul. A chegada da plataforma estrangeira no país asiático modificou o mercado local, predando empresas nacionais, assim como mudaram as práticas de produção dos K-dramas (PARK; KIM; LEE, 2023). Empresas locais precisaram se fundir e traçar planos juntos ao governo, além de criar leis de proteção de mercado, para tentarem combater e se salvaguardarem dessa “ameaça estrangeira” (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2021; 2022b).

Outra questão central é como a Netflix lida com as propriedades intelectuais (IPs) dos criadores locais. *Round 6* é um ótimo exemplo de como uma produção sul-coreana conseguiu o maior sucesso da história da plataforma, mas o criador não ganhou nada além do recebido na venda da obra<sup>151</sup>. Todo o lucro que *Round 6* rendeu com seu sucesso global para a Netflix, não voltou para o criador. A Netflix faz contratos predatórios para a produção de seus Originais, especialmente com países do mundo majoritário, pelos quais

<sup>148</sup> “Netflix to invest \$2.5 billion in South Korea as K-content continues to dominate”, CNN Business, 24 de abril de 2023: <https://edition.cnn.com/2023/04/24/media/netflix-south-korea-investment-intl-hnk/index.html> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>149</sup> Idem. Tradução nossa.

<sup>150</sup> “Netflix becomes major Hallyu medium”, The Korea Herald, 29 de novembro de 2020: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20201129000105> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>151</sup> “Squid Game’s creator: ‘I’m not that rich. It’s not like Netflix paid me a bonus’”, The Guardian, 26 de outubro de 2021: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/oct/26/squid-games-creator-rich-netflix-bonus-hwang-dong-hyuk> Acesso em: 26 jun. 2023.

retêm todo o IP da produção, então o criador ficar sem o controle da obra e da margem de lucro caso faça sucesso e renda outros produtos. Portanto, tudo o que rende a partir do lançamento do drama, série, filme ou documentário fica retido pela Netflix, e os criadores perdem os direitos sobre sua própria criação. A Netflix se utiliza do fato que autores e produtores da periferia global anseiam por um palco global para suas criações, uma vez que, em sua grande maioria, sempre foram negados a isso. Os criadores de *La Casa de Papel* (Antena 3/Netflix, 2017-2021), por exemplo, não receberam nada pela adaptação sul-coreana (2022) do original espanhol, uma vez que a Netflix já era dona da propriedade intelectual.

Além disso, a Netflix impõe novas lógicas aos modelos locais, em um processo de “hollywoodização” dos formatos televisivos do mundo majoritário. Os dramas de TV asiáticos são um formato regional que possui as suas próprias lógicas e estas são ambientadas e adaptadas às indústrias locais dos países asiáticos e suas dinâmicas. Assim como ocorre com as telenovelas latinas, cada país da América Latina possui a sua própria maneira de adaptar o formato às peculiaridades das dinâmicas televisivas locais, bem como aos interesses e preferências culturais do público nacional. Dessa forma, tanto as telenovelas latinas quanto os dramas de TV asiáticos desenvolvem formas diferentes de abordar seus formatos segundo cada país da região, posicionando-se, assim, no mercado regional e também no global. No mundo majoritário, as características dos formatos televisivos regionais e de suas lógicas específicas nacionais são caras às movimentações dos mercados às quais fazem parte. Dito isso, a Netflix estabelece certo padrão em que esses formatos precisam se adaptar para participar do “privilegio” que é estar nessa plataforma de alcance global (MEIMARIDIS, 2023). O que, na verdade, é apenas mais uma forma de moldar esses modelos de produção e seus produtos às formas ocidentais de produzir, em um processo que acreditamos também fazer parte de um processo de imperialismo de plataforma. São, novamente, perspectivas imperialistas criando modelos a favor da manutenção da relevância de sua forma de criar conteúdo, além de manter o lugar de poder e mediação do Ocidente.

Para além do imperialismo de plataforma que a Netflix desenvolve na própria Coreia do Sul através das lógicas predatórias de mercado e de contrato, isso se apresenta também no selo “Originais Netflix”. Há dois problemas atrelados a esse selo da empresa agregado aos títulos sul-coreanos no mercado global. O primeiro é a própria categoria, que, no mercado internacional, abarca tanto os produtos sul-coreanos que realmente são originais Netflix (produzidos pela empresa e com a primeira e única janela de exibição

sendo a própria plataforma), quanto os títulos pelos quais apenas adquiriu os direitos de exibição global (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2022b). Através da análise da biblioteca de títulos da Netflix, percebemos que ela também coloca o seu selo em produções que a primeira janela não é dela, mas sim de uma emissora sul-coreana, se aproveitando do fato que os códigos dessa indústria televisiva ainda são pouco reconhecidos no cenário ocidental e, dessa forma, consegue enganar o público brasileiro, no caso, se posicionando como uma grande produtora de dramas sul-coreanos. A empresa estadunidense fomenta a perigosa percepção de que é uma grande mediadora e desenvolvedora de obras audiovisuais sul-coreanas ao igualar suas produções originais e produções prontas que adquiriu apenas os direitos de circular pelos mercados além-Coreia. E, ao desvincular o título de sua origem, a Netflix contribui para o apagamento da indústria cultural por trás dessas obras (*Ibidem*).

O segundo problema está no fato que a empresa impõe aos K-dramas fórmulas que consideram ser mais palatáveis ao “público global” (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2022a). Não é incomum ver hoje dramas sul-coreanos com menos episódios e durações mais curtas, diferentes dos “tradicionais” 16 episódios com duração de 70 minutos cada. Os K-dramas com 50 episódios ou mais, com a mesma duração, são vistos pela Netflix com menor interesse ainda para as suas produções do selo. *My name* ([*Mai neim*] Netflix, 2021), *Sweet Home* ([*Seuwiteuhom*] Netflix, 2020), *D.P.* ([*Dipi*] Netflix, 2021-Presente), *Enfermeira exorcista* ([*Bogeongyosa aneunyeong*] Netflix, 2020) e até mesmo o famoso *Round 6* (Netflix, 2021) são alguns dos exemplos dos Originais Netflix que estão nesse lugar de limbo do formato, onde a Netflix adapta a fórmula local para se aproximar às fórmulas hollywoodianas e estadunidenses, mas deturpa os modelos funcionais da periferia global em favor do que chamam de “modernidade”. Em um movimento que descaracteriza esses produtos de seus formatos nacionais.

Isso não acontece apenas na Netflix e muito menos só na Coreia do Sul, na realidade plataformas de *streaming* de vídeo estadunidenses têm realizado ações a favor desse limbo em diferentes países do mundo majoritário. Percebemos isso também no caso brasileiro, através do esforço das plataformas de *streaming* estrangeiras em criar outras formas de fazer telenovela, uns modelos híbridos que seriam algo entre a novela e a série estadunidense, que chamam até mesmo de “telessérie”. Com menos capítulos, episódios mais curtos, equilibrando o “sabor” brasileiro com o que categorizam como parte da

“modernização”<sup>152</sup> do formato. A imprensa brasileira tem até mesmo apontado como o termo “novela” virou uma “palavra tóxica para Netflix e outros *streamings*”<sup>153</sup>.

Ana Camila Esteves (2023) também aponta algo parecido acontecendo em Nollywood, com a Netflix se utilizando do seu selo para modificar e até mesmo segmentar a produção cinematográfica nigeriana que é, por natureza, extremamente popular. O que percebemos aqui através desses casos é que a Netflix e outras plataformas estrangeiras parasitam as lógicas locais e regionais a favor de impor seus próprios modelos, na tentativa de apagar essas indústrias periféricas, padronizar modelos e até mesmo roubar questões criativas (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2021). Essas empresas se colocam em uma posição de superioridade às formas de produção televisivas periféricas e usando de seu capital e palco global como moedas de troca para impor o seu imperialismo.

Ao produzir títulos em indústrias nacionais e disponibilizá-las em seus catálogos, a Netflix se autointitula uma *global storyteller*, ou contadora global de histórias, se posicionando em um lugar de centralidade na produção de conteúdo periférico, apagando as indústrias locais (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2021). Ao apostar em diferentes nichos de consumo de produções da periferia global e se colocar como vetor global na mediação de narrativas de múltiplos polos, a Netflix reivindica para si um lugar privilegiado no cenário global. E, dessa forma, os lucros com o sucesso global dessas produções não vão para os produtores locais, mas sim para a empresa estadunidense (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2021).

Por essas e outras, que atualmente uma das frentes da *Hallyu 3.0*, como apontado por Dal Yong Jin (2021), é o direcionamento de esforços para a criação e retenção de lucros dos IPs nacionais, a fim de manter a Onda Coreana em desenvolvimento. Com a ascensão de polos periféricos e a multipolarização do mundo, questões como essas precisam ser lidadas com cautela para cuidar e valorizar os produtores locais e os mercados, que, por natureza, são mais vulneráveis no cenário global. Porém, para além dessa vulnerabilidade frente ao imperialismo intrínseco aos fluxos globais, o mundo majoritário resiste às forças ocidentais e, na realidade, são potências de imensa importância que mudaram a tecitura do mercado global e pelas quais empresas como a

---

<sup>152</sup> “Streamings modernizam novelas e investem nas telesséries: entenda”, Metrôpoles, 26 de novembro de 2021: <https://www.metropoles.com/colunas/o-melhor-da-tv/streamings-modernizam-novelas-e-investem-nas-telesseries-entenda> Acesso: 26 jun. 2023.

<sup>153</sup> “Por que “novela” virou palavra tóxica para Netflix e outros streamings”, Veja, 14 de abril de 2023: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/por-que-novela-virou-palavra-toxica-para-netflix-e-outros-streamings> Acesso: 26 jun. 2023.

Netflix só conseguem se sustentar atualmente graças a elas. Sem a Coreia do Sul, por exemplo, a Netflix estaria estagnada, já que os mercados ocidentais e os latinos já estavam sobrecarregados da sua presença e dos conteúdos ocidentais (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2021). Portanto, considerando esses debates, a seguir vamos introduzir alguns desses polos de produção midiática que estão modificando a atual ordem global.

### **3.4. A ordem multipolar: advento das indústrias não-ocidentais**

“Uma vez que vocês superarem a barreira das legendas de uma polegada de altura, vocês serão apresentados a muitos outros filmes incríveis” (Bong Joonho, diretor de “Parasita”, no seu discurso ao receber o Oscar em 2020; tradução nossa).

A vitória como melhor filme do ano de 2020 no Oscar entregou para “Parasita” mais do que um prêmio, mas uma plataforma no centro do mundo. Representando todo um movimento cultural que, através de forças de contrafluxo, conseguiu cavar o seu lugar em uma premiação em que – pela primeira vez – considerava um filme não-anglófono como melhor obra do ano. Conquistado isso, Bong Joonho, um dos maiores cineastas da cena asiática, aproveita desse momento para lembrar algo que, para nós do mundo majoritário pode parecer óbvio, mas claramente não é para o resto do mundo (no caso, o Ocidente): existe vida inteligente, artística, cultural para além dos muros ocidentais. Na realidade, um universo infinitamente mais diverso e interessante, algo bem diferente do que o Oscar ainda considera como o recorte geolocalizado principal da arte.

Todavia, as indústrias do mundo majoritário não gozam dos privilégios do mundo minoritário, especialmente de Hollywood, como a vantagem de ser anglófono, as redes extensivas de distribuição, a maturidade de mercado e as economias de escala (MILLER; GOVIL; MCMURRIA; MAXWELL, 2001). E adicionamos: a vantagem da grande maioria das plataformas digitais serem baseadas no mundo minoritário e o dólar enquanto moeda local também ser a moeda de troca global de maior peso no cenário global. Portanto, o que apontamos aqui é que, a despeito de todas as desvantagens que os polos periféricos têm frente às indústrias culturais centrais, ainda assim conseguem criar lógicas de contrafluxo e seu próprio lugar nos fluxos globais.

Sabemos que o processo de globalização não é mais um sinônimo de americanização, tal como era abordado no passado. Na realidade, a atual ascensão de polos culturais não-ocidentais de globalização nos prova isso. Nos distanciamos aqui dos

paradigmas de um mundo inexoravelmente “americanizado”, mas sem desconsiderar que a influência estadunidense ainda persiste no cenário midiático (IWABUCHI, 2010, p. 405). Devemos considerar que os fluxos midiáticos transnacionais são complexos e multifacetados e que a polarização do imperialismo cultural e midiático negligenciou os polos do mundo majoritário até eles se tornarem inegáveis no cenário global (KIM, 2019). Por este motivo, se faz necessário compreender quais são as forças globalizantes que dão forma aos fluxos midiáticos mundiais para além da hegemonia do centro.

Por exemplo, com o levante do consumo de *streaming* de vídeo pelo mundo, as bibliotecas de conteúdo precisam cada vez mais de grandes quantidades de títulos e de diversidades étnicas e nacionais para assegurar o maior público possível para essas plataformas. Cathrin Bengesser, Andrea Esser e Jeanette Steemers (2022, p. 05) apontam que as bibliotecas dos serviços de *streaming* de países europeus têm, em média, 50 mil títulos cada. Nenhuma indústria televisiva, nem mesmo a estadunidense, consegue manter a oferta de conteúdo nesse nível (*Ibidem*). A tecnologia do *streaming*, dessa forma, se tornou um elemento de destaque nesse cenário, até mesmo porque é um espaço importante de disponibilização e acesso aos produtos das indústrias do mundo majoritário. Além disso, é um fator importante no debate desenvolvido aqui porque é, novamente, uma forma de entrada e intromissão de tecnologias e mediação a partir do mundo minoritário em espaços do mundo majoritário.

Dessa forma, percebemos que os fluxos globais audiovisuais se tornam cada vez mais multipolares, aumentando a dependência de diversas perspectivas de produção audiovisual, e os polos periféricos de produção midiática, se tornam essenciais para movimentar essa máquina. Para além disso, a crise identitária ocidental caucasiana abordada por bell hooks (2019, p. 70-74) aponta para a busca pelo consumo do “Outro” como uma forma de adquirir certa pluralidade cultural que os ocidentais não encontram mais em sua experiência “universal” e, também, amenizar a culpa do passado ou até mesmo negar a sua responsabilidade histórica imperialista. Portanto, duas crises estão em destaque aqui: uma é a identitária, a outra é a industrial. Ambas estão associadas ao fato de que as tecnologias da comunicação criaram um espaço de disponibilização e acesso aos conteúdos midiáticos e culturais de diversos lugares do mundo, levando à crescente demanda por diversidade em diferentes âmbitos. E, com o fortalecimento das indústrias culturais periféricas, a demanda encontra a oferta. Para além disso, existe também o próprio interesse desses produtores culturais em participar das lógicas de consumo internacional a fim de contar suas próprias histórias e, obviamente, lucrar com elas.

Percebemos que a crise do Ocidente desencadeia outras, assim como cria um cenário de oportunidades para o mundo majoritário. Por isso, aqui iremos abordar – de forma introdutória – alguns dos polos periféricos de exportação que estão formando a atual ordem multipolar global. Focaremos nas estratégias e também nos usos e efeitos da tecnologia do *streaming* de vídeo.

### **3.4.1. Índia: Bollywood**

Bollywood é a maior produtora de filmes do mundo já há décadas (BOSE, 2007; DASTIDAR; ELLIOT, 2019), a Índia se tornou uma potência no assunto. O volume e a velocidade de produção dessa indústria nacional é expoente, demarcando um espaço importante no consumo transnacional de conteúdo asiático. Bollywood se tornou a marca mais visível e popular do cinema indiano, essa imensa indústria das culturas de cinema e de mídia globalizadas do país. O termo se refere às suas produções localizadas nos estúdios da cidade de Bombaim (atualmente conhecida como Mumbai) (GANTI, 2004), mas, na realidade, se tornou uma palavra generalizante para o fenômeno global da produção industrial cinematográfica indiana.

O levante internacional dessa indústria cultural está associado à liberalização econômica e midiática dos anos 1990 (KISHORE; SARWAL; PATRA, 2014), uma movimentação que foi comum na década à diferentes países da Ásia. A produção e a distribuição dos filmes indianos se expandiram uma vez que, assim como a Índia precisou se abrir para o mundo, novas rotas de alcançar audiências estrangeiras também se apresentaram (RAO, 2007, p. 59). Em 1998, o governo indiano concedeu a Mumbai o status de “indústria” do cinema nacional, reconhecendo a alta produção da cidade. Até então o Estado não reconhecia a produção cinematográfica como uma atividade industrial importante para a formação nacional tanto em âmbitos econômicos quanto culturais, apesar de Mumbai ser um centro importante de desenvolvimento desta arte desde a década de 1930 (PUNATHAMBEKAR, 2013).

Bollywood, seu cinema e a presença dos indianos nas salas de cinema falam muito sobre a força da Índia como potência cultural no mundo majoritário. O país, hoje, é uma das economias mais importantes do mundo, além de uma das maiores populações (1.4 bilhão de habitantes), menor apenas do que a da China. Apesar de reconhecido pela sua tradição no cinema, Bollywood também abarca a televisão e a produção de conteúdo



digital, ambos impulsionam a força da indústria midiática indiana como um fenômeno transnacional. O alcance local, diaspórico e internacional da Índia é expoente através de sua potência audiovisual e midiática, mas o país asiático tem um impacto global que não se limita apenas a isso: o *soft power* indiano é poderoso também em sua espiritualidade. Como diz Daya Thussu (2013) o poder de influência da Índia vai de Buda à Bollywood, passando pelo *Kamasutra*. O século XXI tem testemunhado o crescimento na visibilidade, valor e volume na produção e circulação dos produtos culturais indianos pelo mundo, conduzindo a Índia a uma “revolução na produção, distribuição e consumo de imagens e ideias” (THUSSU, 2013, p. 03, tradução nossa). Essa revolução digital está levando essas ideias e imagens da Índia para todos os cantos do mundo, alcançando não só as demandas de um mercado local fervoroso, mas também chegando às suas diásporas e especialmente aos consumidores internacionais que estão conhecendo esse imenso país através do impacto de sua cultura viajando através dos fluxos globais (*Ibidem*).

Bollywood é caracterizada majoritariamente pela sua estética e sua intimidade com a música, com um estilo específico de produção e roteiro que possui direcionamento claro para as grandes vendas em massa e apelo *mainstream*, representando o audiovisual indiano no exterior. No entanto, o mais importante é que esse fenômeno é uma forma de integração de um país tão profundamente diverso, enquanto celebra a cultura popular através das diferentes culturas e línguas que compõe a Índia hoje. Como disse Amit Khanna, diretor da empresa de mídia indiana *Reliance Entertainment*, em entrevista para Frédéric Martel (2012, p. 254), Bollywood serve de “língua comum num país com 22 línguas oficiais”. Para além disso, as produções bollywoodianas misturam diferentes gêneros e temáticas tudo ao mesmo tempo, trazendo “drama, comédia, ação, musical, *thriller*, dança tradicional, dança contemporânea, para falar a todos os membros da família, aos gostos mais variados, mas que convergem nessa mistura de ingredientes” (MARTEL, 2012, p. 254). A verdade é que o alcance ocidental do entendimento de gêneros e de modos de produção cinematográfica e televisiva se prova limitado ao se deparar com uma força da natureza como é a indústria do cinema indiano em toda a sua complexidade e representações.

E não é de hoje e nem foi a partir de Bollywood que a Índia se tornou um agente importante na propagação cultural pela Ásia e outras regiões do mundo (THUSSU, 2013). Na realidade o país é conhecido internacionalmente como uma nação espiritualizada, o budismo e o hinduísmo foram espalhados globalmente e criaram uma imagem internacional da Índia muito atrelada a essas religiões e suas práticas. A música e a dança

acabaram também se tornando grandes partes da tecitura dessa nação, o que transbordou na construção midiática do imaginário indiano (*Ibidem*, p. 127). A percepção da importância da cultura e todas as suas vertentes no desenvolvimento de uma imagem nacional enquanto parte do alcance global da Índia se apresentou especialmente após o estabelecimento de Bollywood como um produto de sucesso de exportação que poderia atrair mais investimentos estrangeiros para o país e alimentar uma diplomacia cultural (TAKHAR; MACLARAN; STEVENS, 2012).

O fato da Índia ser uma potência natural, com sua imensa população, economia de grande importância global e seu histórico como uma das grandes civilizações asiáticas, alimentou ainda mais o contexto de liberação da década de 1990, intensificando o ideal de comodificação da cultura e a economia de consumo. A contemporaneidade apresentou novas formas de produção centradas nas tecnologias de informação e comunicação, recebendo destaque a partir do impacto global causado pelo conhecimento indiano em Tecnologia da Informação. Esse contexto tem sido marcado por uma disponibilidade acelerada de formas de comunicação e mídia, especialmente as digitais (VASUDEVAN, 2008). A partir disso, o impacto já intenso da influência das vertentes da cultura indiana no cenário global se intensificaram, especialmente através do caso de Bollywood, que se afirmou ainda mais intensamente através das tecnologias digitais de consumo audiovisual, aprofundando seu caráter transnacional.

Frente a efervescência do audiovisual indiano, o seu público em potencial de grande magnitude e a capacidade inerente de transnacionalização através de sua própria indústria através das décadas, que a Índia, hoje, é um dos mais disputados mercados de *streaming* de vídeo do mundo, especialmente por empresas e plataformas estrangeiras. Apostar nas narrativas indianas é acionar o maior público consumidor em potencial do mundo (já que a China está fora do alcance dessas empresas ocidentais) e também os circuitos de exportação de Bollywood. Com o impacto global da produção bollywoodiana indo muito além do cinema e abraçando publicidades, *reality shows* e ficções seriadas televisivas (HOEK, 2021), o interesse nesse mercado de OTT é crescente, com disputas internas e externas por pelo menos uma fatia dele. A partir de um mercado local aquecido e uma audiência que tem interesse no consumo de conteúdo nacional, o *streaming* de vídeo se torna mais uma tela para a exibição da produção de conteúdo bollywoodiana (MOHAPATRA; PARTHASARATHI, 2020, p. 59) e de outras formas de entretenimento local.

Mahima Singh e Akshaya Kumar (2023), por exemplo, apontam como o consumo de transmissão de esportes mudou com a chegada das plataformas de *streaming*, enquanto Jyoti Mohapatra e Parthasarathi (2020) indicam como a chegada das plataformas estrangeiras de OTT impactaram o mercado audiovisual indiano como um todo. A proliferação de serviços de internet 4G e dos *smartphones* se tornaram oportunidades para produtores de cinema e televisão monetizarem por meios digitais (SINGH, 2019, p. 132). Com o cenário do *streaming* a cada dia mais quente no país – hoje são em torno de 40 plataformas ativas<sup>154</sup> e é o mercado de OTT que mais cresce no mundo (RIOS; MEIMARIDIS; MAZUR, 2021) –, observamos como agentes estrangeiros enxergam nisso uma porta de entrada para um mercado local independente e autossuficiente de importação.

O cinema indiano, por sua vez, construiu uma lógica de consumo com seus próprios produtos, códigos culturais e temáticas de interesse que não dependia da importação de conteúdo estrangeiro. Contudo, hoje, com a cultura do *streaming* se espalhando pelo mundo, essa se torna uma forma de reintroduzir a Índia à produção ocidental por vias oficiais, especialmente àquelas das plataformas estrangeiras que estão conquistando seu espaço nesse mercado. Para isso, agregam opções que se afastam dos conteúdos normalmente disponibilizados localmente, mas sem fugir da regulação de conteúdo do Estado para não perder espaço no país. Então, ao mesmo tempo se autorregulam, em um movimento de julgar o que deve ou não ser apresentado para o público indiano (*Ibidem*).

Essas lógicas, então, acabam criando dinâmicas internas mediadas por perspectivas ocidentais, por empresas que sabem do potencial de lucro e transnacionalização agregado à força da cultura indiana. É interessante, contudo, observar como a Índia tem se construído como espaço de fala através de sua produção criativa já há mais de um século e que, através do fenômeno de Bollywood, conseguiu alcançar *status* global de uma estética e de uma forma de contar histórias que expandiu as possibilidades e referências da Índia no cenário midiático internacional. Murthy (2012) indica como o caso do cinema indiano é um modelo importante para as pesquisas desocidentalizantes nos estudos de mídia, assim como Luana Paris (2021) aposta em Bollywood como um instrumento de resistência pós-colonial na missão de desconstrução

---

<sup>154</sup> “Exploring India’s Thriving OTT Video Segment: Trends, Growth, and Investor Interest”, India Briefing, 11 de abril de 2023: <https://www.india-briefing.com/news/india-ott-video-segment-growth-trends-investments-27681.html/> Acesso em: 26 jun. 2023.

de orientalismos sobre a Índia no Ocidente, mas é essencial se ater ao fato que forças estrangeiras e imperialistas continuam encontrando novas formas de impor sua hegemonia mesmo em cenários independentes e fortes como é o indiano.

### 3.4.2. Nigéria: Nollywood

Bollywood é a maior produtora de filmes do mundo, e a segunda é Nollywood. A Nigéria é hoje um dos expoentes na produção cinematográfica global e se tornou um exemplo e modelo para o desenvolvimento e crescimento de outras indústrias de cinema na África, inspirando países como Uganda, África do Sul, Quênia e Tanzânia (KRINGS; OKOME, 2013, p. 01). Apesar de ser uma das mais jovens indústrias de cinema do mundo, já que só entrou no ramo após a sua independência na década de 1960, a Nigéria conseguiu criar sua própria lógica de produção e circulação de filmes, e já em 2009 era considerada a segunda maior do mundo (JEDLOWSKI, 2013). Diferente de Bollywood e de Hollywood, Nollywood não é pensada para ser consumida através das grandes telas de cinema, mas sim pelas telinhas, o consumo do cinema em vídeo é uma questão chave para abordarmos essa indústria tão acelerada em volume de produção. Na realidade, Nollywood surgiu de uma crise econômica, política e social geral na Nigéria que causou, entre outros problemas na sociedade, o fim da produção de filmes em celulóide e o fechamento de salas de cinema pelo país (HAYNES, 2014, p. 53).

A informalidade da economia nigeriana e o uso das tecnologias digitais acabaram dando base para a formação desse movimento cultural (JEDLOWSKI, 2013, p. 27). Os filmes nollywoodianos circulam especialmente através de CDs e DVDs a fim de serem assistidos em casa, uma vertente muito alimentada pela pirataria, além de serem exibidos por emissoras terrestres e de satélite (MILLER, 2012, p. 118). Em um país com poucas salas de cinema, o circuito é este e o foco não está nos festivais de cinema ou no público ocidental, mas sim em falar sobre questões internas e regionais, e, especialmente, com o povo dentro das suas casas (GONZAGA, 2016, p. 07; UDOBANG, 2016). Nollywood é realizada pensando nos públicos locais e regionais, assim como em suas diásporas, portanto, é feita por africanos para africanos, não importa por onde estejam no mundo.

Filmados em vídeo, editados em computadores pessoais e copiados em fitas cassete e discos, os filmes nigerianos percorrem todo o continente, conectando a África, particularmente a Nigéria, às suas diásporas diversas e distantes em outros lugares. A televisão por satélite, a Internet e a pirataria – ao mesmo tempo a benção e a desgraça de Nollywood – facilitam a disseminação de seus

filmes através das fronteiras linguísticas, culturais e nacionais (KRINGS; OKOME, 2013, p. 01, tradução nossa).

O modelo nigeriano de fazer filmes é em grande escala e se caracteriza pelo seu baixo custo, informalidade e velocidade de produção, estima-se que são produzidos 2.500 filmes por ano no país (LORA-MUNGAI; PIMENTA, 2021). Distribuídos especialmente por mídias físicas, são facilmente pirateados, o que acaba minando a arrecadação de receita desses filmes. Dessa forma, produtores apostam em produções de baixo custo até mesmo para conseguirem vendê-los de forma mais barata a fim de, assim, concorrer com a pirataria. Em média os filmes custam entre US\$25 mil e US\$50 mil para serem produzidos, alguns têm orçamentos maiores ou menores (MILLER, 2012, p. 119). São filmados em sete a dez dias em média e logo depois o próximo projeto já está engatado para ser desenvolvido na mesma velocidade. Pelo seu grande volume de produção em curto tempo e verbas curtas para o desenvolvimento de longas-metragens, as técnicas usadas são múltiplas em diferentes estágios da produção e com equipamentos de captação que podem ir de câmeras profissionais até *smartphones* para realizar as filmagens.

Também existem exceções a esse modelo, especialmente com a emergência de outras plataformas de circulação desses produtos, como as de *streaming* de vídeo, então é possível encontrar filmes com orçamentos de até US\$750 mil e lançados em salas de cinema (LORA-MUNGAI; PIMENTA, 2021, p. 44). Conhecida como Nova Nollywood, a leva mais recente de filmes, com orçamentos maiores, são pensados para circularem em cinemas dentro e fora da Nigéria. Esse recorte da indústria, um segmento que pensa no novo momento do cinema local, é resultado também das novas mentes criativas formadas pelos cursos de cinema abertos após o levante de Nollywood (GONZAGA, 2016, p. 18). São filmes mais focados em qualidade de produção, com mais investimentos, direcionado para a distribuição internacional e os licenciamentos com plataformas de *streaming* globais (ESTEVES, 2023, p. 14). Assim como Nollywood surgiu de uma crise nacional, a Nova Nollywood manifestou-se a partir de outra crise, mas da própria indústria. Em 2007, Nollywood entrou em estado de superprodução, o mercado estava tão saturado que era difícil obter lucros razoáveis, ainda mais com a pirataria (HAYNES, 2014, p. 54). Esta que foi um fator importante para a estruturação de Nollywood, já que a produção de filmes de vídeo nigerianos aconteceu a partir uma infraestrutura já existente para circular filmes estrangeiros pirateados, principalmente os de Hollywood e Bollywood, mas com

o tempo a pirataria só ficou mais agressiva e os produtores locais precisaram pensar em novas abordagens a favor de tentar fugir dessa estrutura (*Ibidem*).

Apesar de ter lançado quase 2 mil filmes apenas em 2022, a receita do ano desse setor foi de pouco mais de US\$ 200 milhões, enquanto Hollywood produziu muito menos filmes e rendeu 36 vezes mais<sup>155</sup>. Obviamente, esta comparação é esdrúxula e profundamente injusta, mas serve aqui apenas para constatar como o acesso aos circuitos continua como parte essencial do poder do centro global e também como o a pirataria impacta a receita desses cineastas e produtores, assim como da indústria como um todo. Todavia, para além disso, a verdade é que as lógicas de mercado e produção que conhecemos a partir da globalização tradicional ou das dinâmicas das indústrias ocidentais não dão conta do impacto criado pelo universo nollywoodiano:

Outro componente importante de seu sucesso tem sido sua capacidade de ignorar amplamente o mundo do cinema externo e os gostos estadunidenses e europeus para desenvolver um estilo de narrativa local que ressoa profundamente com o público nigeriano e africano, em parte por meio de seu retrato contundente de temas populares como religião, bruxaria, moralidade e vingança. Liberado das expectativas ocidentais de como o cinema deveria ser, Nollywood (assim como Bollywood) provou que outro caminho é possível (LORA-MUNGAI; PIMENTA, 2021, p. 44, tradução nossa).

A importância dessa constatação se apresenta em dois pontos essenciais para entender o impacto de Nollywood: o primeiro é que esse fenômeno cultural é produto da necessidade de imagens que refletissem a vivência e a identidade nacional sem serem mediadas pelas narrativas ocidentais, é a Nigéria falando por ela mesma, é o nigeriano falando por ele mesmo; o segundo é que conquistou a independência do país frente à importação de conteúdo estrangeiro e, melhor, o mantém assim. Nollywood, portanto, não só desenvolve filmes que falam diretamente com sua população e também outras populações de um continente profundamente heterogêneo em suas culturas e povos, mas também cria um cenário distante das representações culturais e nacionais que dialogam pouco ou nada com a efervescência dos públicos africanos.

Dessa forma, não é incomum vermos o cinema nigeriano ser apontado como um caso importante que é parte de um processo decolonial em atividade. Ana Camila Esteves (2023) aponta como Nollywood se formou enquanto um movimento independente e uma forma de resistência às forças ocidentais:

---

<sup>155</sup> “Tech builders in Nollywood are trying to solve the industry’s production and distribution problems”, TechCabal, 01 de Janeiro de 2023: <https://techcabal.com/2023/06/01/nollywood-tech/> Acesso em: 26 jun. 2023.

Diferentemente de quase todos os países africanos, a Nigéria nunca dependeu de capital financeiro da Europa ou dos Estados Unidos para existir e construiu, de forma bastante orgânica, uma relação com seus públicos locais, orientando seus hábitos espectatoriais a partir de outras experiências da indústria cultural nigeriana – notadamente, do teatro itinerante iorubá e das *soap operas* veiculadas em canais de TV (ESTEVEES, 2023, p. 14).

Até por isso que a leva da Nova Nollywood surge com características distintas, trazendo consigo qualidades promissoras para a expansão da indústria, mas também dilemas caros ao debate da decolonização. Apesar de introduzir novas abordagens e experimentações no cinema nigeriano, é justamente a preocupação em estabelecer uma conexão popular e cultural com o público, priorizando a conexão com a recepção, que destaca Nollywood da fórmula cinematográfica mais “comercial” do Ocidente. São essas características que aproximam a audiência, esta que, por sua vez, é a o cerne da identidade de Nollywood.

As recentes empreitadas de Nollywood são importantes para criar novos circuitos para as histórias nigerianas, apostando no potencial de transnacionalização dessas produções e na nova leva de cineastas da indústria, contudo, ao mesmo tempo, promove a segmentação desse consumo (HAYNES, 2014) através, também, de sua plataformização. O foco em vender esses produtos para plataformas de *streaming* estrangeiras, especialmente com a entrada da Netflix no jogo, aponta mudanças na produção que são impostas principalmente por essas empresas estadunidenses. Esteves (2023) indica que a Netflix implementa um processo no qual as suas lógicas hegemônicas direcionadas a um público que a empresa chama de “global” (inerentemente parte da dinâmicas industriais hollywoodianas) são impostas ao modelo nollywoodiano como uma condição para disponibilizar o cinema nigeriano na plataforma: “é feita uma negociação: a Netflix ‘dá voz’ aos africanos, desde que suas narrativas sejam reconhecíveis para ‘audiências globais’ e causem o mínimo de estranhamento” (ESTEVEES, 2023, p. 18).

Acontece aqui o que percebemos também na indústria sul-coreana, onde a Netflix entra e modifica o ecossistema daquela lógica industrial impondo as suas próprias dinâmicas ocidentais como condição para dar a essas narrativas um “palco global” (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2022a). É o que entendemos como parte de um imperialismo de plataforma, onde a empresa estadunidense submete essas indústrias periféricas não só aos seus formatos e modos de contar histórias, mas também lucra em cima das histórias e culturas do mundo majoritário. O que se torna ainda mais cruel no caso da Nigéria, já que é um país onde os efeitos da colonização e do capitalismo ocidental estão ainda mais claros na sua sociedade.

É importante frisar aqui que até o nascimento de Nollywood, existiam poucos filmes que apresentassem as questões nacionais e regionais e que dialogassem com esses públicos, os poucos filmes estrangeiros que de alguma forma representavam esses países e povos traziam olhares distorcidos, racistas e preconceituosos sobre a região e suas culturas. Nollywood, portanto, além de representar questões nacionais, também é um esforço de decolonizar a narrativa de um país que vive um processo ainda muito recente de descolonização. Esses filmes dialogam com países da região não apenas por proximidade cultural, mas especialmente por uma experiência compartilhada pós-colonial em atividade. Matthias Krings e Onookome Okome (2013) apontam que o cinema nigeriano dialoga e viaja no mercado regional porque traz elencos totalmente africanos, com corpos, estéticas e estilos familiares aos locais, além de abordar dilemas e resoluções através de suas narrativas ficcionais que retratam reflexões de caráter muito íntimo às experiências pós-coloniais. Desse modo, o que percebemos aqui é que o sucesso e o destaque que Nollywood conquistou nos últimos anos graças ao seu tamanho e alcance no mundo apresentam especialmente um país que retoma as rédeas de suas narrativas nacionais, apesar das dificuldades, a fim de falar por si próprio, algo que lhe foi negado por séculos.

### **3.4.3. Turquia: Dramas turcos**

A Turquia é um país que vive o eterno lugar ao meio, uma nação que não é um e nem é outro, no final das contas é os dois, mas não exatamente metade um e metade o outro. Se encontra em uma posição intermediária, não pretende se encaixar completamente em um único perfil. Como uma nação da Eurásia, buscou por décadas fazer parte da União Europeia, sem sucesso, já que seu caráter islâmico sempre foi um fator que o afastava dos valores tão prezados pelo Ocidente, especialmente a Europa. Como vimos nos capítulos anteriores, a construção da Europa foi através da oposição a Ásia, especificamente a incorporada pelo Islã. Portanto, a Turquia enquanto uma representação cultural e religiosa continua não sendo do interesse europeu, continua fora do jogo deles. Não participa dos jogos de poder ocidentais e nem compartilha dos ideais estabelecidos pelo Ocidente, então, é parte da periferia global, do mundo majoritário.

Com um passado caracterizado pelo Império Otomano, foi uma das grandes civilizações que formaram as movimentações por conquistas territoriais imperiais e foram por séculos um território multinacional e multilíngue, com áreas conquistadas no Norte



da África, Ásia Ocidental e Sudeste Europeu. O Império foi centro de interconexão entre Ocidente e Oriente por séculos. Hoje, República da Turquia, é um território bem mais enxuto, sem Império, com menos poder. Apostando no Neo-Otomanismo como política internacional, se distanciando do Ocidente e mais próximo e a favor das relações mais positivas junto dos países vizinhos, especialmente aqueles que fizeram parte do Império. Entretanto, o destaque turco no mundo atualmente é outro: sua produção midiática, especialmente a televisiva. Foi de Império Otomano, com sua força militar, para *Neo-Ottoman Cool* (KRAIDY; AL-GHAZZI, 2013a; 2013b), o sucesso dos dramas de TV turcos pelo mundo.

Os dramas turcos viraram um fenômeno da atualidade, fazendo com que a Turquia se tornasse em 2014 a segunda maior exportadora de ficção seriada televisiva roteirizada do mundo<sup>156</sup> e, desde 2016, é a quinta maior exportadora de programas de TV do mundo (ALANKUŞ; YANARDAĞOĞLU, 2016; KAPTAN; ALGAN, 2020, p. 02; BERG, 2023, p. 01). Desde meados dos anos 2000 que a Turquia assiste o crescimento exponencial do interesse estrangeiro em suas produções televisivas, elevando extraordinariamente suas exportações nesse setor (YESIL, 2015; RAHTE, 2022). Os dramas turcos, até esse momento de virada, eram produzidos pensando apenas em um consumo local, davam conta da demanda de mercado nacional e pontualmente faziam algumas exportações. Entretanto, em 2006, tudo mudou. Nesse ano, os canais árabes começaram a exibir dramas turcos e, em 2008, aconteceu a chave de virada que levou a audiência desses produtos às alturas: *Gümüş* (Kanal D, 2005-2007) se tornou um imenso sucesso de público e engajamento entre os fãs árabes (YANARDAĞOĞLU; KARAM, 2013, p. 561). Graças a febre de *Gümüş*, os dramas turcos dominaram a programação das emissoras por satélite dos países árabes, onde aproximadamente 60% das transmissões estrangeiras eram as produções da Turquia (*Ibidem*).

Na realidade, os dramas turcos conquistaram algo que poucos acreditavam que seria possível em razão do seu passado imperial: a Liga Árabe. Esse sucesso é surpreendente porque, por 400 anos (até o final da Primeira Guerra Mundial), os árabes viveram sob domínio otomano e por quase todo o século XX a República da Turquia se

---

<sup>156</sup> “Turkey Experiences Its Own Wave of Peak TV”, Variety, 08 de abril de 2018: <https://variety.com/2018/tv/features/turkey-experiences-its-own-wave-of-peak-tv-1202746009/>; “Turkish dramas are rewriting the global entertainment script”, Nikkei Asia, 13 de junho de 2021: <https://asia.nikkei.com/Life-Arts/Arts/Turkish-dramas-are-rewriting-the-global-entertainment-script>; “Turquia é o segundo país que mais exporta séries no mundo; Veja as dicas”, Folha de Pernambuco, 18 de fevereiro de 2022: <https://www.folhape.com.br/colunistas/uma-serie-de-coisas/turquia-e-o-segundo-pais-que-mais-exporta-series-no-mundo-veja-as-dicas/29703/> Acessos em: 26 jun. 2023.

posicionou junto aos interesses dos Estados Unidos, da OTAN e de Israel contra os interesses árabes (KRAIDY; AL-GHAZZI, 2013a). Com a queda do Império, a ideologia secular da República assegurava que a Turquia se distinguisse de seus vizinhos árabes com uma política externa voltada para o Ocidente e não para o Oriente. É até mesmo surpreendente que os países árabes tenham se aproximado de forma tão intensa das narrativas ficcionais turcas depois de séculos de controle e da Turquia demonstrar um posicionamento internacional que negligenciava os vizinhos. Não obstante, a partir do início dos anos 2000, mudanças políticas na Turquia redefiniram os diálogos internacionais na região que, ao frear as iniciativas estadunidenses no território turco que pretendiam invadir o Iraque e ao criticar as ações de Israel contra a Palestina, consequentemente suas relações com a Liga Árabe melhoraram.

Nesse novo momento das políticas externas turcas e a própria reavaliação interna quanto a suas prioridades no cenário global, a Turquia apostou no reconhecimento da sua herança como uma civilização que é produto de identidades europeias e asiáticas, em um movimento que ficou conhecido como Neo-Otomanismo. Uma forma atualizada de se relacionar e valorizar os países que antes formavam o Império Otomano, reconhecendo seus laços e se afastando das influências e interesses do Ocidente. Isso implicou reconectar-se com suas origens históricas e culturais, mas, também, a nova política nacional tinha como um dos seus objetivos centrais ao entrar no século XXI preservar a paz com os países vizinhos e fortalecer a sua influência global, combinando interesses econômicos e culturais aos debates nacionais de política e segurança. Em um papel, então, mais ativo junto dos pares regionais, mediando questões internas, mas, especialmente, desenvolvendo uma imagem mais positiva na região.

O Neo-Otomanismo, então, deve ser considerado como um componente natural da crescente influência econômica e política da Turquia e sua crescente esfera de influência na Ásia Ocidental e nos assuntos globais. A mídia e a cultura popular refletem esse status e contribuem para o *soft power* da Turquia (KRAIDY; AL-GHAZZI, 2013b, p. 2350, tradução nossa).

O *Neo-Ottoman Cool*, termo proposto por Marwan Kraidy e Omar Al-Ghazzi (2013a; 2013b), é um fenômeno cultural que aponta a popularidade da cultura pop turca no mundo árabe, algo que parecia impossível dadas as tensões históricas e o afastamento pós-império. Os dramas turcos tornaram-se instrumentos de diplomacia cultural para a nação e suas exportações conseguiram criar uma imagem internacional mais positiva e atualizada da Turquia – especialmente das suas novas perspectivas de diálogo global juntos às políticas nacionais – para o mercado regional (AĞIRSEVEN; ÖRKI, 2017) e,

posteriormente, para o mundo. Frente a essa dinâmica de consumo, os autores listaram algumas características observadas nos dramas turcos que conseguiram conquistar as audiências árabes a favor de assisti-los:

dois gêneros dominantes dos dramas televisivos turcos ressoam com os telespectadores árabes por razões relacionadas: o drama social evoca uma modernidade acessível que não é totalmente retirada do Ocidente, e o drama político encena uma narrativa contra-hegemônica que coloca os turcos em particular e os da Ásia Ocidental em geral no papel de heróis (KRAIDY; AL-GHAZZI, 2013a, p. 18, tradução nossa).

As narrativas contemporâneas da televisão turca evocam um fator contra-hegemônico que foi atraente para tais audiências, posicionando essas pessoas como centro das histórias, humanizando-as e trazendo sentido cultural que se equilibrava com os interesses da região, algo totalmente diferente das produções estrangeiras de origem ocidental. Além de apresentar uma modernidade específica, que não era a ocidental, mas sim uma periférica, que representava um certo lugar de fusão da experiência regional frente aos fluxos globalizantes.

Miriam Berg (2017), analisando o caso do Catar, aposta também na proximidade cultural entre a Turquia e a Liga Árabe para explicar tamanho sucesso, apontando especialmente a importância da dublagem para o dialeto coloquial sírio, que é mais próximo do árabe usado em conversas do dia a dia e mais distante do árabe moderno padrão, que é formal e usado apenas em documentos e materiais acadêmicos. Esse ponto foi frisado pela autora porque as novelas mexicanas, quando foram dubladas para o árabe, cometeram o erro de usar a última opção e o público não engajou. Esse erro, na realidade, se tornou um exemplo para os dramas turcos, que, através da linguagem informal, construíram laços de proximidade entre o conteúdo das narrativas e as audiências árabes, apesar de serem múltiplas e possuírem identidades culturais complexas e diversas (BERG, 2017, p. 3418-3420). O fato de os dramas turcos terem sido os primeiros conteúdos televisivos que foram traduzidos para o dialeto coloquial sírio ao entrar no mercado árabe se tornou um fator essencial para o sucesso que conquistou no mercado que, hoje, é o mais importante e o que catapultou a indústria turca para o restante do mundo.

Vimos através do fenômeno da *Hallyu* como uma indústria nacional consegue romper com as fronteiras locais e criar lógicas transnacionais e globais, e a Turquia é outro exemplo desse levante a partir do mundo majoritário. Turquia e Coreia do Sul se aproximam não só por serem dois polos significativos nos debates sobre globalização a partir da periferia global, mas também pelas suas próprias lógicas mercadológicas que

dialogam intimamente. Os K-dramas se tornaram populares na Turquia a partir da década de 2000 e esse consumo levou às adaptações de dramas coreanos para dramas turcos a partir da década de 2010, desde então uma dinâmica não-ocidental se estabeleceu nos fluxos de formatos televisivos entre os dois países (KAPTAN; TUTUCU, 2019). Segundo Musa Khan e Won Yong-jin (2020, p. 200-201), parte significativa dos dramas turcos são adaptações de outras produções estrangeiras, mas as fontes mudaram com o passar dos anos: antes a indústria televisiva turca adaptava séries estadunidenses, hoje o foco é na adaptação de dramas japoneses e sul-coreanos. Os autores apontam que uma das razões para essas adaptações acontecerem, para além do próprio consumo local, é que “os produtores turcos descobriram a semelhança entre as sociedades sul-coreana e turca em termos de senso de valores familiares, moral e normas sociais” (KHAN; WON, 2020, p. 201, tradução nossa).



**Imagem 17:** O original sul-coreano *Dr. Romantic* ([*Nangmandakteo gimsabu*] SBS, 2016-Presente).

Fonte: Han Cinema; **Imagem 18:** A adaptação turca *Kasaba Doktoru* (TRT 1, 2022-2023). Fonte: IMDB.

Hoje, o fenômeno da *Neo-Ottoman Cool* não só indica o impacto da cultura pop turca, especialmente os seus dramas de TV, à nível regional, mas também global. Os dramas turcos conquistaram o mundo majoritário, especialmente a Ásia Ocidental e o Norte da África, mas também é um sucesso na América Latina (FERREIRA, 2021) e, em movimento de contrafluxo, começa a adentrar também os mercados ocidentais da Europa e dos Estados Unidos. Pela primeira vez, a produção ficcional seriada de um país de maioria muçulmana consegue atrair audiências de todo o mundo (BERG, 2023). Fortalecendo a posição da Turquia no cenário internacional, os dramas turcos destacam o

potencial do país como uma potência global e promovem a sua presença influente no mundo contemporâneo e, especialmente, em uma ordem global multipolarizada.

Em pouco tempo a indústria cultural turca se tornou uma máquina de exportação, indo de US\$10 mil em lucros em 2004 para US\$200 milhões em 2012 (BARAN, 2017, p. 46), passando dos US\$350 milhões em 2017<sup>157</sup> e a expectativa é que em 2023 o país lucre US\$500 milhões com a exportação de dramas<sup>158</sup>. *Fatmagul*, um marco da exportação dos dramas turcos com sucesso absoluto mundial, já foi visto em 154 países<sup>159</sup>. No Brasil, a plataforma Globoplay adicionou vários títulos para a sua biblioteca<sup>160</sup>. Com a força do *streaming* de vídeo e a entrada das plataformas estrangeiras no mercado dos dramas turcos, novas opções de acesso a essas produções se espalham pelo mundo, mas também preocupam em sua abordagem imperialista e seu potencial de padronização desses conteúdos étnicos, não só na Turquia, mas no mundo majoritário como um todo. O roteirista do drama turco *Bitter Lands*, Ayfer Tunc, aponta que: “Se nossas histórias não forem mais nossas devido à intervenção da Netflix, nosso DNA será corrompido. E um DNA corrompido não faz bem a ninguém”<sup>161</sup>. Por fim, as autoras Yeşim Kaptan e Ece Algan (2023, p. 02) afirmam que “embora tenha se passado menos de duas décadas desde que as exportações de TV turcas atingiram o público transnacional, elas já desfrutam de um sucesso global sem precedentes, sem sinais de desaceleração” (tradução nossa). É o que percebemos sendo contruído e vindo dessa potência do mundo multipolar.

---

<sup>157</sup> “Turkish TV series exceed \$350 million in exports”, Daily Sabah, 04 de Janeiro de 2018: <https://www.dailysabah.com/business/2018/01/04/turkish-tv-series-exceed-350-million-in-exports> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>158</sup> “Turkish Tv Series Export Race To The Top”, Business Diplomacy: <https://businessdiplomacy.net/turkish-tv-series-export-race-to-the-top/> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>159</sup> “Turkish dramas are rewriting the global entertainment script”, Nikkei Asia, 13 de junho de 2021: <https://asia.nikkei.com/Life-Arts/Arts/Turkish-dramas-are-rewriting-the-global-entertainment-script> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>160</sup> “Sem sexo, séries turcas viram febre no Brasil e dominam o streaming”, Uol Splash, 11 de junho de 2023: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/06/11/series-turcas-viram-febre-no-brasil-dominam-o-streaming-e-atraem-turistas.htm> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>161</sup> Idem nota 158. Tradução nossa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Para além dos números e dos sucessos dessas indústrias do Mundo Majoritário, o que mais nos interessou ao longo desta pesquisa foram os seus desenvolvimentos a favor do diálogo regional e o que elas falam nas entrelinhas para o restante do mundo, apontando movimentações no cenário global. Focamos na Coreia do Sul enquanto um caso de peso nos fluxos globais, uma indústria cultural leste asiática que rompe com os fluxos unidirecionais e implementa sua lógica de influência nas dinâmicas da globalização. Percebemos que o impacto de um fenômeno como a *Hallyu* afeta mais do que apenas o seu país de origem e a região geográfica da qual faz parte, mas também impacta a forma como entendemos o mundo, além de representar um exemplo para que outros polos não-ocidentais avancem em direção de um consumo cada vez mais global. A Coreia do Sul, hoje, aponta para um movimento da atual ordem global, de múltiplos polos midiáticos em jogo, da queda dos paradigmas puramente ocidentais e, portanto, indica a intimidade do presente no mundo atual. É parte também de um fenômeno que propõe em sua potencialidade uma globalização alternativa que expande o próprio alcance e potencialidade do mundo majoritário. Contudo, ao mesmo tempo, aponta as vulnerabilidades e fragilidades dessa ebulição, desvelando as raízes capitalistas e neoliberais do cenário global de produção midiática e seus processos naturalizados a favor da hegemonia.

Como frisamos durante esta tese de doutorado, temos consciência da força contínua dos ideais ocidentais e da centralidade da experiência estadunidense nas dinâmicas do cenário global contemporâneo, contudo, com a queda da absoluta “indestrutividade” dos Estados Unidos, os paradigmas entram em processo de transição. O nosso interesse aqui foi entender que tipo de transição é essa e quais agentes estão participando desse momento, dando destaque para as movimentações midiáticas e também o encabeçamento da Coreia do Sul através de seu fenômeno cultural que, não só joga o jogo do poder global através de diferentes indústrias culturais e continua se mantendo relevante, chegando cada vez a mais mercados no mundo, mas também apresenta um modelo de globalização alternativa. Não é como se a Coreia do Sul estivesse tentando jogar um novo jogo, os peões de antes se apresentam da mesma forma ou de modo muito parecido, mas dessa vez há uma nova organização do tabuleiro e com novos agentes em campo. Esta pesquisa, portanto, teve como um dos seus objetivos traçar a

estruturação dessa indústria leste asiática e seu desenvolvimento, considerando efeitos, apostas e estratégias, a fim de contribuir para uma reflexão que aponte possíveis futuros movimentos do mundo contemporâneo considerando as mudanças que estão acontecendo. A partir disso, então, refletir, de forma mais doméstica, sobre o próprio papel e possibilidades que cabem ao Brasil e à nossa indústria midiática frente à multipolarização global e a ascensão de agentes do Mundo Majoritário.

Os sintomas da queda do Ocidente são percebidos em diferentes setores do cenário internacional, mas o nosso foco foi identificar lógicas de poder estabelecidas e como estas não têm a mesma força absoluta de antes, provando-se especialmente com a ascensão dos polos não-ocidentais. A cena artística, cultural e midiática global está deixando de ter um sabor único para ser mais diversificada, uma pluralização de indústrias contando suas próprias histórias e estampando os seus próprios rostos. Não que isso seja um fenômeno absolutamente novo ou profundamente revolucionário, as próprias novelas latinas já viajavam pelo mundo nos anos 1980 e 1990, mas o que vemos hoje é também a mudança geral na ordem global e a multiplicação dessas representações e regiões em destaque. Cada vez mais o movimento global se torna realmente global, com produtos culturais não-caucasianos, não-anglófonos e não-ocidentais viajando em um movimento coletivo – mas independentes – a partir do tal Oriente para o Ocidente. E, enquanto isso, a força midiática do Ocidente gradualmente se perde no cenário cada vez mais complexo da atualidade, como foi o exemplo da indústria televisiva britânica que se atrapalhou em suas próprias armadilhas, perdendo seu alcance de venda e de influência na Europa com o Brexit<sup>162</sup>.

Contudo, após séculos de diferentes tipos de imperialismo, colonizações e globalizações, não é de se estranhar que a produção midiática originária do mundo minoritário, especialmente os expoentes dos ideais ocidentais, continuem sistematicamente reverberando orientalismos, racismos e xenofobias sobre os países do mundo majoritário com o objetivo de, assim, continuarem alimentando a sua imagem de superioridade no mundo. Países ainda colonizados e aqueles que estão passando pelo longo – quiçá eterno – processo pós-colonial buscam por espaço no cenário internacional através de sua própria identidade nacional, esta que continua em jogo mesmo depois de anos de exploração, silenciamento, estereotipização e até mesmo aniquilamento. Esse

---

<sup>162</sup> “The UK’s TV exports: Universally Loved”, Film Threat, 21 de setembro de 2021: <https://filmthreat.com/features/the-uks-tv-exports-universally-loved/> Acesso em: 26 jun. 2023.

processo, conscientemente ou não, passa por se afastar das epistemologias e convicções que foram impostas durante todos os anos de influência direta e indireta. Portanto, não é incomum vermos nações desenvolvendo suas próprias indústrias culturais e midiáticas, após décadas de esforço, mas ainda assim reforçarem imaginários de inferioridade ou replicarem ideais dos colonizadores.

Todavia, após séculos de repressão e também de uma globalização ocidental espalhada e naturalizada nos nossos cotidianos, não é de se estranhar a internalização até mesmo das violências sofridas ou dos modelos que foram enraizados no funcionamento das sociedades atuais. Isso, entretanto, não muda o fato da importância das vozes criadas através desses levantes periféricos nos fluxos globais. Ao contrário, é exatamente nesse movimento de falar por si e perceber a multiplicidade de vozes no mundo que o processo decolonial se intensifica. O mundo multipolar que desponta indica outras culturas, outras formas de entender o mundo e outras construções de poder se instituindo em um cenário ainda hostil, mas que, uma vez que as potências ocidentais gradualmente vão perdendo a força, o espaço se torna mais acessível para a reconquista da real soberania do mundo majoritário. É uma ação, portanto, soberanista de nações que foram repetidamente negadas a sua própria soberania. E que precisam, também, continuar constantemente lutando a seu favor, já que as tentativas de intervenção ocidental potencialmente continuarão em suas práticas incessantes a favor de recuperar e manter o seu poder. É um combate a ser lutado sem previsão, por ora, de fim. Já que, como debatido nesta tese, a plataformas digitais e a web 2.0 são, sim, espaços essenciais para a disponibilização e acesso a conteúdos de indústrias midiáticas do mundo majoritário, mas, ao mesmo tempo, são essas mesmas ferramentas que continuam impondo o poder de mediação do centro.

Com a comodificação da cultura e sua importância crescente especialmente na ascensão de novos polos de influências globais, esses produtos e fluxos tomaram características de valor político, como exemplificado pelo conceito de *soft power* (NYE, 2004). Mas não só isso, a cultura também se tornou, de forma atualizada, em um instrumento de hostilidade até mesmo de *hard power*, assim como já foi parte central de políticas isolacionistas e/ou protecionistas. Os Estados Unidos, por exemplo, tentam incessantemente criminalizar e controlar aplicativos chineses, especialmente o de vídeos curtos TikTok, em seu projeto de contenção do crescimento do poderio chinês pelo mundo. Por sua vez, a Índia proíbe desde 2020 o mesmo aplicativo por causa de tensões nas fronteiras com a China (KUMAR; THUSSU, 2023). Assim como, a China está retaliando desde 2017 a Coreia do Sul pela implementação de uma área antimíssil



estadunidense (THAAD) através da retenção da *Hallyu* no país (JUN, 2017)<sup>163</sup>. A Coreia do Sul, por sua vez, banuiu novamente os produtos culturais japoneses em 2019 por causa de sanções econômicas e por impasses quanto a questão das “mulheres de conforto” coreanas, sanção essa que ficou conhecida como movimento “*No Japan*”, ou “Sem Japão”<sup>164</sup>. O então presidente da Coreia do Sul Moon Jaein declarou à época que: “Se o Japão prejudicar intencionalmente nossa economia, também terá que sofrer grandes danos. Nunca mais perderemos para o Japão”<sup>165</sup>.

Existem, dessa forma, sensibilidades políticas e econômicas muito profundas e ativas em meio às relações entre os países não-ocidentais, que se apresentam especialmente através do destaque que a cultura conquistou enquanto mediadora de questões internacionais e, como temos debatido até aqui, de importantes mudanças na ordem global. Essas são questões importantes a serem pensadas por futuros trabalhos da área, considerando não só os bônus da multiplicidade de polos culturais, mas também seus embates e fragilidades a curto, médio e longo prazo, considerando possíveis soluções e estratégias. Assim como, é importante também refletir sobre as novas práticas imperialistas e a mediação desses produtos culturais periféricos através de lógicas mercadológicas ocidentais, uma vez que, em sua maioria, são plataformas digitais de origem estadunidense que apresentam novas fórmulas de introdução de uma “superioridade” ocidental e de um controle de narrativas a partir do centro.

Anuja Pradhan e Carly Drake (2023), por exemplo, indicam como algumas produções não-ocidentais na Netflix criam efeitos de desconforto na audiência ocidental, esta que é muito exposta às lógicas hegemônicas culturais e industriais estabelecidas como “normativas” pelo Ocidente, fazendo como que tudo o que fuja desses padrões seja visto com certa repulsa, em um movimento íntimo ao orientalismo. Todavia, esse desconforto também aponta que outras formas de cultura e novas indústrias midiáticas estão se fazendo presentes de forma estável nos fluxos de consumo global, ao ponto de causarem até mesmo essa sensação.

---

<sup>163</sup> “China's THAAD retaliation strongly hits 'hallyu'”, The Korea Herald, 16 de abril de 2017: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20170416000133>; “China's hallyu restrictions likely to continue unless Seoul-Beijing ties improve”, The Korea Times, 09 de junho de 2023: [https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2023/06/398\\_352519.html](https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2023/06/398_352519.html) Acessos em: 26 jun. 2023.

<sup>164</sup> “South Korea's ‘No Japan’ boycott is new. But the wounds are old.”, The World, 12 de Agosto de 2019: <https://theworld.org/stories/2019-08-12/south-korea-s-no-japan-boycott-new-wounds-are-old> Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>165</sup> “Japan Imposes Broad New Trade Restrictions on South Korea”, The New York Times, 01 de Agosto de 2019: <https://www.nytimes.com/2019/08/01/business/japan-south-korea-trade.html>; tradução nossa. Acesso em: 26 jun. 2023.

Portanto, aqui enfatizamos o caso da Coreia do Sul em seu processo de ascensão global através da cultura. O fenômeno da *Hallyu* ajudou a reconfigurar a imagem do país para o mundo, ao mesmo tempo que reflete sua jornada que flerta com o neoliberalismo, apontando os problemas nacionais atrelados a um acelerado de desenvolvimento econômico. Nos esforçamos em destacar como a história da Coreia indica uma construção nacional que foi por muitas vezes vítima de invasões coloniais estrangeiras, assim como teve a sua soberania enquanto território, nação e povo negada. Entretanto, apesar dessas condições que continuam se apresentando em seus problemas internos e externos de caráter intimamente pós-coloniais, a Coreia do Sul conseguiu se estabelecer e se estabilizar enquanto um polo global de influência cultural. E o seu destaque não se dá só pelo fato de ser um centro cultural leste asiático, mas especialmente pelo seu crescente espalhamento pelo mundo e também pela manutenção desse impacto durante as últimas décadas através de, não só uma ou duas vertentes de exportação de cultura, mas múltiplas. A Coreia do Sul consegue se reinventar, criar e atualizar opções para continuar alimentando esse fenômeno cultural que posicionou nos fluxos globais as influências culturais de origem de um pequeno país da Ásia com um idioma extremamente limitado a nível global e corpos e mentes criativas de pessoas amarelas leste-asiáticas.

Decisivamente, a Coreia do Sul, enquanto um país capitalista, não é uma mocinha indefesa. Na realidade, possui diversos problemas especialmente atrelados à sua experiência íntima com as forças estadunidenses, além de questões profundamente neoliberais que colocam em risco desde o sistema estabelecido para o funcionamento da *Hallyu*, até mesmo a manutenção de sua própria sociedade em si. Entretanto, o nosso foco aqui foi na capacidade da Coreia do Sul em ser um modelo de globalização alternativa para outros países, uma vez que partiu de relativa insignificância no âmbito global da cultura para se tornar um polo de potente influência que ajuda a reconfigurar a atual ordem global. Para tal, levantamos o histórico da formação nacional desse polo, a sua expansão regional e global, os fatores de influência e obstáculos no cenário global, sua capacidade e efeito como globalização alternativa, e também os outros polos que pluralizam esse mesmo cenário onde a Coreia do Sul está construindo seu espaço.

O que a Onda Coreana tem conquistado e influenciado no cenário global mesmo sendo um fenômeno não-ocidental é por si só uma agenda de pesquisa para o futuro, mas especialmente um alerta para a Academia da importância em expandir o universo da análise científica para além do Ocidente. Desocidentalizar não só os objetos, mas também as teorias, a fim de abarcar a urgência dessas mudanças. Casos como os abordados aqui

da Índia, da Turquia e da Nigéria, são apenas alguns dos polos do mundo majoritário em ascensão no mundo multipolar e apontam noções centrais que revelam o potencial de mudança na arena midiática da contemporaneidade. Futuros estudos devem se atentar ao crescimento do impacto da China e da Tailândia na mídia que, por exemplo, têm se tornado notáveis polos de produção e exportação de dramas de TV e cultura pop em geral, assim como fortes influências culturais na arena global. A China criando suas próprias lógicas também no mercado de *streaming* de vídeo, e a Tailândia reestruturando os modelos de construção de narrativas e representação da comunidade LGBTQIA+ no mundo. A crescente relevância da *Hallyu* é apenas mais um efeito de uma lógica mundial que se atualiza aos movimentos regentes dos dias de hoje, e a ascensão de outros fenômenos a partir do não-Occidente comprovam essa força de um mundo majoritário que vem para resgatar o que sempre foi seu: o centro do palco global.

## REFERÊNCIAS

---

- AĞIRSEVEN, Nehir; ÖRKİ, Armağan. Evaluating Turkish TV series as soft power instruments. **OPUS International Journal of Society Researches**, v. 7, n. 13, p. 836-853, 2017.
- AHN, Jean. The socio-economic background of the Gwangju Uprising. **New Political Science**, v. 25, n. 2, p. 159-176, 2003.
- AHN, Ji-Hyun; YOON, Kyung. Between Love and Hate: The New Korean Wave, Japanese Female Fans, and Anti-Korean Sentiment in Japan. **Journal of Contemporary Eastern Asia**, v. 19, n. 2, p. 179-196, 2020.
- AINSLIE, Mary J. Korean soft masculinity vs. Malay hegemony: Malaysian masculinity and Hallyu fandom. **Korea Observer**, v. 48, n. 3, p. 609-638, 2017.
- AINSLIE, Mary J.; LIPURA, Sarah Domingo; LIM, Joanne B. Y. Understanding the potential for a Hallyu “backlash” in Southeast Asia: A case study of consumers in Thailand, Malaysia and Philippines. **Kritika Kultura**, v. 28, p. 63-91, 2017.
- AKPOJIVI, Ufuoma. Cosmopolitan Media, Contestation, and Critique: Assessing International Media Governance Standards from the Nigerian Perspective. In: GANTER, Sarah Anne; BADR, Hanan (Eds.). **Media Governance: A Cosmopolitan Critique**. Cham: Springer International Publishing, p. 103-123, 2022.
- ALAM, Shahidul. Majority world: Challenging the West's rhetoric of democracy. **Amerasia Journal**, v. 34, n. 1, p. 88-98, 2008.
- ALANKUŞ, Sevda; YANARDAĞOĞLU, Eylem. Shift or Stasis| Vacillation in Turkey's Popular Global TV Exports: Toward a More Complex Understanding of Distribution. **International Journal of Communication**, v. 10, p. 3615–3631, 2016.
- ALATAS, Syed Hussein. Intellectual imperialism: Definition, traits, and problems. **Asian Journal of Social Science**, v. 28, n. 1, p. 23-45, 2000.
- ALBUQUERQUE, Afonso. The institutional basis of anglophone western centrality. **Media, Culture & Society**, v. 43, n. 1, p. 180-188, 2021.
- ALBUQUERQUE, Afonso; CORTEZ, Krystal. Cultura pop e política na nova ordem global: lições do Extremo-Oriente. In: SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rodrigo (org.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, p. 247-267, 2015.

ALBUQUERQUE, Afonso; LYCARIÃO, Diógenes. Winds of change? BRICS as a perspective in international media research. **International Journal of Communication**, v. 12, p. 2873-2892, 2018.

ALBUQUERQUE, Afonso; OLIVEIRA, Thaianie M. Pensando o Recolonial nos estudos da Comunicação: reflexões a partir da América Latina. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 18, n. 51, p. 82-102, 2021.

ALBUQUERQUE, Afonso; OLIVEIRA, Thaianie M.; SANTOS JUNIOR, Marcelo A.; ALBUQUERQUE, Sofia O. F. Structural Limits to the De-Westernization of the Communication Field: The Editorial Board in Clarivate's JCR System. **Communication, Culture and Critique**, v. 13, n. 2, p. 185-203, 2020.

ALBUQUERQUE, Afonso; OLIVEIRA, Thaianie M.; SANTOS JUNIOR, Marcelo A.; QUINAN, Rodrigo; MAZUR, Daniela. Coronavirus meets the clash of civilizations. **Convergence**, v. 28, n. 4, p. 1198-1213, 2022.

AL-GHAZZI, Omar; KRAIDY, Marwan M. Turkey, the Middle East & the Media| neo-ottoman cool 2: Turkish nation branding and Arabic-language transnational broadcasting. **International Journal of Communication**, v. 7, p. 2341-2360, 2013.

AMIN-KHAN, Tariq. New orientalism, securitisation and the Western media's incendiary racism. **Third World Quarterly**, v. 33, n. 9, p. 1595-1610, 2012.

ANG, Ien; ISAR, Yudhishtir Raj; MAR, Phillip. Cultural diplomacy: beyond the national interest?. **International Journal of Cultural Policy**, v. 21, n. 4, p. 365-381, 2015.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**: Cultural dimensions of globalization. University of Minnesota Press, 1996.

APPADURAI, Arjun. Grassroots Globalization and the Research Imagination. In: APPADURAI, Arjun (Eds.). **Globalization**. Durham and London: Duke University Press, p. 1-21, 2001.

ASTHANA, Sanjay. Sovereignty, Power, and Agency in Neoliberal Configurations of Media and Governance in the Global South. In: GANTER, Sarah Anne; BADR, Hanan (Eds.). **Media Governance: A Cosmopolitan Critique**. Cham: Springer International Publishing, p. 15-37, 2022.

ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. **Caderno CRH**, v. 27, p. 613-627, 2014.

- BANAJI, Shakuntala. Racism and Orientalism: Role of Media. **The International Encyclopedia of Media Effects**, p. 1-9, 2017.
- BARAN, Şebnem. Crossing the Western Borders: Women of Son. **Series - International Journal of TV Serial Narratives**, v. 3, n. 2, p. 43-62, 2017.
- BECK, Ulrich. The cosmopolitan society and its enemies. **Theory, Culture & Society**, v. 19, n. 1-2, p. 17-44, 2002.
- BECK, Ulrich; GRANDE, Edgar. Varieties of second modernity: The cosmopolitan turn in social and political theory and research. **The British Journal of Sociology**, v. 61, n. 3, p. 409-443, 2010.
- BECKO, Larissa Tamborindenguy; AMARAL, Adriana. “Don’t Panic!”: Pistas e Problematizações para Pensar as Lacunas Conceituais nas (In) Definições de Cultura Pop. **Cult de Cultura: Revista Interdisciplinar sobre Arte Sequencial, Mídias e Cultura Pop**, v. 1, n. 01, p. 37-51, 2021.
- BERG, Miriam. The importance of cultural proximity in the success of Turkish dramas in Qatar. **International Journal of Communication**, v. 11, p. 16, 2017.
- BERG, Miriam. **Turkish Drama Serials: The Importance and Influence of a Globally Popular Television Phenomenon**. University of Exeter Press, 2023.
- BERGER, Peter L. Introduction: The Cultural Dynamics of Globalization. In: BERGER, Peter L.; HUNTINGTON, Samuel P. **Many globalizations: Cultural diversity in the contemporary world**. New York: Oxford, p. 1-16, 2002.
- BENGESSER, Cathrin; ESSER, Andrea; STEEMERS, Jeanette. Researching transnational audiences in the streaming era: Designing, piloting and refining a mixed methods approach. **Participations**, v. 19, n. 1, p. 4-25, 2022.
- BHABHA, Homi K. **The location of culture**. London and New York: Routledge, 1994.
- BHATTI, Muhammad Ahsan; KHALID, Aqsa; KHALID, Rania. The Rise of Hallyu: A Study on the Consumption of Korean Content in Pakistan During Covid 19 Pandemic. **Pakistan Journal of Social Research**, v. 4, n. 1, p. 521-532, 2022.
- BILLIG, Michael. **Banal nationalism**. SAGE Publications, 1995.
- BLAUT, James Morris. **The colonizer's model of the world: Geographical diffusionism and Eurocentric history**. Nova Iorque: Guilford Press, 1993.
- BOONE, Joseph. **The Homoerotics of Orientalism**. Columbia University Press, 2014.

- BOSE, Derek. Produção e distribuição do cinema indiano. MELEIRO, Alessandra (Org.), **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Ásia**. São Paulo: Escrituras Editora, p. 83-118, 2007.
- BRICMONT, Jean. **Imperialismo humanitário: el uso de los derechos humanos para vender la guerra**. España: Editorial El Viejo Topo, 2005.
- CASARÕES, Guilherme; GOMES, Leonardo Ananda. A diplomacia das vacinas. **GV-EXECUTIVO**, v. 20, n. 3, p. 14-18, 2021.
- CEPAL, N. U. **Panorama Social de América Latina y el Caribe 2022: la transformación de la educación como base para el desarrollo sostenible**. CEPAL - United Nations, 2022.
- CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton University Press, 2009.
- CHAN, Brenda; XUELI, Wang. Of prince charming and male chauvinist pigs: Singaporean female viewers and the dream-world of Korean television dramas. **International Journal of Cultural Studies**, v. 14, n. 3, p. 291-305, 2011.
- CHAN, Joseph Man; MA, Eric KW. Asian television: Global trends and local processes. **Gazette (Leiden, Netherlands)**, v. 58, n. 1, p. 45-60, 1996.
- CHANDRA, Yuliyanto. Increasing Consumption of Korean Dramas during the COVID-19 Pandemic: Cases of Indonesian Viewers. **k@ta**, v. 24, n. 2, 2022.
- CHANG, Woo-young; YUN, Seongyi. South Korea in 2021: A Noisy and Murky Presidential Race, Unstoppable COVID-19, and the Ongoing Globalization of Hallyu. **Asian Survey**, v. 62, n. 1, p. 43-52, 2022.
- CHANG, Yun-shik. South Korea: in pursuit of modernity. In: CHANG, Yun-Shik; LEE, Steven Hugh (Eds.). **Transformations in twentieth century Korea**. Taylor & Francis, 2006.
- CHEN, An. On the Source, Essence of “Yellow Peril” Doctrine and Its Latest Hegemony “Variant”–the “China Threat” Doctrine: From the Perspective of Historical Mainstream of Sino-Foreign Economic Interactions and Their Inherent Jurisprudential Principles. **The Journal of World Investment & Trade**, v. 13, n. 1, p. 1-58, 2012.
- CHEN, Lu. The emergence of the anti-Hallyu movement in China. **Media, Culture & Society**, v. 39, n. 3, p. 374-390, 2017.
- CHO, Hae-Joang. Reading the “Korean wave” as a sign of global shift. **Korea Journal**, v. 45, n. 4, p. 147-182, 2005.

- CHO, Junhyoung. A Brief History of Korean Cinema. In: LEE, Sangjoon (Ed.). **Rediscovering Korean Cinema**. University of Michigan Press, p. 34-64, 2019.
- CHOI, Hochin. **The Economic History of Korea: From the Earliest Times to 1945**. Seoul: Sekyungsa, 1971.
- CHOI, JungBong. Loyalty transmission and cultural enlisting of K-pop in Latin America. In: CHOI, JungBong; MALIANGKAY, Roald. **K-pop - The international rise of the Korean music industry**. New York: Routledge, p. 98-115, 2015.
- CHOI, Jungwoon. **The Gwangju Uprising: The pivotal democratic movement that changed the history of modern Korea** (Trans. Yu Young-nan). Homa & Sekey Books, 2006.
- CHOI, Keum Joa. Além do arco-íris: a imigração coreana no Brasil. **Dissertação de Mestrado em História Social** - Universidade de São Paulo, 1991.
- CHOI, K.; CHOI, Hoyun; KAHNG, B. Covid-19 epidemic under the K-quarantine model: Network approach. **Chaos, Solitons & Fractals**, v. 157, p. 111904, 2022.
- CHUA, Beng Huat. Conceptualizing an East Asian popular culture. **The Inter-Asia cultural studies reader**, v. 5, n. 2, p. 131-155, 2004.
- CHUA, Beng Huat. East Asian pop culture: Layers of communities. In: KIM, Youna (ed.) **Media consumption and everyday life in Asia**. Routledge, p. 99-113, 2008.
- CHUA, Beng Huat; IWABUCHI, Koichi (Ed.). **East Asian pop culture: Analysing the Korean wave**. Hong Kong University Press, 2008.
- CICCHELLI, Vincenzo; MESURE, Sylvie. Introduction: Splendors and Miseries of Cosmopolitanism. In: CICCHELLI, Vincenzo; MESURE, Sylvie (Eds.). **Cosmopolitanism in Hard Times**. Leiden: Brill, 2020.
- CICCHELLI, Vincenzo; OCTOBRE, Sylvie. **The Sociology of Hallyu Pop Culture: Surfing the Korean Wave**. Springer Nature, 2021.
- CICCHELLI, Vincenzo; OCTOBRE, Sylvie. Unpacking youth cosmo-cultures: global pop culture and the example of its Korean glocalization. In: ROUDOMETOF, Victor N.; DESSÌ, Ugo. **Handbook of Culture and Glocalization**. Edward Elgar Publishing, p. 371-385, 2022.
- COOLEY, Alexander; NEXON, Daniel. **Exit from hegemony: The unraveling of the American global order**. Oxford University Press, 2020.



CRANE, Diana. Culture and globalization: Theoretical models and emerging trends. Global culture. CRANE, Diana; KAWASHIMA, Nobuko; KAWASAKI, Ken'ichi. **Global culture: Media, arts, policy, and globalization**. New York: Routledge, p. 1-25, 2002.

CURRAN, James. **Media and democracy**. New York: Routledge, 2011.

CURRAN, James; PARK, Myung-jin. **De-Westernizing Media Studies**. London: Routledge. 2000.

DANABAYEV, Kakim; PARK, Jowon. Q-pop as a phenomenon to enhance new nationalism in Post-Soviet Kazakhstan. **아시아리뷰**, v. 9, n. 2, p. 85-129, 2020.

DASTIDAR, Sayantan Ghosh; ELLIOTT, Caroline. The Indian film industry in a changing international market. **Journal of Cultural Economics**, v. 44, n. 1, p. 97-116, 2020.

DE SETA, Gabriele. Sinofuturism as inverse orientalism: China's future and the denial of coevalness. **SFRA Review**, v. 50, n. 3, 2020, p. 86-94.

DE SOLA POOL, Ithiel. The changing flow of television. *Journal of Communication*, v. 27, n. 2, p. 139-149, 1977.

DELANTY, Gerard. **Inventing Europe - Idea, Identity, Reality**. Springer, 1995.

DELONG, Marilyn. The emerging Korean designer in the South Korean fashion industry: Interview with Yoon Kyung Lee. **Fashion Practice**, v. 7, n. 2, p. 267-282, 2015.

DISSANAYAKE, Wimal. Asian television dramas and Asian theories of communication. **Journal of Multicultural Discourses**, v. 7, n. 2, p. 191-196, 2012.

DRIANDA, Riela Provi; KESUMA, Meyriana; LESTARI, Nadia Ayu Rahma. K-Wave Content as a Source of Comfort During Coronavirus Widespread in Indonesia. In: **Proceedings - International Conference on Economics, Business, Social, and Humanities (ICEBSH 2021)**. Atlantis Press, p. 441-448, 2021.

DUARA, Prasenjit. **The Crisis of Global Modernity: Asian Traditions and a Sustainable Future**. Cambridge University Press, 2014.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo In: LANDER, Edgardo (coord.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade** (Trad. Pola Civelli). São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESPIRITU, Belinda Flores. Transnational audience reception as a theater of struggle: young Filipino women's reception of Korean television dramas. **Asian Journal of Communication**, v. 21, n. 4, p. 355-372, 2011.

ESTEVEZ, Ana Camila. O lugar da Netflix no campo do poder: reflexões sobre o impacto da empresa no audiovisual africano a partir da Nigéria. **Mídia e Cotidiano**, v. 17, n. 2, p. 1-21, 2023.

FERGUSON, Niall. **Colossus: The rise and fall of the American Empire**. New York: Penguin Books, 2004.

FERREIRA, Andrey Cordeiro. Colonialismo, capitalismo e segmentaridade: nacionalismo e internacionalismo na teoria e política anticolonial e pós-colonial. **Sociedade e Estado**, v. 29, p. 255-288, 2014.

FERREIRA, Gabrielle Camille Alves. A descoberta da Turquia pelos latino-americanos: a recepção da ficção televisiva turca no Brasil e no Uruguai. **Dissertação de Mestrado em Comunicação** – Universidade Federal do Paraná, 2021.

FREEDMAN, Amy L. South Korea: the final hurdle for Democracy. In: **Political Change and Consolidation: Democracy's Rocky Road in Thailand, Indonesia, South Korea, and Malaysia**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

FUCHS, Christian. Digital labor and imperialism. **Monthly Review**, v. 67, n. 8, p. 14, 2016. <https://monthlyreview.org/2016/01/01/digital-labor-and-imperialism/>

FUNG, Anthony. Intra-Asian cultural flow: Cultural homologies in Hong Kong and Japanese television soap operas. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 51, n. 2, p. 265-286, 2007.

GALBRAITH, James K.; KIM, Junmo. The legacy of the HCI: an empirical analysis of Korean industrial policy. **Journal of Economic development**, v. 23, n. 1, p. 1-20, 1998.

GANTI, Tejaswini. **Bollywood: A guidebook to popular Hindi cinema**. Routledge, 2004.

GATEWARD, Frances (Ed.). **Seoul searching: Culture and identity in contemporary Korean cinema**. State University of New York Press, 2007.

GLÜCK, Antje. De-Westernization and Decolonization in Media Studies. In: **Oxford Encyclopedia of Communication and Critical Studies**. Oxford University Press, 2018.

GONZAGA, Marina Ferreira Soares Lemos. Nollywood: o cinema nigeriano como forma de construção de identidade. **Trabalho de Conclusão de Curso - Graduação em Comunicação-Habilitação em Jornalismo - Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 2016.

- GUBACK, Thomas. International circulation of US theatrical films and television programming. **World communications**, p. 153-163, 1984.
- GUDJONSSON, Hlynur. Nation branding. **Place branding**, v. 1, n. 3, p. 283-298, 2005.
- HA, Ju-Yong. Hallyu in and for Asia. **Kritika Kultura**, v. 28, p. 55-62, 2017.
- HALDRUP, Michael; KOEFOED, Lasse; SIMONSEN, Kirsten. Practical orientalism—bodies, everyday life and the construction of otherness. **Geografiska Annaler: Series B, Human Geography**, v. 88, n. 2, p. 173-184, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** (Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro). Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. The West and the Rest: discourse and power. In: GIDDENS, Bram; HALL, Stuart (eds.). **Formations of Modernity**. Polity Press, p. 276-338, 1992.
- HAN, Benjamin. K-Pop in Latin America: Transcultural Fandom and Digital Mediation. **International Journal of Communication**, v. 11, p. 2250-2269, 2017.
- HAN, Benjamin M. Fantasies of modernity: Korean TV dramas in Latin America. **Journal of Popular Film and Television**, v. 47, n. 1, p. 39-47, 2019.
- HAN, Benjamin M. Reckoning with the World: Infrastructural Imaginaries of Cuba in Contemporary Korean Television. **Seoul Journal of Korean Studies**, v. 35, n. 1, p. 51-73, 2022.
- HAN, Seung-Mi. Consuming the modern: Globalization, things Japanese, and the politics of cultural identity in Korea. In: BEFU, Harumi; GUICHARD-ANGUIS, Sylvie (Eds.). **Globalizing Japan: Ethnography of the Japanese presence in Asia, Europe, and America**. Routledge, p. 194-208, 2001.
- HAN, Sung-joo. South Korea in 1987: The politics of democratization. **Asian Survey**, v. 28, n. 1, p. 52-61, 1988.
- HAN, Woo-keun. **The History of Korea** (trans. Lee Kyung-shik). Honolulu: University Press of Hawaii, 1974.
- HANAKI, Toru; SINGHAL, Arvind; HAN, Minwha; KIM, Dokyun; CHITNIS, Ketan. Hanryu sweeps East Asia: How Winter Sonata is gripping Japan. **International Communication Gazette**, v. 69, n. 3, p. 281-294. 2007.
- HAYNES, Jonathan. “New Nollywood”: Kunle Afolayan. **Black Camera: An International Film Journal**, v. 5, n. 2, p. 53-73, 2014.

HEARN, Eddie. National images and trade attitudes: The case of South Korea. **Asian Politics & Policy**, v. 13, n. 2, p. 176-192, 2021.

HEGDE, Radha S. A view from elsewhere: Locating difference and the politics of representation from a transnational feminist perspective. **Communication theory**, v. 8, n. 3, p. 271-297, 1998.

HESMONDHALGH, David. **The Cultural Industries**, 2007.

HICKS, George. **The comfort women**: Japan's brutal regime of enforced prostitution in the Second World War. WW Norton & Company, 1997.

HIRJI, Faiza; JIWANI, Yasmin; MCALLISTER, Kirsten Emiko. On the margins of the margins: #CommunicationSoWhite—Canadian style. **Communication, Culture & Critique**, v. 13, n. 2, p. 168-184, 2020.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. HOBBSAWM, Eric. J.; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Editora Paz e Terra, p. 9-23, 2008.

HOEK, Lotte. Bollywood. **BioScope: South Asian Screen Studies**, v. 12, n. 1-2, p. 43-48, 2021.

HOLZBACH, Ariane Diniz. **A invenção do videoclipe**: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual. Appris Editora e Livraria Eireli-ME, 2016.

HONG, Euny. **The birth of Korean cool**: How one nation is conquering the world through pop culture. Picador, 2014.

HONG, Seok-Kyeong; JIN, Dal Yong (Ed.). **Transnational Convergence of East Asian Pop Culture**. Routledge, 2021.

HOOKS, bell. **Olhares Negros**: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HUANG, Shuling. Nation-branding and transnational consumption: Japan-mania and the Korean wave in Taiwan. **Media, Culture & Society**, v. 33, n. 1, p. 3-18, 2011.

HUANG, Ying; NOH, Kwang Woo. Cultural Proximity and Distance: The Reception of Korean Films in China Through the Lens of My Sassy Girl. **Asian Cinema**, v. 20, n. 2, p. 193-205, 2009.

HÜBINETTE, Tobias. Who Are the Swedish K-pop Fans? Revisiting the Reception and Consumption of Hallyu in Post-Gangnam Style Sweden with an Emphasis on K-Pop.

**International Journal of Sociology, Psychology, and Cultural Studies**, v. 1, n. 1-4, p. 34-48, 2018.

HUMPHREYS, Laura-Zoë. Loving idols: K-pop and the limits of neoliberal solidarity in Cuba. **International Journal of Cultural Studies**, v. 24, n. 6, p. 1009-1026, 2021.

HUNTINGTON, Samuel P. **The clash of civilizations and the remaking of world order**. New York: Simon & Schuster, 2011.

HURRELL, Andrew. Beyond the BRICS: Power, pluralism, and the future of global order. **Ethics & International Affairs**, v. 32, n. 1, p. 89-101, 2018.

HWANG, Kyung Moon. **A History of Korea: An Episodic Narrative**. Englang: Palgrave Macmillan. 2010.

IOSIFIDIS, Petros; WHEELER, Mark. Japan, South Korea, Brazil: Post-Industrial Societies; Hard and Software. In: **Public Spheres and Mediated Social Networks in the Western Context and Beyond**. Palgrave Macmillan, London, 2016. p. 229-256.

IWABUCHI, Koichi. Complicit exoticism: Japan and its other. **Continuum**, v. 8, n. 2, p. 49-82, 1994.

IWABUCHI, Koichi. De-Westernization and the governance of global cultural connectivity: A dialogic approach to East Asian media cultures. **Postcolonial Studies**, v. 13, n. 4, p. 403-419, 2010.

IWABUCHI, Koichi. **Feeling Asian modernities**: Transnational consumption of Japanese TV dramas. Hong Kong University Press, 2004.

IWABUCHI, Koichi. Feeling glocal: Japan in the global television format business. In: MORAN, Albert; KEANE, Michael (eds.). **Television across Asia: TV industries, programme formats and globalisation**. Routledge, p. 33-47, 2004.

IWABUCHI, Koichi. **Recentering Globalization**: Popular Culture and Japanese Transnationalism. London: Duke University Press, 2002.

IWABUCHI, Koichi; MUECKE, Stephen; THOMAS, Nabdt. **Rogue flows**: Trans-Asian cultural traffic. Hong Kong University Press, 2004.

JANG, Gunjoo; PAIK, Won K. Korean Wave as tool for Korea's new cultural diplomacy. **Advances in Applied Sociology**, v. 2, n. 03, p. 196-202, 2012.

JANG, Kyungjae. Between soft power and propaganda: The Korean military drama Descendants of the Sun. **Journal of War & Culture Studies**, v. 12, n. 1, p. 24-36, 2019.

JANG, Wonho; SONG, Jung Eun. Webtoon as a new Korean Wave in the process of Glocalization. **Kritika Kultura**, n. 29, p. 167-187, 2017.

JEDLOWSKI, Alessandro. From Nollywood to Nollyworld: Processes of Transnationalization in the Nigerian Video Film Industry. In: KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome (Ed.). **Global Nollywood: The transnational dimensions of an African video film industry**. Indiana University Press, p. 25-45, 2013.

JENKINS, Henry. **Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture**. NYU Press, 2006.

JIANG, Qiaolei; LEUNG, Louis. Lifestyles, gratifications sought, and narrative appeal: American and Korean TV drama viewing among Internet users in urban China. **International Communication Gazette**, v. 74, n. 2, p. 159-180, 2012.

JIN, Dal Yong. Reinterpretation of cultural imperialism: Emerging domestic market vs continuing US dominance. **Media, Culture & Society**, v. 29, n. 5, p. 753-771, 2007.

JIN, Dal Yong. Regionalization of East Asia in the 1990s: Cultural and Economic Aspects of the Television Programme Trade. **Media Asia**, v. 29, n. 4, p. 215-228, 2002.

JIN, Dal Yong. The power of the nation-state amid neo-liberal reform: Shifting cultural politics in the new Korean Wave. **Pacific Affairs**, v. 87, n. 1, p. 71-92, 2014.

JIN, Dal Yong. **Digital platforms, imperialism and political culture**. London: Routledge, 2015.

JIN, Dal Yong. **New Korean Wave: Transnational cultural power in the age of social media**. University of Illinois Press, 2016.

JIN, Dal Yong. Transnationalism, cultural flows, and the rise of the Korean Wave around the globe. **International Communication Gazette**, v. 81, n. 2, p. 117-120, 2019.

JIN, Dal Yong. Ten Myths About the Korean Wave in the Global Cultural Sphere. **International Journal of Communication**, v. 15, p. 4147-4164, 2021.

JIN, Dal Yong. Transnational Proximity of the Korean Wave in the Global Cultural Sphere. **International Journal of Communication**, v. 17, p. 9-28, 2023.

JIN, Dal Yong; YOON, Kyong. The social mediascape of transnational Korean pop culture: Hallyu 2.0 as spreadable media practice. **New Media & Society**, v. 18, n. 7, p. 1277-1292, 2016.

JIN, Dal Yong; YOON, Tae Jin. The Korean Wave: Retrospect and prospect: Introduction. **International Journal of Communication**, v. 11, p. 2241-2249, 2017.

JOO, Jeongsuk. Transnationalization of Korean popular culture and the rise of “pop nationalism” in Korea. **The Journal of Popular Culture**, v. 44, n. 3, p. 489-504, 2011.

JORQUERA, Constanza. The Korean Dream and K-Lifestyle: Hallyu as an Instrument of Social Mobilization in Developing Countries: The Case of Latin America. **Paper delivered at the 4th World Congress for Hallyu**. Oxford, 26-28 September. 2016.

JU, Hyejung. Glocalization of the Korean popular culture in East Asia: Theorizing the Korean Wave. **PhD dissertation**. Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma, 2010.

JU, Hyejung. Transformations of the Korean media industry by the Korean Wave: The perspective of glocalization. In: **The Korean Wave: Korean Popular Culture in Global Context**. New York: Palgrave Macmillan, p. 33-51, 2014.

JUN, Hannah. Hallyu at a Crossroads: The Clash of Korea's Soft Power Success and China's Hard Power Threat in Light of Terminal High Altitude Area Defence (THAAD) System Deployment. **Asian International Studies Review**, v. 18, n. 1, p. 153-169, 2017.

JUNG, Eun-Young. K-pop idols, social media, and the remaking of the Korean wave. In: LEE, Sangjoon; NORNES, Abé Mark. **Hallyu 2.0: Korean Wave in the Age of Social Media**, University of Michigan Press, p. 73-89, 2015.

JUNG, Sun. **Korean masculinities and transcultural consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-Pop idols**. Hong Kong University Press, 2011.

JUNG, Sun; SHIM, Doobo. Social distribution: K-pop fan practices in Indonesia and the ‘Gangnam Style’ phenomenon. **International Journal of Cultural Studies**, v. 17, n. 5, p. 485-501, 2014.

KANG, Hyungseok. Contemporary cultural diplomacy in South Korea: Explicit and implicit approaches. **International Journal of Cultural Policy**, v. 21, n. 4, p. 433-447, 2015.

KANOZIA, Rubal; GANGHARIYA, Garima. More than K-pop fans: BTS fandom and activism amid COVID-19 outbreak. **Media Asia**, v. 48, n. 4, p. 338-345, 2021.

KAPTAN, Yeşim; ALGAN, Ece (Ed.). **Television in Turkey: Local production, transnational expansion and political aspirations**. London: Palgrave Macmillan, 2020.

KAPTAN, Yeşim; TUTUCU, Murat. The East Meets the Middle East: Cultural Proximity, Audience Reception and Korean TV Adaptations on Turkish Televisions. In: PARK, JaeYoon; LEE, Ann-Gee (Ed.). **The Rise of K-Dramas: Essays on Korean Television and Its Global Consumption**. Jefferson: McFarland, p. 193-216, 2019.

- KARAMOVA, Yuliya Yurisoovna; ALIKBEROVA, Alfiya Rafisovna. Agreements Signed by Korea in the XIX Century. **Journal of Politics and Law**, v. 12, p. 75-78, 2019.
- KATSUO, Hugo. K-pop, masculinidades e pornografia: entre a pornificação de si e o consumo da outridade. **Dissertação de mestrado** – Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, 2023.
- KATSUO, Hugo. Pornografia gay e racismo: a representação e o consumo do corpo amarelo na pornografia gay ocidental. **Rascunho**, v. 12, n. 20, 2021.
- KEANE, Michael. Once were peripheral: Creating media capacity in East Asia. **Media, Culture & Society**, v. 28, n. 6, p. 835-855, 2006.
- KEANE, Michael; FUNG, Anthony YH; MORAN, Albert. **New television, globalisation, and the East Asian cultural imagination**. Hong Kong University Press, 2007.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno eo pós-moderno**. Caxias do Sul: EDUSC, 2001.
- KHAN, Musa; WON, Yong-jin. Transnationalization of TV Serials: A Comparative Study of the Exportation of Korean and Turkish TV Serials. **European Journal of Social Sciences**, v. 59, n. 2, p. 193-208, 2020.
- KIM, Bok-rae. Past, present and future of *Hallyu* (Korean Wave). **American International Journal of Contemporary Research**, v. 5, n. 5, p. 154-160, 2015.
- KIM, Djun Kil. **The History of Korea**. Connecticut and London: Greenwood Press, 2005.
- KIM, Eun Mee; RYOO, Jiwon. South Korean culture goes global: K-Pop and the Korean wave. **Korean Social Science Journal**, v. 34, n. 1, p. 117-152, 2007.
- KIM, Grace MyHyun. ‘Do they really do that in Korea?’: multicultural learning through Hallyu media. **Learning, Media and Technology**, v. 44, n. 4, p. 473-488, 2019a.
- KIM, Hun Shik. Media, the public, and freedom of the press. **Social Indicators Research**, v. 62, n. 1, p. 345-363, 2003.
- KIM, Hyejin. Transmission of memory: the heritage trail and Jeju Uprising. **Master’s thesis** - Institute of World History, Eötvös Loránd University. Budapest - Hungria, 2021.
- KIM, Jeongmee (Ed.). **Reading Asian Television Drama: Crossing Borders and Breaking Boundaries**. IB Tauris, 2014.
- KIM, Jinwung. **A history of Korea: from "Land of the Morning Calm" to states in conflict**. Indiana University Press, 2012.



KIM, Joon-ho; KIM, Kwang-jin; PARK, Bum-tae; CHOI, Hyun-ju. The Phenomenon and Development of K-Pop: The Relationship between Success Factors of K-Pop and the National Image, Social Network Service Citizenship Behavior, and Tourist Behavioral Intention. **Sustainability**, v. 14, n. 6, p. 3200, 2022.

KIM, Kyung Hyun. **Hegemonic Mimicry: Korean Popular Culture of the Twenty-First Century**. Duke University Press, 2021.

KIM, Sangkyun; WANG, Hua. From television to the film set: Korean drama Daejanggeum drives Chinese, Taiwanese, Japanese and Thai audiences to screen-tourism. **International Communication Gazette**, v. 74, n. 5, p. 423-442, 2012.

KIM, Seung Kuk. East Asian Community as Hybridization: A Quest for East Asianism. In: KIM, Seung Kuk; LI, Peilin; YAZAWA, Shujiro (Eds.). **A Quest for East Asian Sociologies**. Seoul: Seoul University Press, p. 3-31, 2014.

KIM, Suweon. Who watches Korean TV dramas in Africa? A preliminary study in Ghana. **Media, Culture & Society**, v. 40, n. 2, p. 296-306, 2018.

KIM, Tae Young; JIN, Dal Yong. Cultural policy in the Korean wave: An analysis of cultural diplomacy embedded in presidential speeches. **International Journal of Communication**, v. 10, p. 5514–5534, 2016.

KIM, Taeyoung. Theorizing the Korean Wave | K-Culture Without “K-”? The Paradoxical Nature of Producing Korean Television Toward a Sustainable Korean Wave. **International Journal of Communication**, v. 17, p. 149–170, 2023.

KIM, Yaeri. The invention of the Mideu: redefining American television in South Korea. **Media, Culture & Society**, p. 1-17, 2019b.

KIM, Youna. The media and Asian transformations. In: **Media consumption and everyday life in Asia**. Routledge, p. 1-24, 2008.

KIM, Youna (Ed.). **The soft power of the Korean Wave: Parasite, BTS and drama**. Routledge, 2021.

KISHORE, Vikrant; SARWAL, Amit; PATRA, Parichay (Eds.). **Bollywood and its other (s): Towards new configurations**. Springer, 2014.

KLIKSBERG, Bernardo (Trad. Norma Guimarães Azeredo). **América Latina: uma região de risco-pobreza, desigualdade e institucionalidade social**. Brasília: UNESCO, 2002.

KLINGLER-VIDRA, Robyn; PARDO, Ramon Pacheco. Beyond the Chaebol? The social purpose of entrepreneurship promotion in South Korea. **Asian Studies Review**, v. 43, n. 4, p. 637-656, 2019.

KO, Nusta Carranza; NO, Song, 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.

KOBAYASHI, Koji; JACKSON, Steven J.; SAM, Michael P. Globalization, creative alliance and self-Orientalism: Negotiating Japanese identity within Asics global advertising, production. **International Journal of Cultural Studies**, v. 22, n. 1, p. 157-174, 2019.

KOTLIAR, Dan M. Data orientalism: on the algorithmic construction of the non-Western other. **Theory and Society**, v. 49, n. 5, p. 919-939, 2020.

KRAIDY, Marwan M.; AL-GHAZZI, Omar. Neo-Ottoman cool: Turkish popular culture in the Arab public sphere. **Popular Communication**, v. 11, n. 1, p. 17-29, 2013.

KRAUS, Charles. American Orientalism in Korea. **Journal of American-East Asian Relations**, v. 22, n. 2, p. 147-165, 2015.

KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome (Ed.). **Global Nollywood: The transnational dimensions of an African video film industry**. Indiana University Press, 2013.

KUMAR, Anilesh; THUSSU, Daya. Media, digital sovereignty and geopolitics: the case of the TikTok ban in India. **Media, Culture & Society**, p. 1-17, 2023.

KWET, Michael. Digital colonialism: US empire and the new imperialism in the Global South. **Race & Class**, v. 60, n. 4, p. 3-26, 2019.

KWON, Heonik. **After the Korean War: An Intimate History**. Cambridge University Press, 2020.

KWON, Seung-Ho; KIM, Joseph. From censorship to active support: The Korean state and Korea's cultural industries. **The Economic and Labour Review**, v. 24, n. 4, p. 517-532, 2013.

KWON, Seung-Ho; KIM, Joseph. The cultural industry policies of the Korean government and the Korean Wave. **International Journal of Cultural Policy**, v. 20, n. 4, p. 422-439, 2014.

LE MIÈRE, Christian. The return of gunboat diplomacy. **Survival**, v. 53, n. 5, p. 53-68, 2011.

LEE, Chin-Chuan. Beyond orientalist discourses: Media and democracy in Asia. **Javnost - The Public**, v. 8, n. 2, p. 7-20, 2001.

LEE, Dong-Hoo. A local mode of programme adaptation: South Korea in the global television format business. In: MORAN, Albert; KEANE, Michael. **Television Across Asia: Television industries, programme formats and globalization**. London: Routledge, p. 48-65, 2004.

LEE, Dong-Hoo. Popular Cultural Capital and Cultural Identity: Young Korean Women's Cultural. In: CHUA, Beng Huat; IWABUCHI, Koichi (Ed.). **East Asian pop culture: Analysing the Korean Wave**. Hong Kong University Press, p. 157-172, 2008.

LEE, Hye-Kyung. **Cultural policy in South Korea: Making a new patron state**. Routledge, 2019a.

LEE, Hye-Kyung. The new patron state in South Korea: cultural policy, democracy and the market economy. **International journal of cultural policy**, v. 25, n. 1, p. 48-62, 2019b.

LEE, Hyunji. A 'real' fantasy: hybridity, Korean drama, and pop cosmopolitans. **Media, Culture & Society**, v. 40, n. 3, p. 365-380, 2018.

LEE, Hyunjung; CHO, Younghan. Introduction: Colonial modernity and beyond in East Asian contexts. **Cultural Studies**, v. 26, n. 5, p. 601-616, 2012.

LEE, Jaekyoung. The Asian Financial Crisis and the tribulations of the South Korean media. **Gazette: The International Journal for Communication Studies**, v. 64, n. 3, p. 281-297, 2002.

LEE, Jeehyun Jenny; LEE, Rachel Kar Yee; PARK, Ji Hoon. Unpacking K-pop in America: The subversive potential of male K-pop idols' soft masculinity. **International Journal of Communication**, v. 14, p. 20, 2020.

LEE, Jin-kyung. Surrogate Military, Subimperialism, and Masculinity: South Korea in the Vietnam War, 1965-73. **Positions: East Asia Cultures Critique**, v. 17, n. 3, p. 655-682, 2009.

LEE, Keehyeung. Mapping out the cultural politics of the Korean Wave in contemporary South Korea. In: CHUA, Beng Huat; IWABUCHI, Koichi (Ed.). **East Asian pop culture: Analysing the Korean Wave**. Hong Kong University Press, p. 175-189, 2008.

LEE, Keehyeung. Speak memory! Morae Sigye and the politics of social melodrama in contemporary South Korea. **Cultural Studies Critical Methodologies**, v. 4, n. 4, p. 526-539, 2004.

LEE, Ki-baek. **A new history of Korea** (Trans. Edward W. Wagner). Harvard University Press, 1984.

LEE, Mikah; CHO, Younghan. Banal Orientalism on YouTube: “Eat Your Kimchi” as a New Cultural Intermediary and its Representation of South Korea. **Asian Communication Research**, v. 18, n. 2, p. 69-88, 2021.

LEE, Sangoak. A longitudinal analysis of foreign program imports on South Korean television, 1978–2002: A case of rising indigenous capacity in program supply. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 51, n. 1, p. 172-187, 2007.

LEE, Seung-Ah. Of the fans, by the fans, for the fans: The JYJ Republic. In: LEE, Sangjoon; NORNES, Abé Mark. **Hallyu 2.0: Korean Wave in the Age of Social Media**, University of Michigan Press, p. 108-130, 2015.

LEE, SinCheol; HAN, Hye-in. Comfort women: A focus on recent findings from Korea and China. **Asian Journal of Women's Studies**, v. 21, n. 1, p. 40-64, 2015.

LIE, John. What is the K in K-pop? South Korean popular music, the culture industry, and national identity. **Korea Observer**, v. 43, n. 3, p. 339-363, 2012.

LIEN, Donald; TANG, Peilan; ZULOAGA, Erika. Effects of Hallyu and the King Sejong Institute on International Trade and Services in Korea. **The International Trade Journal**, v. 36, n. 1, p. 6-23, 2022.

LIM, Tania. Renting East Asian popular culture for local television: Regional networks of cultural production. In: CHUA, Beng Huat; IWABUCHI, Koichi (Ed.). **East Asian pop culture: Analysing the Korean wave**. Hong Kong University Press, p. 33-52, 2008.

LING, Wessie. Korea vs Paris: There is No Fashion, Only Image or How to Make Fashion Identity. In: MENARINI, Roy (Eds.). **Cultures, Fashion and Society's Notebook 2016**. Milan-Turin: Pearson Italia SpA, pp. 1-14, 2016.

LIU, Tony Tai-Ting. Exporting culture: The Confucius Institute and China’s smart power strategy. In: DURRER, Victoria; MILLER, Toby; O’BRIEN, Dave (Eds.). **The Routledge Handbook of Global Cultural Policy**. London and New York: Routledge, p. 233-246, 2017.

LOO, Fung Ying; LOO, Fung Chiat. Hybridity, Confucianism, and Ambiguity in the South Korean Soft Power Model in Hallyu 1.0. **Media Watch**, v. 12, n. 1, p. 149-160, 2021.

- LONGENECKER, Lisa M.; LEE, Jooyoun. The Korean Wave in America: Assessing the Status of K-pop and K-drama between Global and Local. **Situations**, v. 11, n. 2, p. 105-127, 2018.
- LORA-MUNGAI, Marie; PIMENTA, Pedro. The African Film Industry: Trends, Challenges and Opportunities for Growth. **United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)**, 2021.
- LOSURDO, Domenico. **Colonialismo e luta anticolonial**: desafios da revolução no século XXI (trad. Diego Silveira). São Paulo: Boitempo, 2020.
- LUXEMBURG, Rosa. **The accumulation of capital**. Routledge, 2015.
- LYAN, Irina; LEVKOWITZ, Alon. From holy land to ‘Hallyu Land’: The symbolic journey following the Korean wave in Israel. **Journal of Fandom Studies**, v. 3, n. 1, p. 7-21, 2015.
- MAHBUBANI, Kishore. **The new Asian hemisphere**: The irresistible shift of global power to the East. PublicAffairs, 2009.
- MAHBUBANI, Kishore. **Has the West lost it?**: A provocation. London: Penguin Books UK, 2019.
- MANSELL, Robin; RABOY, Marc. Introduction: Foundations of the theory and practice of global media and communication policy. In: MANSELL, Robin; RABOY, Marc (Ed.). **The handbook of global media and communication policy**. United Kingdom: Wiley, p. 1-20, 2011.
- MARTEL, Frédéric (Trad. Clóvis Marques). **Mainstream**: a Guerra global das mídias e culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MASSEY, Doreen. A global sense of place. In: **The cultural geography reader**. Routledge, p. 269-275, 2008.
- MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens**: a ficção na TV (trad. Suzana Calazans). São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- MAZUR, Daniela; MEIMARIDIS, Melina; ALBUQUERQUE, Afonso. Paradigmas televisivos em transição: A adaptação de dramas americanos na Coreia. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 17, n. 31, p. 84-94, 2019.
- MAZUR, Daniela; MEIMARIDIS, Melina; RIOS, Daniel. O mercado de streaming na Coreia do Sul: disputas internas e a invasão estrangeira. **Novos Olhares**, v. 10, n. 1, p. 88-101, 2021.

MAZUR, Daniela; MEIMARIDIS, Melina; RIOS, Daniel. Original by deception: Netflix's mixed blessing to Hallyu in Brazil. **Proceedings Is Netflix riding the Korean Wave or vice-versa?**. Seoul National University, April, 2022a.

MAZUR, Daniela; MEIMARIDIS, Melina; RIOS, Daniel. Riding the Wavve: Platform Imperialism and South Korea's Streaming Market. In: SAMUEL, Michael; MITCHELL, Louisa (Eds.) **Streaming and Screen Culture in Asia-Pacific**. Cham: Springer International Publishing, p. 47-66, 2022b.

MCCOY, Alfred W.; SCARANO, Francisco A.; JOHNSON, Courtney. On the tropic of cancer: Transitions and transformations in the US Imperial State. In: MCCOY, Alfred W.; SCARANO, Francisco A. (Ed.) **Colonial crucible: Empire in the making of the modern American state**, p. 3-33, 2009.

MCHUGH, Kathleen Anne; ABELMANN, Nancy (Ed.). **South Korean golden age melodrama: gender, genre, and national cinema**. Wayne State University Press, 2005.

MEIMARIDIS, Melina. Disrupting Brazilian television: Streaming and the Decline of Globo's Hegemony in Video Cultures. **International Journal of Cultural Studies**, 2023, no prelo.

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. De São Paulo a Seúl: las estrategias de Netflix en los mercados periféricos. **Comunicación y Sociedad**, v. 18, p. 1-26, 2021.

MERRILL, John. The Cheju-do Rebellion. **Journal of Korean Studies**, v. 2, n. 1, p. 139-197, 1980.

MIGNOLO, Walter D. (Trad. Arturo Casas). Silêncios da autoridade: A colonialidade do ser e do saber. **Grial**, v. 43, n. 165, p. 26-31, 2005.

MILLER, Jade. Global Nollywood: The Nigerian movie industry and alternative global networks in production and distribution. **Global Media and Communication**, v. 8, n. 2, p. 117-133, 2012.

MILLER, Toby; GOVIL, Nitin; MCMURRIA, John; MAXWELL, Richard. **Global Hollywood**. London, UK: British Film Institute, 2001.

MIN, Wonjung. Mis Chinos, tus Chinos: The orientalism of Chilean K-pop fans. **International Communication Gazette**, v. 83, n. 8, p. 799-817, 2021.

MIN, Wonjung. Korean Wave Reception and the Participatory Fan Culture in Latin America: What lies beyond the media reports. In: YOON, Tae-jin; JIN, Dal Yong (Eds.).

- The Korean Wave: Evolution, Fandom, and Transnationality.** Lanham: Lexington Books, p. 145-172, 2017.
- MISHRA, Ramesh. **Globalization and the welfare state.** Cheltenham: Edward Elgar, 1999.
- MOHAPATRA, Jyoti Prakash; PARTHASARATHI, M. S. From Screening to Streaming: Impact of OTT on Indian Cinema. **Centurion Journal of Multidisciplinary Research**, v. 10, n. 2, p. 57-72, 2020.
- MORAN, Albert; KEANE, Michael (Ed.). **Television across Asia: TV industries, programme formats and globalisation.** Routledge, 2004.
- MURTHY, C. S. H. N. Indian cinema as a model for de-Westernizing media studies: A comparative study of Indian philosophical and Western cultural theories. **Asia Pacific Media Educator**, v. 22, n. 2, p. 197-215, 2012.
- MUSLIMAH, Andi Hanifah; IDRIS, Fairus Prihatin; ASRINA, Andi. Emotional Focused Coping on COVID-19 Survivors During Isolation in a Rural Area in Indonesia. **Journal of Aafiyah Health Research (JAHR)**, v. 2, n. 2, p. 14-21, 2021.
- NAM, Siho. The politics of ‘compressed development’ in new media: a history of Korean cable television, 1992—2005. **Media, Culture & Society**, v. 30, n. 5, p. 641-661, 2008.
- NISHINO, Rumiko; KIM, Puja; ONOZAWA, Akane (Eds.). **Denying the Comfort Women: The Japanese State's Assault on Historical Truth.** Routledge, 2018.
- NOH, Anna Seonglim. Cultural policies for national music in South and North Korea (1960s–70s): a comparative study. **International Journal of Cultural Policy**, v. 25, n. 1, p. 20-32, 2019.
- NORDENSTRENG, Kaarle; VARIS, Tapio. Television Traffic: A One-Way Street? A Survey and Analysis of the International Flow of Television Programme Material. **UNESCO - Reports and Papers on Mass Communication**, n. 70, 1974.
- NUCCI, Priscila. O perigo japonês. **História Social**, n. 12, p. 133-149, 2006.
- NYE, Joseph. **Soft Power: the means to success in world politics.** New York: Public Affairs, 2004.
- NYE, Joseph. The twenty-first century will not be a “post-American” world. **International Studies Quarterly**, v. 56, n. 1, p. 215-217, 2012.
- OH, Ingyu. From Localization to Glocalization: Contriving Korean Pop Culture to Meet Glocal Demands. **Kritika Kultura**, n. 29, p. 157-167, 2017.

- OTA, Toru. Producing (Post-)Trendy Japanese TV Dramas. In: IWABUCHI, Koichi. **Feeling Asian Modernities: Transnational Consumption of Japanese TV Dramas**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.
- OTMAZGIN, Nissim; LYAN, Irina. Hallyu across the desert: K-pop fandom in Israel and Palestine. **Cross-Currents: East Asian History and Culture Review**, v. 3, n. 1, p. 32-55, 2014.
- PALAIS, James B. A search for Korean uniqueness. **Harvard Journal of Asiatic Studies**, v. 55, n. 2, p. 409-425, 1995.
- PALAT, Ravi Arvind. Fragmented visions: Excavating the future of area studies in a post-American world. **Review (Fernand Braudel Center)**, p. 269-315, 1996.
- PALAT, Ravi Arvind. Is India part of Asia?. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 20, n. 6, p. 669-691, 2002.
- PANITCH, Leo; GINDIN, Sam. **The making of global capitalism**. London and New York: Verso Books, 2012.
- PARIS, Luana. Bollywood: uma ferramenta pós-colonial indiana. **Revista Cadernos de Relações Internacionais**, n. 2, p. 40-60, 2021.
- PARK, JaeYoon; LEE, Ann-Gee (Ed.). **The Rise of K-Dramas: Essays on Korean Television and Its Global Consumption**. Jefferson: McFarland, 2019.
- PARK, Ji Hoon; KIM, Kristin April; LEE, Yongsuk. Theorizing the Korean Wave| Netflix and Platform Imperialism: How Netflix Alters the Ecology of the Korean TV Drama Industry. **International Journal of Communication**, v. 17, p. 20, 2023.
- PARK, Ji Hoon; LEE, Yong Suk; SEO, Hogeun. The rise and fall of Korean drama export to China: The history of state regulation of Korean dramas in China. **International Communication Gazette**, v. 81, n. 2, p. 139-157, 2019.
- PARK, Seung Hyun. Korean cinema after liberation: Production, industry, and regulatory trends. In: GATEWARD, Frances (Ed.). **Seoul searching: Culture and identity in contemporary Korean cinema**. State University of New York Press, p. 15-36, 2007.
- PARK, Sunyoung. **Revisiting Minjung: New Perspectives on the Cultural History of 1980s South Korea**. University of Michigan Press, 2019.
- PIETRZAK-FRANGER, Monika; LANGE, Alina; SÖREGI, Rebecca. Narrating the pandemic: COVID-19, China and blame allocation strategies in Western European popular press. **European Journal of Cultural Studies**, v. 25, n. 5, p. 1286-1306, 2022.



- PINTO, Júlio Roberto de Souza; MIGNOLO, Walter D. A modernidade é de fato universal?: Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, v. 15, p. 381-402, 2015.
- PRADHAN, Anuja; DRAKE, Carly. Netflix and Cringe – Affectively watching ‘Uncomfortable’ TV. **Marketing Theory**, p. 1-23, 2023.
- PRATAMASARI, Annisa. International business strategy in selling Korean pop music: a case study of SM entertainment. **Global strategies**, v. 10, n. 2, p. 221-234, 2016.
- PUNATHAMBEKAR, Aswin. **From Bombay to Bollywood: The making of a global media industry**. NYU Press, 2013.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. **Dispositio**, v. 24, n. 51, p. 137-148, 1999.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- QUIJANO, Aníbal. Coloniality and modernity/rationality. **Cultural studies**, v. 21, n. 2-3, p. 168-178, 2007.
- QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. Americanity as a concept, or the Americas in the modern world. **International Social Science Journal**, v. 44, n. 4, p. 549-557, 1992.
- RAHTE, Emek Çaylı. Transnational Audiences of Turkish Dramas: The Case of Sweden. **Series - International Journal of TV Serial Narratives**, v. 8, n. 2, p. 41-59, 2022.
- RANJI, Banafsheh. Traces of orientalism in media studies. **Media, Culture & Society**, v. 43, n. 6, p. 1136-1146, 2021.
- RAO, Shakuntala. The globalization of Bollywood: An ethnography of non-elite audiences in India. **The Communication Review**, v. 10, n. 1, p. 57-76, 2007.
- REGATIERI, Ricardo Pagliuso. Development and dream: On the dynamics of K-pop in Brazil. **Development and Society**, v. 46, n. 3, p. 505-522, 2017.
- RIOS, Daniel; MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela. Agendas Regulatórias no Mercado de Streaming: Disputas e Discrepâncias em Países do Centro e da Periferia Global. **Anais IV Jornada Internacional GEMInIS**, Universidade Federal de São Carlos, 2021.

RITZER, George. Rethinking globalization: Glocalization/globalization and something/nothing. **Sociological theory**, v. 21, n. 3, p. 193-209, 2003.

ROBERTSON, Roland. Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott; ROBERTSON, Roland (ed.). **Global modernities**. SAGE Publications, p. 25-44, 1995.

ROBERTSON, Roland; WHITE, Kathleen E. What Is Globalization? In: RITZER, George (Ed.). **The Blackwell Companion to Globalization**. Oxford: Wiley-Blackwell, p. 54-66, 2007.

ROBINS, Kevin. Tradition and translation: national culture in its global context. In: CORNEY, John; HARVEY, Sylvia. **Enterprise and heritage: crosscurrents of national culture**. Routledge, p. 21-44, 1991.

ROH, David; HUANG, Betsy; NIU, Greta. **Techno-Orientalism: imagining Asia in speculative fiction, history, and media**. London: Rutgers University Press, 2015.

ROSSI, Thais Regis Aranha; SOARES, Catharina Leite Matos; SILVA, Gerluce Alves; PAIM, Jairnilson Silva; VIEIRA-DA-SILVA, Lígia Maria. The response by South Korea to the COVID-19 pandemic: lessons learned and recommendations for policymakers. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 38, n. 1, p. 1-19, 2022.

ROUQUIÉ, Alain. **América Latina: introducción al extremo occidente** (trad. Rosa Cusminsky de Cendrero). Siglo XXI, 1989.

RUBIN, Daniel Ian; WILSON, Faith Agostinone. Blame China: Trump and Anti-Asian Sentiment During COVID-19. In: **A Time of Covidiocy: Media, Politics, and Social Upheaval**. Brill, p. 10-31, 2021.

RYOO, Woongjae. Globalization, or the logic of cultural hybridization: the case of the Korean Wave. **Asian Journal of Communication**, v. 19, n. 2, p. 137-151, 2009.

SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rodrigo (org.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.

SACOMAN, Virgine Borges de Castilho. K-popper activism: the platform of fan activism in times of the covid-19 pandemic. **Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Series IV: Philology and Cultural Studies**, p. 87-104, 2021.

SACRAMENTO, Igor; MONARI, Ana Carolina Pontalti; CHEN, Xuewu. O vírus do morcego: fake news e estereotipagem dos hábitos alimentares chineses no contexto da Covid-19. **Comunicação & Inovação**, v. 21, n. 47, p. 82-98, 2020.

- SAEJI, CedarBough T. Creative content: Spinning South Korean cultural industry for soft power and nation branding. In: **East Asia Forum Quarterly**. Canberra, ACT: ANU Press, p. 33-35, 2021.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo** (Trad. Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente** (Trad. Rosana Eichenberg). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAKAI, Naoki. **The End of Pax Americana: The Loss of Empire and Hikikomori Nationalism**. Durham: Duke University Press, 2021.
- SANTOS, Sandro Marques dos. Uma nova causa da “América”: o Mito do Destino Manifesto na formação do nacionalismo norte-americano da Guerra Fria (1947-1991). **Dissertação de Mestrado – História – Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, 2020.
- SCHILLER, Herbert I. **Communication and cultural domination**. New York: International Arts and Science Press, 1976.
- SERFATY, Simon. Moving into a post-Western world. **The Washington Quarterly**, v. 34, n. 2, p. 7-23, 2011.
- SHIM, Doobo. An essay on K-pop: Korean wave, idols, and modernity. **Social studies education**, v. 52, n. 2, p. 13-28, 2013.
- SHIM, Doobo. Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. **Media, Culture & Society**, v. 28, n. 1, p. 25-44, 2006.
- SHIM, Doobo. South Korean media industry in the 1990s and the economic crisis. **Prometheus**, v. 20, n. 4, p. 337-350, 2002.
- SHIM, Doobo. The growth of Korean cultural industries and the Korean wave. In: CHUA, Beng Huat; IWABUCHI, Koichi (Ed.). **East Asian pop culture: Analysing the Korean Wave**, Hong Kong University Press, p. 15-32, 2008.
- SHIM, Doobo; JIN, Dal Yong. Transformations and development of the Korean broadcasting media. In: BLANKSON, Isaac A.; MURPHY, Patrick D. **Negotiating democracy: Media transformations in emerging democracies**, p. 161-176, 2007.
- SHIM, Sungeun. Behind the Korean broadcasting boom. **NHK Broadcasting Studies**, v. 6, p. 205-232, 2008.

SHIN, Gi-wook. Introduction. In.: SHIN, Gi-wook; HWANG, Kyung Moon (Ed.). **Contentious Kwangju: The May 18 uprising in Korea's past and present.** Rowman & Littlefield, p. xi-xxxi, 2003.

SHIN, Gi-Wook. **One alliance, two lenses: US-Korea relations in a new era.** Stanford University Press, 2010.

SHIN, Gi-Wook. Will Hallyu Swell to a Tidal Wave? Korea's Future as a Cultural Superpower (Trans. Raymond Ha). In: **Shin's reflections on Korea.** Standford - Walter H. Shorenstein Asia-Pacific Research Center - Freeman Spogli Institute. July, 2022. Disponível em: <https://aparc.fsi.stanford.edu/news/will-hallyu-swell-tidal-wave-koreas-future-cultural-superpower>

SHIN, Hyunjoon. Have you ever seen the Rain? And who'll stop the Rain?: The globalizing project of Korean pop (K-pop). **Inter-Asia Cultural Studies**, v. 10, n. 4, p. 507-523, 2009a.

SHIN, Hyunjoon. Reconsidering transnational cultural flows of popular music in East Asia: transbordering musicians in Japan and Korea searching for "Asia". **Korean Studies**, v. 33, p. 101-123, 2009b.

SHIN, Kwang-Yeong. The trajectory of anti-communism in South Korea. **Asian Journal of German and European Studies**, v. 2, n. 1, p. 1-10, 2017.

SHIN, Solee I.; KIM, Lanu. Organizing K-pop: Emergence and market making of large Korean entertainment houses, 1980–2010. **East Asia**, v. 30, p. 255-272, 2013.

SILVA, Catarina Garcia Pereira. Social media and music consumption during the COVID-19 pandemic: The case of BTS. **Dissertação de Mestrado – ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (Portugal)**, 2021.

SINGH, Paramveer. New Media as a Change Agent of Indian Television and Cinema: A study of over the top Platforms. **Journal of Content, Community and Communication**, v. 9, year 5, p. 131-37, 2019.

SINGH, Mahima; KUMAR, Akshaya. A Critical Political Economy Perspective on Indian Television: STAR, Hotstar, and Live Sports Streaming. **tripleC: Communication, Capitalism & Critique**, v. 21, n. 1, p. 18-32, 2023.

SIRIYUVASAK, Ubonrat. The Culture Industry and Asianization: The new 'imagined' inter-Asia economy. In: SHIN, Doobo; HERYANTO, Ariel; SIRIYUVASAK, Ubonrat (Eds.) **Pop Culture Formations across East Asia.** Seoul: Jimoondang, 2010.

- SIRIYUVASAK, Ubonrat; SHIN, Hyunjoon. Asianizing K-pop: production, consumption, and identification patterns among Thai youth. **Inter-Asia Cultural Studies**, 8:1, 109–136. 2007.
- SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rodrigo (org.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, p. 19-33, 2015.
- SOHN, Pow-key; KIM, Chol-choon; HONG, Yi-sup. **The history of Korea**. Seoul: Korean National Commission for UNESCO, 1970.
- SONG, Sooho. The evolution of the Korean wave: How is the third generation different from previous ones?. **Korea Observer**, v. 51, n. 1, p. 125-150, 2020.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG, 2010.
- STEWART, William H. Seoul destination: A mixed-methods study on the pull factors of inbound exchange students at a Korean university. **FIRE: Forum for International Research in Education**, v. 6, n. 3, p. 58-82, 2020.
- STRAUBHAAR, Joseph D. **Brazilian television: The decline of American influence**. *Communication Research*, v. 11, n. 2, p. 221-240, 1984.
- STRAUBHAAR, Joseph D. Beyond media imperialism: Assymetrical interdependence and cultural proximity. **Critical Studies in media communication**, v. 8, n. 1, p. 39-59, 1991.
- STRAUBHAAR, Joseph. Choosing national TV: Cultural capital, language, and cultural proximity in Brazil. In: **The impact of international television**. Routledge, p. 77-110, 2014.
- STRAUBHAAR, Joseph. Cultural proximity. In: JIN, Dal Yong (Eds.). **The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization**. Routledge, p. 24-33, 2021.
- STUENKEL, Oliver. **O mundo pós-ocidental: potências emergentes e a nova ordem global** (trad. Renato Aguiar). Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- SU, Lijuan; STEPCHENKOVA, Svetlana; DAI, Xiangyi. The core-periphery image of South Korea on the Chinese tourist market in the times of conflict over THAAD. **Journal of Destination Marketing & Management**, v. 17, 100457, p. 1-12, 2020.
- SUN, Ge. How does Asia mean? (part I) (Trad. Hui Shiu-Lun; Lau Kinchi). **Inter-Asia Cultural Studies**, v. 1, n. 1, p. 13-47, 2000.

- SUN, Meicheng; LIEW, Kai Khiun. Analog Hallyu: historicizing K-pop formations in China. **Global media and China**, v. 4, n. 4, p. 419-436, 2019.
- SUNG, Sang-Yeon. K-pop reception and participatory fan culture in Austria. **Cross-Currents: East Asian History and Culture Review**, v. 3, n. 1, p. 56-71, 2014.
- SUZINA, Ana Cristina. English as lingua franca. Or the sterilisation of scientific work. **Media, Culture & Society**, v. 43, n. 1, p. 171-179, 2021.
- TAKHAR, Amandeep; MACLARAN, Pauline; STEVENS, Lorna. Bollywood cinema's global reach: consuming the "Diasporic Consciousness". **Journal of Macromarketing**, v. 32, n. 3, p. 266-279, 2012.
- TCHEN, John, Kuo Wei. Notes for a history of Paranoia: "Yellow Peril" and the long Twentieth Century. **Psychoanalytic review**, v. 97, n. 2, p. 263-283, 2010.
- THUSSU, Daya Kishan. **Communicating India's soft power: Buddha to Bollywood**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- THUSSU, Daya Kishan (Ed.). **Internationalizing Media Studies**. Routledge, 2009.
- THUSSU, Daya Kishan. Mapping Global Media Flow and Contra-flow. In: THUSSU, Daya Kishan. (Ed.) **Media on the Move: Global Flow and Contra-flow**. London: Routledge, p. 11–32, 2007.
- THUSSU, Daya Kishan; MEDRADO, Andrea. O Ocidente, o "resto" do mundo e a internacionalização dos Estudos de Mídia – "Chíndia", BRICS e soft power. **Matrizes**, v. 8, n. 2, p. 137-149, 2014.
- THUSSU, Daya Kishan; NORDENSTRENG, Kaarle (Ed.). **BRICS Media: Reshaping the Global Communication Order?**. New York and London: Routledge, 2021.
- TOMLINSON, John. **Globalization and culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- TOUHAMI, Batoul; AL-HAQ, Fawwaz Al-Abed. The influence of the Korean wave on the language of international fans: case study of Algerian fans. **Sino-US English Teaching**, v. 14, n. 10, p. 598-626, 2017.
- TUNSTALL, Jeremy. **The media are American: Anglo-American media in the world**. New York: Columbia University Press, 1977.
- UDOBANG, Wana. Making the cut: One of Nollywood's leading directors on what it's like working in the second biggest film industry in the world. **Index on Censorship**, v. 46, n. 4, p. 87-89, 2017.

- URBANO, Krystal; MAZUR, Daniela; ARAUJO, Mayara; ALBUQUERQUE, Afonso. K-pop, ativismo de fã e desobediência epistêmica: um olhar decolonial sobre os ARMYs do BTS. **Logos**, v. 27, n. 3, 2020.
- VASUDEVAN, Ravi. The meanings of ‘Bollywood’. **Journal of the Moving Image**, p. 1–15, 2008. Acesso em: [https://jmionline.org/article/the\\_meanings\\_of\\_bollywood](https://jmionline.org/article/the_meanings_of_bollywood)
- VELIQ, Fabiano; MAGALHÃES, Paula. A colonização é aqui e agora: elementos de presentificação do racismo. **Trans/Form/Ação**, v. 45, p. 111-128, 2022.
- VINCO, Alessandra; MAZUR, Daniela. Além da cultura pop: o interesse e consumo da gastronomia sulcoreana no Brasil. In: MAISERO, Gilmar; YUN, Jung Im. **América Latina y Corea del Sur: intereses y desafios comunes**. São Paulo: Humanitas, p. 541-564, 2018.
- VINE, David. Lists of U.S. Military Bases Abroad, 1776-2021. **American University Digital Research Archive**, 2021. Acesso em: <https://doi.org/10.17606/7em4-hb13>
- VISENTINI, Paulo G. Fagundes; PEREIRA, Analúcia Danilevicz; MELCHIONNA, Helena Hoppen. **A Revolução Coreana: o desconhecido socialismo Zuche**. SciELO-Editora UNESP, 2018.
- VUKOVICH, Daniel. Postcolonialism, Globalization, and the ‘Asia Question’. In: HUGGAN, Graham (Ed.). **The Oxford handbook of postcolonial studies**. OUP Oxford, p. 587-606, 2013.
- WAISBORD, Silvio. Latin America media and the limitations of the media ‘globalization’ paradigm. In: GUERRERO, Manuel Alejandro; MÁRQUEZ-RAMÍREZ, Mireya (Eds.). **Media systems and communication policies in Latin America**. Springer, p. 24-42, 2014.
- WAISBORD, Silvio. **McTV: Understanding the global popularity of television formats**. *Television & New Media*, v. 5, n. 4, p. 359-383, 2004.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **World-Systems Analysis**. Durham and London: Duke University Press, 2004.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **O universalismo europeu: a retórica do poder**. Trad. Beatriz Medina, São Paulo: Boitempo, 2007.
- WALSH, John. Hallyu as a government construct: The Korean Wave in the context of economic and social development. In: KUWAHARA, Yasue (Ed.). **The Korean Wave – Korean Popular Culture in Global Context**. New York: Palgrave Macmillan, p. 13-31, 2014.

- WANG, Hye-Sook; PYUN, Danielle O. Hallyu and Korean Language Learning: Gender and Ethnicity Factors. **The Korean Language in America**, v. 24, n. 2, p. 30-59, 2020.
- WILLEMS, Wendy. Beyond normative dewesternization: Examining media culture from the vantage point of the Global South. **The Global South**, v. 8, n. 1, p. 7-23, 2014.
- YAN, Grace; SANTOS, Carla Almeida. "CHINA, FOREVER": Tourism discourse and self-orientalism. **Annals of Tourism Research**, v. 36, n. 2, p. 295-315, 2009.
- YANARDAĞOĞLU, Eylem; KARAM, Imad N. The fever that hit Arab satellite television: audience perceptions of Turkish TV series. *Identities*, v. 20, n. 5, p. 561-579, 2013.
- YANG, Jonghoe. Globalization, nationalism, and regionalization: the case of Korean popular culture. **Development and Society**, v. 36, n. 2, p. 177-199, 2007.
- YECIES, Brian; SHIM, Aegyung. **The changing face of Korean cinema: 1960 to 2015**. Routledge, 2016.
- YESIL, Bilge. Transnationalization of Turkish dramas: Exploring the convergence of local and global market imperatives. **Global Media and Communication**, v. 11, n. 1, p. 43-60, 2015.
- YOON, Kyong. De/Constructing the soft power discourse in Hallyu. **Communication Research and Practice**, v. 9, n. 3, p. 341-357, 2023.
- YOON, Kyong. Diasporic Korean Audiences of Hallyu in Vancouver, Canada. **Korea Journal**, v. 60, n. 1, p. 152-178, 2020.
- YOON, Kyong. Transnational fandom in the making: K-pop fans in Vancouver. **International Communication Gazette**, v. 81, n. 2, p. 176-192, 2019.
- YOON, Kyong; MIN, Wonjung; JIN, Dal Yong. Consuming the Contra-Flow of K-pop in Spain. **Journal of Intercultural Studies**, v. 41, n. 2, p. 132-147, 2020.
- ZAKARIA, Fareed. **O mundo pós-americano** (trad. Pedro Maia). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ZHANG, Yunpeng; XU, Fang. Ignorance, orientalism and sinophobia in knowledge production on COVID-19. **Tijdschrift voor economische en sociale geografie**, v. 111, n. 3, p. 211-223, 2020.