

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES — DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

드라마가 원하는 것
O que os K-Dramas querem?

다니엘라 페르난데스 코스타 다 로사

Daniela Fernandes Costa da Rosa

Porto Alegre

2019

Daniela Fernandes Costa da Rosa

드라마가 원하는 것

O que os K-Dramas querem?

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Niura Legramante Ribeiro

(DAV — Universidade Federal do Rio Grande do Sul — Orientadora)

Prof. Dr. Luis Edegar de Oliveira Costa

(DAV — Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

(DAV — Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Rosa, Daniela
O Que Os K-Dramas Querem? / Daniela Rosa. -- 2019.
94 f.
Orientadora: Niura Legramante Ribeiro.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2019.

1. K-Drama. 2. Coreia do Sul. 3. Dramas Coreanos.
4. Arte Coreana. 5. Cultura Visual. I. Ribeiro, Niura
Legramante, orient. II. Título.

요약

RESUMO

O objetivo deste trabalho é introduzir o leitor ao K-Drama como formato televisivo compartilhado entre Coreia do Sul e Brasil, discutindo seus gêneros e características culturais numa perspectiva comparativa e relacional, além de investigar a distribuição e o consumo dessas produções no Brasil e a recepção desses ícones por telespectadores brasileiros. Apresento um panorama geral da história do K-Drama e busco encorajar outros pesquisadores a procurar materiais e olhar mais profundamente para o fenômeno da Hallyu.

키워드

Palavras-chave

Coreia do Sul. K-Drama. Dramas Coreanos. Arte Coreana. Cultura Visual.

요약

ABSTRACT

The aim of this paper is to introduce the reader to K-Drama as a television format shared between South Korea and Brazil, discussing its genres and cultural characteristics in a comparative and relational perspective, and to investigate the distribution and consumption of these productions in Brazil, as the reception of these icons by Brazilian viewers. It gives an overview of the history of K-Drama and seeks to encourage other researchers to look for materials and to look deeper into the phenomenon of Hallyu.

키워드

KEYWORDS

South Korea. K-Drama. Korean Dramas. Korean Art. Visual Culture.

요약 sumário

ÍNDICE DE FIGURAS

AGRADECIMENTOS

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO 1: MAS AFINAL O QUE É K-DRAMA?

1.1 O K-Drama *versus* a telenovela.....14

1.2 A origem do K-Drama.....22

1.3 Hallyu: a Onda Coreana.....30

CAPÍTULO 2: ANÁLISES COMPARATIVAS NO K-DRAMA

2.1 Arte coreana ou arte asiática?.....39

2.2 O caso de *Scarlet Heart*.....42

2.3 *Sandglass* e a Arte Minjung.....60

CAPÍTULO 3: O K-DRAMA NO BRASIL

3.1 A internet e os *fansubs*.....70

3.2 Estranhamento e hibridismo.....74

3.3 O “fazer-da-cultura” e o *K-Dramaland*.....78

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....82

REFERÊNCIAS.....84

APÊNDICE.....89

그림 인덱스

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 — Cenas da primeira telenovela brasileira <i>Sua Vida Me Pertence</i> (1951)	15
Figura 2 — Cartaz de lançamento de <i>2-5499 Ocupado</i> (1963)	16
Figura 3 — Mapa Comparativo: Coreia do Norte, Coreia do Sul, China e Japão	22
Figura 4 — Foto do prédio inaugural da KORCAD (1956)	25
Figura 5 — Pôster de chamada para o evento de inauguração da KORCAD (1956)	25
Figura 6 — Espectadores reunidos para assistir a primeira transmissão da KORCAD	26
Figura 7 — Foto da primeira transmissão da KORCAD	26
Figura 8 — Pôster promocional de <i>Winter Sonata</i>	31
Figura 9 — Foto da Ilha Nami (Namiseom)	32
Figura 10 — Conjunto de cenas de <i>Winter Sonata</i> gravadas na Ilha Nami	33
Figura 11 — Fotos dos pontos turísticos do pacote <i>Winter Sonata Tour</i>	34
Figura 12 — Estátua de bronze de Joon-sang e Yoo-jin	35
Figura 13 — Cena de <i>Winter Sonata</i> imortalizada pela estátua de bronze na Ilha Nami	35
Figura 14 — Pôsteres promocionais de <i>Jewel in the Palace</i>	36
Figura 15 — Pôster promocional de <i>Scarlet Heart</i>	43
Figura 16 — Pôster promocional de <i>Moon Lovers</i>	43
Figura 17 — Figurino de Yinzhen de <i>Scarlet Heart</i>	45
Figura 18 — Figurino de Wang So de <i>Moon Lovers</i>	45
Figura 19 — Cena de <i>Scarlet Heart</i> mostrando os príncipes da Dinastia Qing	46
Figura 20 — <i>Fotoshoot</i> promocional do elenco principal de <i>Moon Lovers</i>	47
Figura 21 — Comparativo da progressão dos trajes usados por Wang So em <i>Moon Lovers</i>	48
Figura 22 — Mural da Dinastia Goguryeo	49
Figura 23 — Cena de <i>Moon Lovers</i> com as aias do palácio	49
Figura 24 — <i>Hanboks</i> usados pela personagem Hae Soo em <i>Moon Lovers</i>	50

Figura 25 — Comparativo da evolução do <i>hanbok</i> entre os séculos XV e XX	51
Figura 26 — Retrato do Imperador Yongzheng (1723-35)	52
Figura 27 — Cena de <i>Scarlet Heart</i> mostrando as vestes do Imperador Yongzheng	52
Figura 28 — Suposto retrato do Rei Taejo datado de 942	53
Figura 29 — Cena de <i>Moon Lovers</i> mostrando as vestes do Rei Taejo	53
Figura 30 — Cena da cerimônia de coroação de Wang So em <i>Moon Lovers</i>	53
Figura 31 — Cena da chuva em <i>Scarlet Heart</i>	56
Figura 32 — Cena da chuva em <i>Moon Lovers</i>	56
Figura 33 — Cena do lago em <i>Scarlet Heart</i>	57
Figura 34 — Cena do lago em <i>Moon Lovers</i>	57
Figura 35 — Manifestantes reunidos durante a Revolta de Gwangju	63
Figura 36 — Cena (A) de <i>Sandglass</i> retratando a Revolta de Gwangju	64
Figura 37 — Manifestantes sendo presos durante a Revolta de Gwangju	65
Figura 38 — Cena (B) de <i>Sandglass</i> retratando a Revolta de Gwangju	65
Figura 39 — Cena (C) de <i>Sandglass</i> retratando a Revolta de Gwangju	66
Figura 40 — Manifestante protestando durante a Revolta de Gwangju	66
Figura 41 — Obra <i>Jornal</i> (1980) de YIM Oksang	68
Figura 42 — Obra <i>Bandeira</i> (1988) de HONG Song-dam	69
Figura 43 — Cena de <i>Goblin</i> mostrando o afeto entre o Goblin e Eun Tak	75

Pra ti, Mãe
a louca dos doramas

감사합니다

AGRADECIMENTOS

감사합니다

Se pronuncia *kam-sa-ham-nida*. A sua tradução literal seria algo como “eu te agradeço” ou “presto-lhe agradecimento”.

Com todos os “auto-reverse da vida e o movimento de translação que faz a Terra girar”, devo começar prestando agradecimentos aos Jonas Brothers, cuja banda voltou a se juntar no momento que eu mais precisava das suas canções. *Cool* me fez sentir que eu era capaz de tudo. Por isso eu digo *gamsahabnida*.

Da letra A à Andressa, que não gosta de doramas, mas que por algum milagre, depois de tanto tempo, ainda gosta de mim, *gamsahabnida*.

Às belíssimas, maravilhosas, deusas do meu coração, colegas historiadoras da arte que conseguiram tornar um curso já tão lindo em algo ainda mais colorido; *gamsahabnida*.

Aos professores Paulo e Edegar, que concordaram em participar deste trabalho com tanta boa vontade e simpatia. Na minha cabeça, eu criei várias confusões para justificar o que eu queria fazer. Quando estávamos em banca, justificativas se tornaram desnecessárias e me restou apenas a certeza de que mesmo que tudo desse muito errado, iríamos nos divertir bastante durante o processo. Por isso, *gamsahabnida*.

À Niura, não apenas orientadora mas parceira de empreitada, me deu todo o espaço que eu precisei para explorar as nuances do meu (K) drama pessoal e teve muita paciência com as minhas enrolações momentâneas. *Gamsahabnida*.

E, por último, àqueles momentos mágicos de *Goblin*, entre passado e presente, real e imaginário, aos pequenos detalhes que fazem uma cena e às personagens que dão vida a elas. Me ocorreu que depois desses quatro anos, eu sei reconhecer uma obra de arte.

Gamsahabnida.

Obrigada

소개

INTRODUÇÃO

Quando W.J.T. Mitchell publicou o texto “O que as imagens realmente querem?”, ele sabia que era uma pergunta estranha. Mitchell tinha a ávida vontade de descobrir o que as imagens significam, para que servem e como afetam aqueles que as veem. O seu levantamento, que ele mesmo atribuiu aos produtores e consumidores de imagens, segue uma longa tradição de pensar a imagem como a reprodução da visão de um artista (criador) ou como resposta para os desejos daqueles que a olham (para quem se cria).

Como o meu assunto já suscita tamanho estranhamento, julguei que a indagação de Mitchell me era relevante. Em termos de arte, não se encontra um destaque para a arte coreana quando colocada dentro do espectro de “arte asiática”. Existem, é claro, livros específicos sobre o assunto, mas quando a consulta é feita em livros gerais, a arte coreana costuma servir como um adendo à arte chinesa. Por causa disso, é muito comum o erro de achar que a arte — e mesmo a cultura — coreana segue uma tradição chinesa. Eu pensava assim também, até que descobri os dramas de TV e, em especial, o K-Drama, e notei o abismo de diferenças que existem entre esses dois países, e também outros países da Ásia.

A base dessa pesquisa sendo exploratória, confiei principalmente nos guias específicos que foram disponibilizados pelo Sistema de Informação do Ministério de Cultura, Esporte e Turismo da República da Coreia (KOCIS). Os K-Dramas foram assistidos, em sua maioria, através do *site* pago Rakuten Viki. Ademais, entrevistei a pesquisadora alemã Marion Schulze — autora do artigo “Korea vs. K-Dramaland: the culturalization of K-Dramas by international fans” —, cuja pesquisa influenciou muito o meu olhar sobre o K-Drama. Também tomei posse de outras teses e artigos recentes, de cursos diferentes, para ter maior controle sobre o que já está sendo discutido sobre o K-Drama, e sob quais perspectivas ele segue sendo pesquisado, para então formular um compêndio completo de informações.

Os tais “dramas coreanos” são muito divertidos, com alto nível de produção, e o seu sucesso se deve a diversos fatores. Mas antes de virar objeto de consumo, o K-Drama surgiu como uma tentativa de celebração da cultura nacional sul-coreana. A presente monografia se propõe a contar esta história, dividida em três capítulos que, por sua vez, focam em diferentes abordagens: no primeiro, histórica; no segundo, comparativa; no terceiro, analítica.

Procurei esclarecer dúvidas que se possam ter referentes à história da Coreia do Sul e ilustrei os pontos-chave da minha pesquisa. Tentei responder as questões que me levaram até este trabalho, como: *o que é um K-Drama?*, *De onde surgiram os K-Dramas?*, e *Para quem se cria os K-Dramas?* A pergunta *O que os K-Dramas querem?* veio só depois.

O Capítulo 1 dá conta dessas duas primeiras questões. Percorrendo a história do K-Drama explorei os fatos que impulsionaram o crescimento desse gênero televisivo, além de discutir sobre o que difere o K-Drama daqueles outros programas aos quais estamos mais acostumados, como as telenovelas latino-americanas e os seriados estadunidenses. Este capítulo tenta compreender a importância sócio-cultural do K-Drama, as influências que este deixou na história da Coreia do Sul e também aquelas que recebeu dela.

No Capítulo 2 lancei um olhar para o universo artístico que encontrei no K-Drama. Selecionei dois grandes dramas, os quais julgo possuírem fortes elos com a arte: *Sandglass* (1995), muito popular na Coreia do Sul, e *Moon Lovers* (2016), popular no Brasil e nos Estados Unidos. Através de comparações, relacionei *Sandglass* diretamente com o movimento de arte popular da Coreia do Sul, a Minjung Misul, enquanto *Moon Lovers*, que é a apropriação de um seriado chinês, estabelece uma boa base no estudo comparativo entre a estética chinesa e coreana, além de proporcionar dualidades entre a sua produção e outros trabalhos artísticos. Percebi também que existem algumas exceções ao ditado chinês: “vai apenas se irritar até a morte se continuares a fazer comparações...”

Para o Capítulo 3 trago um elemento importantíssimo do mundo do K-Drama: a internet. Investigo um pouco da presença e influência que a internet exerceu na ampliação desse conteúdo, e os novos modelos de consumo e recepção dos dramas de TV, além de discutir alguns temas e características culturais mais comuns nos K-Dramas. Ao fim, trago a pesquisadora Marion Schulze, cujo trabalho unifica esses dois tópicos, além de promover uma nova maneira de olhar para cultura e, ao final, “fazer cultura”.

제 1 장

CAPÍTULO 1: MAS AFINAL O QUE É K-DRAMA?

1.1 O K-Drama versus a telenovela

K-Drama, abreviação de *Korean Drama* (한국 드라마), é um termo internauta criado para designar um tipo de programa de televisão sul-coreano que a) usa um roteiro, e b) vai ao ar como série regular.

O termo ‘Drama’ provém da palavra em coreano ‘deurama’ (드라마), cujo significado, por sua vez, vem do grego *drama* (“peça”, “ação”, “feito”), um derivado do verbo *dran* (“fazer”, “realizar”, “representar”).¹ O uso do termo ‘K-Drama’ serve para diferenciar as produções televisivas feitas pela Coreia do Sul daquelas produzidas por outros países asiáticos — desta ramificação surgem outros termos como o ‘C-Drama’ para as séries chinesas, o ‘J-Drama’ para as séries japonesas, e assim por diante. Contudo, todas essas produções caem na categoria do ‘dorama’, termo japonês que também significa ‘drama’, e é usado para referir-se a qualquer telessérie asiática.

No Brasil, o termo “K-Drama” não é muito utilizado. Entre os grupos de telespectadores de K-Drama (as autoproclamadas “dorameiras”)² costuma-se falar em “dorama” ou simplesmente “novelas coreanas”. Essa terminologia é interessante, pois associa-se à ideia de um programa de televisão que é familiar a nós (brasileiros) — mas também é errônea. Algo que deve ficar bem claro desde o início deste trabalho é que **os K-Dramas não são telenovelas**.

O que entendemos como ‘telenovelas’ são produções escritas ou adaptadas para a televisão, e apresentadas sob a forma de capítulos diários. A primeira telenovela brasileira foi ao ar em 1951, pouco mais de um ano depois da inauguração da primeira rede televisiva brasileira. Segundo o *Almanaque da Telenovela Brasileira* de Nelson

¹ REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Editora Grupo Almedina, 2018.

² Termo utilizado no Brasil para referir-se ao telespectador fanático por doramas.

Xavier, a produção chamada *Sua Vida Me Pertence*³ (fig. 1) foi gravada ao vivo⁴ por um período de três meses, totalizando 15 episódios de vinte minutos de duração, que foram exibidos entre terças e quintas-feiras.

Fig. 1 — Cenas da primeira telenovela brasileira *Sua Vida Me Pertence* (1951)



Fonte: CORRÊA-ROSADO, 2017, p. 54.

O formato, portanto, era entre vinte e vinte e cinco episódios com uma duração de vinte minutos, exibidos por cerca de dois ou três meses. Havia um pequeno núcleo de personagens (entre seis e dez) e uma trama principal que seguia os interesses da protagonista. O trabalho verbal (diálogo) ainda predominava sobre o visual (cenário) neste primeiro momento, o que gerou o uso do *narrador off*, que além de assessorar os diálogos também retomava os acontecimentos do capítulo anterior, o que ajudava caso o espectador tivesse perdido algum episódio (CORRÊA-ROSADO, 2017). Esse recurso narrativo ainda não foi de todo abandonado, principalmente em séries americanas de televisão que sempre retomam com a famosa elocução: “Anteriormente na série tal...” Nas telenovelas, é muito utilizada uma sequência rápida das cenas principais do

³ *Sua Vida Me Pertence* era uma novela sobre o cotidiano: mostrava homens em seus ambientes de trabalho, fofocas e romances. [*Sua Vida Me Pertence*. TV Tupi, Direção: Walter Forster. 1951. São Paulo. 15 episódios.]

⁴ Esse tipo de produção se apoiava no improviso, dando margem a diversos erros e gafes como cenários se despedaçando, tiros fora de hora, entre outros (BRANDÃO, 2010).

capítulo anterior no *início* do capítulo atual, sem que seja necessária a presença de uma voz *off*.

Entre 1951 e 1963, só em São Paulo, foram exibidas aproximadamente 160 telenovelas não diárias pelas emissoras de TV existentes (ORTIZ, 1989). A primeira novela diária foi *2-5499 Ocupado*⁵ (fig. 2) de 1963 (XAVIER, 2017). Esse tipo de produção se tornou possível após a chegada do videoteipe (VT), um sistema que permitia a gravação de um programa na hora que fosse mais conveniente para o estúdio e, também, a transmissão do mesmo na hora mais apropriada para o seu público (CORRÊA-ROSADO, 2017). Depois disso, começaram a ser adaptados textos de origem latino-americana — com ênfase nos argentinos — e, rapidamente, a telenovela foi se tornando popular até consolidar-se como um dos maiores gêneros da televisão brasileira.

Fig. 2 — Cartaz de lançamento de *2-5499 Ocupado* (1963)



Fonte: CORRÊA-ROSADO, 2017, p. 60

⁵ *2-5499 Ocupado* contava a história de uma presidiária que trabalhava como telefonista de um presídio que, por engano, discou o número 2-5499 e foi atendida por Larry, um rapaz que se apaixonou pela sua voz. [Direção de Alberto Migré. 1963.]

O padrão de telenovela que conhecemos foi criado pela *Rede Globo de Televisão* nos anos 70, visando servir a lógica comercial de programação. Depois de flutuações entre 30, 50, 150 e 500 episódios, foi decidido que a duração mais rentável estava entre 150 e 180 episódios, de 40/45 minutos,⁶ exibidos durante cerca de 6 meses. Com o surgimento de *Beto Rockefeller*,⁷ em 1968, os diálogos formais passaram a ser quebrados, trazendo uma narrativa de cunho coloquial com gírias e expressões populares, além de introduzir um protagonista anti-herói. A partir daí, as telenovelas passaram a buscar reproduções da “realidade do cotidiano” ao invés do “cotidiano perfeito” fabricado para a televisão (CORRÊA-ROSADO, 2017).

O K-Drama também não entra na categoria das produções televisivas que conhecemos como *soap opera*. Estas são séries dramáticas e/ou cômicas feitas para a televisão, compostas por capítulos transmitidos regularmente e por um período indeterminado, o que definitivamente não é o caso do K-Drama. Por causa da sua duração extensa, a *soap opera* abre a possibilidade de explorar profundamente os seus vários personagens, o que cria grandes mudanças no enredo geral, já que a história não precisa seguir apenas os interesses da protagonista.⁸ Também existe um fluxo de personagens nesse tipo de produção que vão sendo substituídos de acordo com as mudanças feitas no roteiro. Um exemplo de *soap opera* brasileira é a *Malhação*⁹ que vem sendo exibida pela Rede Globo desde 1995.

Este termo, *soap opera*, surgiu nos anos 60, nos Estados Unidos, devido ao fato dos programas feitos para a TV, que tinham as donas de casa como público ideal, se apoiarem em propagandas de produtos de limpeza — principalmente sabonetes (*soap*, em inglês).¹⁰ As “óperas de sabão”, portanto, eram narrativas dramáticas intercaladas por propagandas dos seus patrocinadores, as fábricas de sabão. As telenovelas

⁶ Nos anos 80, a duração dos episódios aumentou para os 50/60 minutos com os quais estamos acostumados. (CORRÊA-ROSADO, 2017).

⁷ Conta a história de um malandro mentiroso que buscava subir na vida enganando as pessoas.

⁸ “Soap opera”. *Oxford English Dictionary* (online ed.). Oxford University Press.

⁹ *Malhação*. Rede Globo, 1995. Diretor: Roberto Talma (original). 6000 episódios (até 2019).

¹⁰ Na língua inglesa não se fala em novela (novel), pois essa palavra se refere ao gênero literário dos romances.

brasileiras também aderiram a este patrocínio,¹¹ e é por isso que existe certa confusão entre telenovelas e *soap operas* — dois gêneros de programas distintos.

Já as séries americanas de televisão, muito populares mundo afora, seriam talvez o tipo de produção televisiva cujo formato mais se aproxima ao do K-Drama. No entanto, os seriados americanos também possuem particularidades próprias. Respeitando um padrão muito diferente de exibição, vão ao ar durante uma estação do ano específica (geralmente outono, entre os meses de setembro e maio) e por isso seus episódios são quebrados em “temporadas” (em inglês, *seasons*, referente às estações). Essas séries têm entre 7 e 26 episódios, e sua produção segue sendo renovada de acordo com a popularidade da temporada anterior.

Ademais, existem as “minisséries” americanas [que possuem cerca de 6 horas de duração divididas em duas ou mais partes], as “séries limitadas” [com curta duração, mas com o potencial de serem renovadas para mais temporadas], e as “event series” [consideradas como itens de *marketing*, são renovações eventuais de séries já acabadas como os casos de *24: Live Another Day* (2014), *Prison Break: Resurrection* (2016) e *Twin Peaks: The Return* (2017).]

O formato do K-Drama, como consta abaixo, pode ser quebrado em três tipos:

1) **Dramas Semanais (Weekday Dramas):** esses vão ao ar regularmente e, geralmente, possuem uma duração total de 16 horas, divididas em 16 episódios de 1 hora. Os episódios são exibidos em duas noites consecutivas (episódio 1 na segunda-feira; episódio 2 na terça-feira; e, assim sucessivamente) fazendo com que atinjam sua conclusão em 8 semanas. Outra estratégia usada pelos Dramas Semanais é a de dividir suas 16 horas em 32 episódios de 30 minutos. Estes são exibidos da mesma forma: 4 episódios em dois dias consecutivos, totalizando 1 hora de episódio por exibição. Dependendo da popularidade desses dramas, as emissoras de TV podem adicionar 1 ou 2 episódios a mais para permitir uma conclusão mais satisfatória para os espectadores.

¹¹ Para se ter uma ideia, em 1969, das 24 novelas produzidas, 16 delas estavam sob o patrocínio de fábricas de sabão (CORRÊA-ROSADO, 2017).

2) **Dramas Curtos (Short Dramas):** esses dramas possuem um total de 2 horas que podem ser divididas em dois episódios de 1 hora ou quatro episódios de 30 minutos. Os Dramas Curtos vão ao ar em dias de semana, antes dos Dramas Semanais. O seu formato pode ser visto como aquele dos filmes que tentam contar uma história completa em 2 horas.

3) **Dramas de Finais de Semana (Weekend Dramas):** esses dramas são mais longos, tendo geralmente 50+ episódios de 1 hora ou 100+ episódios de 30 minutos.

Uma das características mais marcantes do K-Drama é o fato do episódio final já ser estipulado mesmo antes do início da sua produção, ou seja, existe uma predeterminação de quanto tempo o drama vai durar. Quando a série chega ao fim, jamais são deixadas pontas soltas para que exista a possibilidade de uma sequência. Essa estratégia permite a participação de grandes nomes da área televisiva e cinematográfica sul-coreana — e estes são fundamentais para o *marketing* de um K-Drama. Os nomes dos envolvidos são anunciados com antecedência, reunindo público que se interesse pelas respectivas celebridades. E eles são corajosos também, os K-Dramas. Na geração do “eu posso assistir depois”, as campanhas publicitárias dos K-Dramas se esforçam para criar o burburinho que fará deles um evento televisivo que deve ser assistido *em tempo real* (KOCIS, 2011).

Outro fator interessante é o chamado “live-shooting” (filmagem ao vivo). Por causa da curta duração de produção dos K-Dramas, que seguem indo ao ar num período de dois ou três meses, os produtores coreanos preferem filmar e editar os episódios na mesma semana em que serão transmitidos. Isso permite que eles respondam às avaliações e aos comentários do público, envolvendo o espectador na produção dos seus dramas preferidos (KOCIS, 2011). Por exemplo, a pedido do público, um ator coadjuvante pode ganhar mais cenas no roteiro, como aconteceu com o personagem Woo-Bin na série *Boys Over Flowers* (꽃보다 남자, 2009).¹²

¹² O drama *Boys over flowers* foi baseado no mangá japonês *Hana Yori Dango*. Conta a história de uma garota que acaba se envolvendo na vida de meninos muito ricos e mimados. [*Boys over flowers* (K-Drama). Direção: Jeon Ki-sang. Produção: Kim Hyeong-il e Gwak Jeong-hwan. Coreia do Sul: KBS2, 2009. 25 episódios.]

Live-shooting é um processo exaustivo e requer uma direta relação com o público. Como apontado no livro *K-Drama: A New TV Genre With Global Appeal* (KOCIS, 2011) o ponto negativo do *live-shooting* é: o show não pode parar. Independente do que aconteça. Portanto, um roteirista pode ter que escrever o próximo episódio com um braço quebrado. Essa é a história real de Gong Hyo-Jin que sofreu um acidente de carro durante as filmagens de *It's Okay, That's Love* (괜찮아, 사랑이야, 2014).¹³ A atriz Goo Hye-Sun também sofreu um acidente de carro enquanto filmava *Boys Over Flowers* e precisou levar três pontos na boca, o que resultou no seu silêncio absoluto durante todo o episódio 18.¹⁴

Porém, também existem certas vantagens com o *live-shooting*: uma delas é o aspecto flexível aplicado ao K-Drama. Como mencionado anteriormente, podem ser adicionados episódios extras ao dramas mais populares, gerando mais tempo para a conclusão. A série *Coffee Prince* (커피프린스 1호, 2007)¹⁵ foi concluída com 17 episódios ao invés de 16. Igualmente, dramas não tão populares podem terminar antes da data planejada. Um exemplo é o caso de *Me Too, Flower!* (나도 꽃, 2011),¹⁶ cujo ator principal, Kim Jae-Won, precisou ser retirado do drama devido a ferimentos obtidos no primeiro dia de filmagem.¹⁷ Yoon Shi-Yoon foi escalado para substituí-lo no papel principal, o que gerou certa confusão. Em uma semana, foi preciso regravar as cenas que já haviam sido feitas, além de preparar o material para a semana seguinte. E ainda houve o desapontamento do público que esperava assistir Kim Jae-Won como

¹³ *It's Okay, That's Love* é um romance entre uma psiquiatra e um escritor que sofre de Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC). [*It's Okay, That's Love* (K-Drama). Direção: Kim Kyu-tae. Produção: Kim Young-sub, Kim Kyu-tae, Choi Jin-hee e Park Ji-young. Coreia do Sul: SBS, 2014. 16 episódios.]

¹⁴ "Goo Hye Sun Hospitalised after traffic accident; filming for episodes 17 & 18 incomplete". Disponível em: <<https://sookyeong.wordpress.com/2009/02/28/goo-hye-sun-hospitalised-after-traffic-accident-filming-for-episodes-17-18-incomplete/>>. Acesso em 2019.

¹⁵ *Coffee Prince*, baseado no livro de mesmo nome de Lee Sun-mi, é a história de uma mulher que precisa se passar por um homem para conseguir um emprego em uma cafeteria. [*Coffee Prince* (K-Drama). Direção: Lee Yoon-jung. Produção: Lee Eun-kyu. Coreia do Sul: MBC, 2007. 17 episódios.]

¹⁶ *Me Too, Flower!* fala sobre o relacionamento de uma policial e um milionário que mente sobre sua identidade. [*Me Too, Flower!* (K-Drama). Direção: Go Dong-sun. Coreia do Sul: MBC, 2011. 15 episódios.]

¹⁷ "Kim Jae Won suspends all activities due to cervical disc pain". Disponível em: <<https://www.soompi.com/article/365193wpp/kim-jae-won-suspends-all-activities-due-to-cervical-disc-pain>>. Acesso em 2019.

protagonista. O drama perdeu diversos seguidores e, por isso, foi reduzido a 15 episódios (KOCIS, 2011).

O caráter finito do K-Drama é um dos seus principais atrativos entre os internautas ocidentais que preferem não ter que esperar um ano inteiro para poder ver a próxima temporada, como acontece com as séries americanas. Talvez o maior empecilho seja as legendas, que ainda afastam um certo tipo de público que tem preguiça para programas estrangeiros. O perigo, todas as dorameiras irão concordar, é a qualidade viciante do K-Drama. O blog *dramabeans* publicou vários artigos sobre isso, incluindo a história de uma mulher que fez questão de assistir a um dorama no quarto de hospital enquanto em trabalho de parto.¹⁸

Vê-se então que “drama de televisão”, “K-Drama”, “novelas coreanas” ou “dramas coreanos” são termos genéricos para referir-se à essas narrativas. O formato é um híbrido entre aqueles das telenovelas, minisséries e séries televisivas americanas. Supõe-se que este formato específico tenha surgido no Japão, na década de 1950, junto ao gênero emergente chamado *trendy drama* que era algo completamente moderno na época, e que teria se espalhado para outros países da região durante os anos 80. Porém, é preciso sempre manter em mente que:

Quando falamos a respeito dos dramas de televisão asiáticos, precisamos ter em mente que o estamos usando como um termo genérico. As distâncias culturais entre, digamos, China e Índia, ou Japão e Indonésia, ou Coreia e Tailândia são imensas. Portanto, dramas de TV de cada país possuem a sua própria identidade cultural. Entretanto, apesar de reconhecer essas diferenças, também é possível identificar algumas características comuns (DISSANAYAKE, 2012, p. 192-193).

¹⁸ Disponível em: <<http://www.dramabeans.com/2010/07/your-addiction-stories-giveaway-winner-announced/>>. Acesso em 2019.

1.2 A origem do K-Drama

Antes de analisar o surgimento do drama coreano, devemos olhar mais atentamente para história da Coreia e, subsequentemente, da Coreia da Sul. O território da Coreia — dividido entre Norte e Sul em 1950 (fig. 3) — tem uma história turbulenta devido a sua desafortunada posição no caminho entre China e Japão, duas fortes potências que disputaram as terras coreanas por mais de 2000 anos. Diversas vezes a Coreia foi invadida (pela China, pelo Japão, e também por outros países) e sofreu grandes estragos em termos de arte e cultura, tendo muitos dos seus patrimônios históricos depredados, roubados e até mesmo destruídos (ADAMS, 1979).

Fig. 3 — Mapa Comparativo: Coreia do Norte, Coreia do Sul, China e Japão



Fonte: Google Maps, 2019

O maior desses estragos ocorreu entre 1910 e 1945, durante os trinta e cinco anos do período colonial. Depois da invasão e da ocupação japonesa na Coreia, houve uma tentativa por parte dos japoneses de forçar a assimilação da sua cultura no território e, assim, coreanos foram forçados a tomar nomes japoneses e a falar *Nihongo* (日本語), o idioma japonês, além de terem sido proibidos quaisquer tipos de manifestações culturais típicas coreanas. As perdas históricas e culturais foram

enormes. Por causa disso, surgiu a necessidade de uma luta pela preservação da identidade nacional coreana — mais especificamente após a Guerra da Coreia (1950—53), uma identidade nacional *sul*-coreana que se distanciava da China, do Japão e do comunismo da Coreia do Norte, abraçando quase que completamente o capitalismo dos Estados Unidos (KOREANA, 1997).

Através da música, dança e teatro, os coreanos buscaram conectar-se com o seu passado histórico. A Coreia foi o primeiro país asiático a estabelecer o próprio teatro nacional, em 1950, e, em 1962, foi construído *The Drama Center*, fundado pela Fundação Rockefeller.¹⁹ A música folclórica trouxe a presença da improvisação, libertando os coreanos daquele estado militarista de maneira que a mesma música nunca era tocada da mesma forma. Nessa época, também foi recuperada a *salp'uri*, uma dança de limpeza espiritual que prometia livrar os coreanos das injustiças e da má sorte que sofriam.²⁰

Mas as Belas-Artes estavam comprometidas. Pinturas e esculturas foram perdidas, roubadas ou trancafiadas na Coreia do Norte para nunca mais serem vistas. Uma das principais dificuldades na área artística era a preservação da ideologia indígena, que outrora servira de base nas manifestações tipicamente coreanas. A música folclórica foi modificada para servir instrumentos chineses. O teatro e a ópera se resumiam a peças importadas de outros países. O que restou foram as mídias visuais, muito utilizada pelos Estados Unidos, e que vieram suprir o *déficit* cultural da Coreia do Sul (KOREANA, 1997).

Essa fácil assimilação de meios culturais americanos por parte dos coreanos pode ser explicada como um jogo político. A situação da Coreia do Sul era sombria. Depois de ter sido separada da parte mais industrial e desenvolvida do seu território (o Norte, com a capital de Pyongyang), sofrendo de superlotação e esgotamento de recursos, além de estar presa na instabilidade da corrupção do próprio governo, a Coreia do Sul era o candidato menos promissor para uma decolagem econômica. (HONG, 2014). Em 1961, A. M. Rosenthal (1922—2006), editor executivo do jornal

¹⁹ HAN SANG-CHUL. *Trends in postwar theater*. (Article 24). In: KOREANA, 1997.

²⁰ CHUNG BYUNG-HO. *An overview of traditional dance*. (Article 18). Ibd

americano *New York Times* e vencedor de um Pulitzer, escreveu sobre a Coreia do Sul:

...a metade mais pobre de um dos países mais pobres do mundo está tentando existir como nação /.../ Ninguém sabe qual será a resposta para os desastres econômicos desse país, exceto a dependência da Coreia, no futuro imediato, da caridade e do interesse dos Estados Unidos da América.²¹

Contudo, por mais que os Estados Unidos contassem com essa “dependência” por parte dos coreanos, eles definitivamente não esperavam que os seus ideais fossem assimilados com tanta maestria. Quando Euny Hong (1973—)²² se pergunta em sua autobiografia “por que focar na exportação de cultura popular quando esse tem sido quase que exclusivamente o território dos Estados Unidos por mais de um século?”, a resposta é clara. A introdução da cultura americana na Coreia do Sul foi uma consequência natural. Em diversos K-Dramas, assistimos personagens lanchando em nomes conhecidos como *Subway* e/ou *Burger King*. Eles fazem uso de Iphones e computadores da Apple. Isso não é acidental. Como Hong coloca, a Coreia do Sul testemunhou o funcionamento do jogo de *marketing* estadunidense e descobriu uma maneira de convertê-lo para a própria cultura. Hong dá a esse projeto o nome de “soft power”, ou “poder brando”, um termo cunhado pelo cientista-político Joseph Nye, em Harvard, em 1990. O *soft power* seria o poder exercido por um país através da sua cultura, a maneira que um país convence aos outros de comprar as suas marcas; e de acordo com Hong, a Coreia do Sul vem desenvolvendo o seu *soft power* há anos (HONG, 2014).

Como o quarto país asiático a aderir a era da radiodifusão televisiva,²³ em maio de 1956, a Coreia do Sul chegou um pouco atrasada na corrida.²⁴ Jeong Tae Young, na

²¹ HONG, 2014.

²² Euny Hong é uma jornalista coreana-americana. Ela nasceu nos Estados Unidos, mas se mudou com a família para Seul quando tinha 12 anos, podendo presenciar um período importantíssimo da história econômica da Coreia do Sul, os anos 80.

²³ Na sua frente vinham as Filipinas, o Japão e a Tailândia. A China veio um pouco depois, em 1958.

²⁴ A Europa e os Estados Unidos inauguraram suas primeiras emissoras de televisão na década de 30. O Brasil, em 1950.

época diretor da RCA (Corporação de Rádio da América) na Coreia, estabeleceu em Seul a KORCAD HLKZ-TV (fig. 4), uma estação de televisão operada comercialmente. A companhia americana RCA, desde o início da década de 50, exportava televisores preto e branco e de segunda mão para a Coreia do Sul, que ainda não tinha uma estação nacional e, portanto, acabava assistindo aos programas americanos. Transmissões regulares da HLKZ-TV começaram em 1º de junho de 1956 (fig. 5). Os programas eram transmitidos a cada dois dias e por duas horas apenas, em horário nobre, das 20h às 22h. Em 1º de novembro, as transmissões aumentaram para 2 horas todos os dias, exceto sextas-feiras. O horário também mudou, passando a ser das 8h às 22h (BLOG DAUM, 2019).

Fig. 4 e 5 — Foto do prédio Inaugural da KORCAD (1956);
Pôster de chamada para o evento de inauguração da KORCAD (1956)



Fonte: *Korea's first TV broadcast*, Blog Daum, 2019

Fig. 6 — Aglomerado de espectadores reunidos para assistir a primeira transmissão da KORCAD (1956)



Fonte: *Korea's first TV broadcast*, blog daum, 2019

Fig. 7 — Foto da primeira transmissão da KORCAD (1956)



Fonte: *Korea's first TV broadcast*, blog daum, 2019

A principal fonte de renda da HLKZ-TV era a publicidade privada, mas devido à pobreza da Coreia do Sul — que vinha se recuperando da devastação deixada pela Guerra da Coreia (1950—1953) —, os seus lucros não eram muito altos.²⁵ Em 1959, aconteceu um incêndio na central de aquecimento do prédio da KORCAD. No ano seguinte, a KORCAD foi vendida para a KBS (Korean Broadcasting System), que começou como uma corporação de rádio e é hoje uma das maiores redes televisivas da Coreia do Sul (BLOG DAUM, 2019).

O primeiro K-Drama, *Backstreet of Seoul* 서울 뒷골목 (1962), foi ao ar pela KBS. Nos anos 60, começaram as transmissões regulares de dramas televisivos, porém o K-Drama não tinha os formatos que tem hoje.²⁶ A televisão era um luxo para a maioria das famílias, e o conteúdo dos programas era rigidamente controlado pelo governo militar. *Backstreet of Seoul*, por exemplo, tinha como função principal educar o público sobre os problemas da vida urbana cotidiana (KOCIS, 2015). Já o drama *Real Theatre* 리얼 시어터 (1964—1985), que foi transmitido por duas décadas, ministrava ferramentas anti-comunistas do governo para o público. Para este tipo de dramas eram feitos um número bem maior de episódios, a produção era de baixo orçamento e o gênero prevalectante era o *sageuk* — termo coreano usado para referenciar dramas históricos —, que servia para educar o povo sobre a própria história através de lendas sobre heróis épicos (KIM, 2019).

Em 1969, o governo suspendeu uma proibição que impedia as emissoras de obter receita comercial dos anunciantes, o que impulsionou o investimento na produção e propagação dos K-Dramas, e, à medida que mais e mais famílias foram tendo acesso à televisão, os K-Dramas foram se tornando uma forma popular de entretenimento. (KOREAN CULTURE NO.3, 2011). Com a presença de outras redes — a DBS (Dong-A Broadcasting Station) de 1963, a TBC (Tong Yang Television Company) de 1964, e a

²⁵ Até 1965, o PIB per capita da Coreia do Sul era de US\$100 dólares, menor que o do Gana. Em 2002, já tinha aumentado para US\$9.000 dólares. Hoje, é a quantia inacreditável de US\$32,774 dólares *per capita*.

²⁶ O K-Drama foi um dos primeiros tipos de programa televisivos sul-coreanos. Antes de *Backstreet of Seoul*, a única outra produção dramática feita para a TV foi o filme *The Gates of Heaven* (1956), um curta de 15 minutos ao qual o diretor Choi Chang-Bong dedicou dois meses e meio, sem descanso, preparando o roteiro, o *set* e os efeitos especiais (KOREAN CULTURE NO.3, 2011).

MBC (Munhwa Broadcasting Corporation) de 1969 — deu-se início a competição por visualizações e, nessa briga, investiu-se cada vez mais nos K-Dramas. Os temas eram inspirados pelo cotidiano da população: personagens que tinham uma vida difícil, lutando para sair da pobreza deixada pela guerra, ou até mesmo as duras tentativas do povo coreano de sobreviver durante a colonização japonesa (1910—1945). Isso chamou a atenção do governo, que começou a intervir no sistema de mídia coreano.²⁷

A televisão colorida foi introduzida na Coreia do Sul nos anos 80,²⁸ e a produção de dramas cresceu. O *sageuk* ficou ainda mais forte. Dramas como *500 Years of Joseon Kingdom* 조선 500 년 (1983—1990) traziam fatos históricos através de interpretações artísticas. Títulos como *Pastoral Diary* 목회 일기 e *Hill of the Rising Sun* 떠오르는 태양의 언덕 tentavam evocar nostalgia pelo campo, em resposta à grande urbanização das cidades.

O romance virou um grande tema com *Love & Ambition* (사랑과 야망, 1987),²⁹ exibido pela MBC. Este drama é considerado um marco da televisão sul-coreana. Ele obteve recorde de audiência de 78%, além de receber o Prêmio MBC³⁰ de melhor drama. O jornal *The Korea Times* publicou uma matéria a respeito, onde lia-se: “as ruas ficaram silenciosas durante a transmissão do drama, já que praticamente todo o país estava em casa na frente da TV” (KOCIS, 2011).³¹

As tecnologias inovadoras dos anos 90 (satélites e a TV a cabo) transformaram as mídias de transmissão. A SBS (Seoul Broadcasting System) surgiu com um dos dramas de maior audiência na história (e considerado um dos mais significativos):

²⁷ Em 1972, o presidente Park Chung Hee (1917—1979) impôs um decreto de censura à mídia sob o pretexto de melhorar a qualidade da programação de televisão no país. O governo passou a revisar toda a programação das estações de rádio e televisão, exigindo que os programas focassem apenas na difusão de educação e em notícias (KOCIS, 2011).

²⁸ Já se exportava programas televisivos em technicolor para fora do país, mas apenas em 1981 começou a venda de televisões coloridas na Coreia do Sul.

²⁹ *Love & Ambition* foi o primeiro grande sucesso comercial da escritora Kim Soo-hyun, que hoje é uma das mais requisitadas escritoras de doramas. O drama conta a história de uma família que luta para sobreviver à pobreza deixada pela Guerra da Coreia. [*Love & Ambition* (K-Drama). Direção: Kwak Young-Bum. Produção: Choi Jong Soo. Coreia do Sul: SBS, 1987. 80 episódios.]

³⁰ O *MBC Drama Awards* (1982—) é uma cerimônia de premiação apresentada pela *Munhwa Broadcasting Corporation* (MBC) para realizações notáveis em dramas coreanos exibidos em sua rede.

³¹ O crescimento foi incrível. O número de horas de programação por semana subiu de 56 (em 1979) para quase 88,5 (em 1989); o número de redes de televisão aumentou de 12 para 78; e o número de televisores cresceu de 4 milhões para quase 6 milhões.

Sandglass (모래시계, 1995),³² sobre o qual falarei no Capítulo 2. O drama *Eyes of Dawn* (여명의 눈동자, 1991—1992)³³ também é um grande nome dos anos 90. Foram investidos cerca de 200 milhões de won na produção de cada um dos seus 37 episódios, com um orçamento total equivalente a 7,2 bilhões de euros (KIM, 2019). A história se passa em um período de 40 anos, englobando desde o início do domínio japonês, passando pela Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a libertação da Coreia e a Guerra da Coreia. Já *Jealousy* (질투, 1994)³⁴ foi um sucesso com o público mais jovem, abusando de diálogos inteligentes e temáticas mais leves que tinham o intuito de entreter sem dar lição de moral. *Jealousy* foi um dos primeiros dramas a pensar na relação entre o visual e a trilha sonora — hoje um dos elementos chave do K-Drama (KOCIS, 2011).

Nessa época, o então presidente Kim Dae Jung (1924—2009) estava focado na valorização da indústria cultural sul-coreana e no desenvolvimento desse setor, tanto que se proclamou o “Presidente da Cultura”. Em 1998, a Crise Econômica Asiática chegou na Coreia do Sul, tornando necessária uma reforma drástica no país (CANUTO, 2000.)³⁵ Foram, então, feitos incentivos financeiros na produção dos setores cinematográficos, televisivos e musicais (MAZUR, 2014). Os planos de governo de Kim Dae Jung consistiam em incentivar novos talentos na área de entretenimento (OH; PARK; 2012). Quaisquer maneiras de difundir a cultura sul-coreana tornou-se em favor da economia, gerando a Onda Coreana (Hallyu), um fenômeno de alcance global.

³² *Sandglass* (K-Drama). Direção: Kim Jong-hak. Coreia do Sul: SBS, 1995. 24 episódios.

³³ *Eyes of Dawn* (K-Drama). Direção: Kim Jong-hak. Produção: Lee Kang-hoon e Choi Jong-soo. Coreia do Sul: MBC, 1991—92. 36 episódios.

³⁴ *Jealousy* (K-Drama). Direção: Lee Seung-Ryeol. Produção: Lee Kang-hoon e Choi Jong-soo. Coreia do Sul: MBC, 1992. 16 episódios.

³⁵ Segundo Canuto (2000), a moeda coreana (won) teve desvalorização de até 80% em relação ao dólar.

1.3 Hallyu: a Onda Coreana

As novelas sul-coreanas ganham os corações de toda a Ásia. A Hallyu não está apenas difundindo cultura para fora da Coreia, também está trazendo pessoas para dentro. (FIFIELD, Anna. *The Financial Times*, 14.12.04)

O ano? 1997.

Foi ao ar o drama *What is Love?* (사랑이 뭐길래, 1997)³⁶ da MBC — o primeiro K-Drama a ser exibido por toda a China. O tema era leve: um romance sobre a vida familiar que discutia o conflito entre um casal que vinha de famílias com mentalidades diferentes. Os chineses ficaram encantados com o modo de vida sofisticado dos coreanos capitalistas. Era fácil para os chineses se reconhecerem na tela da televisão, pois os personagens coreanos eram fortemente centrados em valores Confucianos (KIM, 2019). O interesse surgiu, e quando *Wish Upon a Star* (별은 내가슴에, 1999)³⁷ estreou, a febre começou a pegar. Nesse mesmo ano, o K-Pop³⁸ começou a aparecer e rapidamente conquistou os chineses e o taiwaneses.

Depois de *What is love?*, os telespectadores chineses se apaixonaram pelos dramas sul-coreanos como se tivessem descoberto um mundo completamente novo. Em 1998, adolescentes chineses pintavam seus cabelos como o grupo Idol H.O.T. Em 1999, um shopping de produtos coreanos abriu no centro de Pequim. (HONG Qingbo apud. KOCIS, 2011)

³⁶ *What is love?* (K-Drama). Direção: Park Cheol. Coreia do Sul: MBC, 1991—92. 55 episódios.

³⁷ *Wish upon a star* (K-Drama). Direção: Jin-sik Lee e Chang-han Lee. Coreia do Sul: MBC, 1997. 16 episódios.

³⁸ K-Pop (ou música *Pop* coreana) é um gênero musical que surgiu na Coreia do Sul nos anos 90, se popularizando nos anos 2000 e atingindo sucesso mundial em 2012 com a música *Gangnam Style* do cantor PSY.

Em 2002, foi a vez do Japão sucumbir ao talento dos coreanos. O K-Drama *Winter Sonata* (겨울연가, 2002)³⁹ fez um sucesso gigantesco com o público japonês (fig. 8). O K-Drama chegou a passar um total de quatro vezes na TV, sendo que, na quarta vez, foi ao ar no seu idioma original e com legendas, algo até então inédito na história da televisão japonesa (KOCIS, 2011).

Fig. 8 — Pôster promocional de *Winter Sonata* (2002)



Fonte: Google, 2019

³⁹ *Winter Sonata* (K-Drama). Direção: Yoon Seok-ho. Produção: Kim Jong-sik, Kim Hee-yeol e Lee hyung-min. Coreia do Sul: KBS2, 2002. 20 episódios.

O KOCIS (Sistema de Informação de Cultura Coreana), com o livro *K-Drama: A New TV Genre with global appeal* (KOCIS, 2011), estima que o impacto econômico de *Winter Sonata* tenha sido de 84 milhões de won na área do turismo⁴⁰ e 3 trilhões de won em vendas de DVDs no Japão. Até então, o Japão vinha sendo considerado superior em termos de mídia e entretenimento. *Winter Sonata* fez muitas pessoas — incluindo os próprios japoneses — questionarem isso. A série é um romance cheio de desventuras, marcado por sua locação: a romântica Ilha Namiseom (fig. 9).

Fig. 9 — Foto da Ilha Nami (Namiseom)⁴¹



Fonte: Google, 2019

⁴⁰ Segundo o KOCIS, *Winter Sonata* foi muito popular com mulheres mais velhas, inclusive as esposas de primeiro-ministros. Kohari Susumo da Universidade de Shizuoka chegou a declarar que haviam donas-de-casa de cinquenta anos querendo imigrar para a Coreia onde os homens “possuíam carisma e eram bem educados” (KOCIS, 2011).

⁴¹ Nami Island ou Namiseom é um pedaço de terra em formato meia-lua muito popular entre casais na Coreia do Sul por ser considerado um local muito romântico e também por ser onde *Winter Sonata* foi produzido.

Fig. 10 — Conjunto de cenas de *Winter Sonata* gravadas na Ilha Nami (2002)



Fonte: yippeonunnie.blogspot.com

Nami Island acabou virando parte do pacote *Winter Sonata Tour* oferecido por várias empresas de turismo, e os pontos da ilha onde foram gravados momentos chaves do K-Drama se tornaram patrimônio cultural, como o local do primeiro beijo do casal principal Joon-sang e Yoo-jin (fig. 11).

Fig. 11 — Fotos tiradas por visitantes apontando os pontos turísticos do pacote *Winter Sonata Tour*



Fonte: imranjaafar.com, acesso em 2019

Além disso, foi construída uma estátua de bronze (fig. 12) referente à icônica cena de *Winter Sonata* (fig. 13) quando Joon-sang e Yoo-jin se reencontram depois de várias desavenças. A cena foi muito utilizada em pôsteres e propagandas para promover o K-Drama dentro e fora da Coreia do Sul.

Fig. 12 — Estátua de bronze do reencontro das personagens Joon-sang e Yoo-jin (Ilha Nami, 2014)



Fonte: <https://www.shutterstock.com>, 2019

Fig. 13 — Cena de *Winter Sonata* imortalizada pela estátua de bronze na Ilha Nami



Fonte: Google, 2019

Foi então que, em Pequim, jornalistas chocados com o sucesso do K-Drama e do K-Pop cunharam o termo *Hallyu* — a Onda Coreana. Este termo, em Japonês e em Coreano, na verdade se pronuncia “Han-ryu” ou “Han-lyu”, que literalmente seria “a onda dos Han”, ou seja, do povo do rio Han, os coreanos. No entanto, o termo se propagou como “Hallyu”, uma pronúncia americanizada da palavra (HONG, 2014).

Jewel in the Palace (대장금, 2003)⁴² (fig. 14) é um dos dramas mais famosos de todos os tempos (KOCIS, 2011). Esse *sageuk* conta a história de uma moça órfã que se torna médica de um rei durante a Dinastia Joseon (c. séc. XVI). Nessa época, restaurantes coreanos começaram a abrir em diversos lugares, e eram muito requisitados.

Fig. 14 — Pôsteres promocionais de *Jewel in the Palace* (2003)



Fonte: Google, 2019

⁴² *Dae Jang Geum* (K-Drama). Direção: Lee Byung-hoon. Produção: Jo Joong-hyun. Coreia do Sul: MBC, 2003—04. 54 episódios.

E o que foi mais: *Jewel in the Palace* não ficou apenas no extremo oriente — um dos locais conquistados, e onde esse dorama teve mais impacto, foi no Teerã. Iranianos passaram a ser mais respeitosos em relação à Coreia, os coreanos e a sua cultura. *Jewel in the Palace* chegou na África também, na Turquia, na Rússia, Romênia, Hungria, Nova Zelândia, EUA e vários países da América Latina (KOCIS, 2011).

Em 1991, antes do *boom* da Onda Coreana, o pesquisador Joseph Straubhaar⁴³ cunhou a ideia de “Proximidade Cultural” para explicar a tendência do consumidor de se conectar com produtos que dialogam com a sua própria cultura. Para Straubhaar, essa teria sido a razão da popularidade do K-Drama (e de outros aspectos da cultura sul-coreana) em lugares como a China, o Japão, a Tailândia e Mongólia, ou seja, nos seus países próximos. Na teoria de Straubhaar, haveria um certo reconhecimento de características culturais que impulsionaria o consumo dessa cultura. Seria a ação de um “fácil entendimento” afetado por “valores Confucianos”.

Se considerado o fato de que a Hallyu já conquistou todos os cantos do mundo, causando muito choque de cultura e chegando em países que não dão a mínima para Confúcio, percebemos que o pensamento de Straubhaar é falho. A lógica usada por Straubhaar ajuda a difundir e afirmar o pensamento de que a cultura desses diversos países seria algo homogêneo (SCHULZE, 2013). Sendo assim, a cultura sul-coreana seria algo que se atravessa em outras culturas, nas “culturas maiores”, sendo consumida e assimilada numa sociedade que não é a sua e, conseqüentemente, perdendo por completo a sua personalidade local (o que geralmente acontecia com a arte da Coreia).

O artigo de Marion Schulze para a *Acta Koreana* fala sobre a necessidade de uma desconstrução do continentalismo que permeia os países do leste da Ásia, através de uma reflexão sobre nacionalismo. Isso é importante, porque transmite a função original do K-Drama, especialmente do gênero *sageuk*, que é a afirmação dessa identidade nacional. Quando Straubhaar escreveu a sua tese, a Hallyu ainda não havia

⁴³ Straubhaar é Professor de Comunicação no Departamento de Rádio-Televisão-Filme da Universidade do Texas, em Austin.

se espalhado para fora da Ásia e, assim, ele não precisou levar em conta o que seria atrativo para essas culturas tão diferentes.

제 2 장

CAPÍTULO 2: ANÁLISES COMPARATIVAS NO K-DRAMA

2.1 Arte coreana ou arte asiática?

Através de conspirações e golpes políticos, desentendimentos e falta de pesquisas arqueológicas, o mundo ocidental foi levado a acreditar que as formas artísticas coreanas eram inferiores ou apenas imitações dos estilos chineses (ADAMS, 1979).

Até bem recentemente, a ideia de que a arte coreana pudesse ter uma identidade separada das artes chinesa e japonesa era inconcebível. Isso foi consequência da “escolha” feita pela Coreia de se fechar para o resto do mundo após as destruições causadas pelas invasões japonesas no século XVI (SETH, 2011). Este isolamento permeou por quase dois séculos, durante os quais as artes japonesa e chinesa, como bem sabemos, receberam muita atenção dos europeus. Já hoje, se tem como fato que a cultura coreana impactou outras manifestações de arte “asiática” tanto quanto foi impactada por elas (JANATA, 1964).

É importante pensar nesse apagamento cultural. A noção de arte coreana ainda é muito jovem e, mesmo quando se procura estudar “arte asiática”, manifestações típicas coreanas não são incluídas — ou por ignorância, ou pelo difícil acesso à informação. Edward B. Adams em *Art Treasures of Seoul* (1979) sugere que a arte coreana seja “um dos segredos mais bem mantidos, tanto em qualidade quanto acessibilidade” (p. 9). Talvez um fator que tenha auxiliado esse apagamento seja a continuidade que permeia a arte coreana, a inexistência de inovações drásticas como as quais estamos acostumados na arte ocidental. Não há vanguardismos para marcar

o início de um novo movimento artístico (JANATA, 1964). A arte coreana persistiu em estilo, em atitude e em lógica.

A primeira tentativa de compilar uma história da arte coreana foi feita em 1929 pelo missionário alemão Andreas Eckardt (1884—1974), cujo trabalho permaneceu como a única fonte acessível sobre arte coreana por mais de trinta anos (JANATA, 1964). Quando Eckardt chegou na Coreia em 1906, ele descobriu uma terra avassalada por guerra e violência. A ocupação japonesa fazia de tudo para convencer a Coreia e o resto do mundo de que o país era “selvagem, atrasado, destituído de qualquer tipo de cultura e valores, sem esperança para modernização a não ser que entregasse o controle total para o Japão” (JANATA, 1964). O livro de Eckardt teria revelado o esplendor da arte coreana, além de ousadamente sugerir que a arte coreana teria, ao contrário do que se pensava, servido de “origem” e “inspiração” para a arte japonesa. Esse pensamento era visionário numa época em que a Coreia estava tendo sua identidade, sua cultura e sua língua roubadas pelos japoneses.

A observação de Eckardt de que a arte “mais clássica” do Extremo Oriente pertence a Coreia já foi geralmente aceita por parte dos historiadores da arte (JANATA, 1964). Técnicas antigas de artesãos coreanos fizeram o seu caminho para a China através das trocas que a religião budista permitiu-lhes. O *design* limpo e modesto marca a estética coreana de maneira drástica quando comparada ao estilo ornamentado e coberto de padrões preferido pelos chineses. O caráter indígena da arte coreana antiga tem presença persistente nos estilos desenvolvidos ao longo dos anos, sempre focando na preferência por motivos da natureza (ADAMS, 1979). Como Evelyn McCune apontou em um dos primeiros estudos de arte moderna coreana feito no Ocidente, os coreanos não podiam comprar materiais e, por isso, eram obrigados a trabalhar com uma beleza simplista e natural. Para McCune, é a “força da expressão” ao invés do esplendor (que é a marca da arte chinesa) que dá a qualidade da arte coreana.

Não se pode negar o tamanho da influência que a China teve na Coreia, na sua arte e em outros fatores. A China é a chave para o entendimento de, provavelmente,

toda a arte asiática. A Coreia abertamente adotou técnicas artísticas típicas chinesas, como a composição das cores, proporções numéricas e motivos decorativos (JANATA, 1964). Como base para este trabalho, no entanto, foram consideradas como fator definidor da técnica artística coreana as interpretações individuais realizadas em cima de apropriações, ilustrado no caso que veremos à seguir.

2.2 O caso de *Scarlet Heart*

O livro de muito sucesso *Bùbù Jīngxīn* (步步惊心), escrito pela autora chinesa Tong Hua 桐华 e publicado em 2007, foi adaptado para a televisão pela Hunan Broadcasting System (HBS) no ano de 2011. O seu nome em inglês, traduzido literalmente do chinês 步步惊心, é *Startling By Each Step*, cuja tradução para o português seria *Surpresa a cada passo*, mas o C-Drama ficou conhecido pelo mundo ocidental como *Scarlet Heart*⁴⁴ (fig. 15). Pioneiro no gênero de viagens no tempo, esse dorama usa eventos históricos reais para mover as suas personagens, uma fórmula que passou a ser muito utilizada na produção de doramas.

O sucesso de *Scarlet Heart* foi grande por toda a Ásia e impulsionou a produção de sequências para a história: uma segunda temporada (*Scarlet Heart 2* 步步惊情; 2014)⁴⁵ e um filme. A Coreia do Sul não deixou de notar o sucesso de *Scarlet Heart* e, em 2015, o diretor Kim Kyu-tae 김규태 decidiu regravar o projeto. *Scarlet Heart Ryeo* (보보경심 러),⁴⁶ conhecido como *Moon Lovers* (달의 연인) no Brasil e nos Estados Unidos, estreou em 29 de agosto de 2016 e foi a minha primeira experiência com o drama coreano (fig. 16). Fugindo do processo de *live-making*, todos os seus 20 episódios foram pré-gravados em um período de 5 meses, o que gerou muitas críticas por parte dos coreanos, mas não afetou o sucesso absoluto que *Moon Lovers* teve no ocidente e, diga-se de passagem, na China.⁴⁷

No caso de *Scarlet Heart* e *Moon Lovers*, é interessante analisar não somente o visual desses dois doramas, mas também as suas narrativas. *Scarlet Heart* é um romance histórico baseado em eventos reais da história chinesa, porém, a Coreia do Sul encontrou uma maneira — através de apropriação — de tornar *Moon Lovers* intrinsecamente coreano, e é esse o fator que nos interessa.

⁴⁴ *Scarlet Heart* (C-Drama). Direção: Lee Kwok-lap. Produção: Karen Tsoi. China: Tangren media, HBS, 2011. 35 episódios.

⁴⁵ *Scarlet Heart 2* (C-Drama). Direção: Lee Kwok-lap. Produção: Karen Tsoi. China: Zhejiang STV, 2014. 39 episódios.

⁴⁶ *Moon Lovers: Scarlet Heart Ryeo* (K-Drama). Direção: Kim Kyu-tae. Produção: Jo Jung-ho, Yang Min-suk e Kim Kyu-tae. Coreia do Sul: SBS, 2016. 20 episódios + 2 BTS specials.

⁴⁷ A maior plataforma chinesa de *streaming* (Youku) comprou *Moon Lovers* pelo valor estúpido de \$400,000 por episódio, tornando-o o K-Drama mais caro da história. (Kpop Herald. Disponível em: <http://kpopherald.koreaherald.com/view.php?ud=201608251518520345065_2>.)

Fig. 15 e 16 — Pôster promocional de *Scarlet Heart* (2011)

Pôster promocional de *Moon Lovers* (2016)



Fonte: Google, 2019

Em *Scarlet Heart*, inicialmente somos apresentados a Zhang Xiao, uma jovem do século XXI que, depois de sofrer um acidente, foi transportada para o passado — mais especificamente para o início do século XVIII. Ela se encontra presa no corpo de uma antepassada, Ma'ertai Rouxi, uma moça da corte do Imperador Kangxi (1654—1722),⁴⁸ conhecido historicamente por ser o monarca chinês com o maior tempo de reinado. Em *Moon Lovers*, Go Ha-jin acorda no ano 941, no corpo de Hae Soo e se vê cercada pelos muitos príncipes filhos do Rei Taejo (877—943), o fundador

⁴⁸ Kangxi foi o quarto imperador da Dinastia Qing, e é considerado um dos melhores imperadores chineses (MAGILL, TAYLOR, FRANK, 2006).

da Dinastia Goryeo (918—1392),⁴⁹ responsável pela unificação de todas as terras que compõem os territórios da Coreia do Norte e da Coreia do Sul. Aqui já ressalto uma grande diferença entre os dois dramas: os seus períodos históricos. Enquanto Rouxi vive na China do século XVIII, Hae Soo é enviada para o século X, quando a Coreia ainda estava em processo de formação.

Outra grande diferença à qual chamo atenção é a representação dos conhecimentos históricos que cada país possui sobre si. A Coreia, que teve sua memória apagada em diversas ocasiões, passou muito tempo sem ter qualquer noção da própria história, quem dirá da sua época de formação. Quando o país começou a investir na produção de K-Dramas e, principalmente no surgimento do gênero do romance histórico, o *sageuk*, houve uma certa “volta ao passado” — na qual se buscou conhecer a história do país — impulsionando a identidade nacional e o orgulho nacionalista. É extremamente verossímil (e um tanto poético) que Hae Soo em *Moon Lovers* desconheça os personagens e os eventos históricos que a cercam, sendo quase que literalmente surpreendida a cada passo. A sua equivalente chinesa, Rouxi, por outro lado, vinda de um país que sempre celebrou a própria história, reconhece todos os príncipes de imediato, sabendo perfeitamente que tipo de fim cada um encontrará e podendo antecipar certos acontecimentos.

O par romântico de Rouxi, Yinzhen, a quem ela imediatamente reconhece como o imperador chinês Yongzheng, que reinou entre 1709 e 1722, é um homem quieto e tímido, cujo silêncio geralmente passa a impressão de orgulho e grosseria (fig. 17). Recusando-se a acreditar que a história é escrita na pedra, Rouxi decidiu influenciar as escolhas de Yinzhen de maneira que, teoricamente, afetaria o resultado do seu fim. Já Hae Soo não tenta modificar o passado. Ela acredita que o que foi será, independentemente da influência dela nesses acontecimentos. O seu par, Wang So, futuramente Gwangjong (925-975), o quarto rei de Goryeo, serve como um eco da imagem da própria Coreia (fig. 18). Ele tem uma cicatriz no rosto que deve estar sempre

⁴⁹ O Rei Taejo deu ao seu império o nome de Goryeo, cuja pronúncia seria “Koryo”. Foi durante esse período que o resto do mundo recebeu notícia da existência desse país asiático e é por isso que o chamamos de Coreia [Korea, Koryo] (JANATA, 1964).

coberta por uma máscara, pois na corte ninguém quer olhar para os seus ferimentos do passado. Wang So serve como lembrete ambulante da atitude da Coreia do Sul para com o seu passado. Ele foi maltratado — e tem vergonha disso —, e deve superar os seus traumas ao longo do drama e encontrar a coragem para tirar a máscara com a ajuda da “Coreia do Sul” do futuro, corporificada em Hae Soo, que lhe empresta um olhar muito diferente do seu.

Fig. 17 e 18 — Comparativo de figurino: à esquerda, Yinzhen de *Scarlet Heart* (China, 2011) e, à direita, Wang So de *Moon Lovers* (Coreia do Sul, 2016)



Fonte: Google, 2019

Yinzhen não tem esse problema. Ele não é excluído ou mistificado. Confortável em seu papel, ele não precisa de Rouxi, a sua corporificação do futuro, para influenciar as suas decisões. De fato, quanto mais Rouxi tenta mudar a história, mais ela o empurra para o seu “destino”. Os figurinos também demonstram as posições sociais de Yinzhen e Wang So. Yinzhen não é posto em evidência em relação aos outros príncipes. Todos usam típicos trajes que marcam o domínio Manchu (Dinastia Qing), feitos de seda chinesa, com bordados dourados (chamados *buzi*) e as “mangas em ferradura” projetadas para proteger as mãos dos cavaleiros, características desse período (fig. 19). Claro, para ajudar o espectador a saber quem é quem, é dada uma cor específica para cada um dos príncipes, evitando confusão.

Fig. 19 — Cena de *Scarlet Heart* (2011) mostrando os príncipes da Dinastia Qing⁵⁰



Fonte: dramapanda.com, 2019

⁵⁰ No século XVII, a Dinastia Qing impôs várias leis de vestimenta e estilo aos seus súditos. Uma delas era o penteado em Queue (ou Cue) que pode ser visto em todos os príncipes de *Scarlet Heart* (2011).

Fig. 20 — Fotoshoot promocional do elenco principal de *Moon Lovers* (2016)



Fonte: Google, 2019

Wang So, por outro lado, foi segregado de sua família em *Moon Lovers*. Suas vestes pretas demonstram claramente que Wang So não é considerado parte da realeza coreana. Ele é um guerreiro solitário, chamado de “O Lobo” no início do drama. Ele usa trajes simples de algodão ao invés de seda (fig. 18), e dá preferência para o preto, uma cor muito pouco usada na Coreia. Apenas após reconquistar o seu *status* de príncipe é que Wang So passa a se vestir como os irmãos (fig. 20). Ao longo da sua relação com Hae Soo, suas vestes começam a ficar mais leves, e ele começa a dar preferência para cores mais claras (fig. 21).

Fig. 21 — Comparativo da progressão dos trajes usados por Wang So em *Moon Lovers* (2016)



Fonte: Google, 2019

É possível notar certas similaridades nas vestes chinesas de *Scarlet Heart* e nas coreanas de *Moon Lovers*. Isso se deve à grande influência que a Dinastia Tang (618—907) teve sobre a Coreia, principalmente sobre a parte norte (SETH, 2011). No entanto, a estética coreana dá preferência a uma paleta de cores mais sóbrias, menos vibrantes. O figurino de *Moon Lovers* também segue uma vertente do período moderno da Coreia. Isso acontece devido à pouca quantidade de imagens que sobraram do período de formação da Coreia e, assim, não se tem uma ideia exata do tipo de vestimenta que se usava no século X (JANATA, 1964). Um mural pintado durante a Dinastia Goguryeo (fig. 22), por exemplo, serviu de grande inspiração para o figurino usado pelas servas do palácio em *Moon Lovers* (fig. 23), como podemos ver:

Fig. 22 — Mural da Dinastia Goguryeo



Fonte: historyofasianfashion.blogspot.com, acesso em 2019

Fig. 23 — Cena de *Moon Lovers* (2016) com as aias do palácio



Fonte: historyofasianfashion.blogspot.com

Nos *hanbok* (한복, literalmente traduzido como “vestes coreanas”) usados pela personagem principal de *Moon Lovers*, Hae Soo (fig. 24), podemos ver que o estilo segue o padrão de um *hanbok* moderno, às vezes se assemelhando ao traje encontrado no mural da Dinastia Goguryeo (fig. 23). Através da ilustração feita pelo blog *History of Asian Fashion* (fig. 25), essa comparação fica mais clara. Podemos constatar que a parte inferior dos trajes de Hae Soo, a saia, chamada de *chima* (치마) foi feita seguindo o estilo de *hanbok* do século XX, enquanto a parte superior, chamada *jeogori* (저고리), referencia modelos do século XVII e XVIII.

Fig. 24 — Conjunto de cenas mostrando os *hanbok* usados pela personagem Hae Soo em *Moon Lovers* (2016)



Fonte: Google, 2019

Fig. 25 — Comparativo da evolução dos *hanbok* entre os séculos XV e XX



Fonte: historyofasianfashion.blogspot.com, acesso em 2019

É interessante mencionar que, por mais que o *hanbok* não faça mais parte do dia-a-dia dos coreanos, sendo usado apenas em ocasiões especiais, este tipo de traje está voltando a participar do mundo da moda devido à atenção que vem recebendo de estrangeiros — em parte, também por causa da popularidade do K-Drama. O *hanbok* é um traje muito especial, o único de caráter completamente coreano e serve de herança histórica para o país.⁵¹

Scarlet Heart também pode se guiar através de obras de arte milenares, como foi o caso com o *Retrato do Imperador Yongzheng* (fig. 26), reproduzido na cena em que Yinzhen finalmente toma o seu lugar como imperador da China (fig. 27), no

⁵¹ LEE SEUNG-AH. *Hanbok: Hidden stories in Hanbok history*. Disponível em: <<http://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=100729>>. Acesso em: 2019.

episódio 26. Em relação ao Rei Taejo (fig. 28), *Moon Lovers* teve certa base (fig. 29) devido à existência do suposto retrato desse personagem histórico; no entanto, quando Wang So subiu ao trono, optou por voltar a usar preto, provavelmente para efeitos dramáticos (fig. 30).

Fig. 26 e 27 — Comparativo: Retrato do Imperador Yongzheng (1723-35)⁵² e cena de *Scarlet Heart* (2011) mostrando as vestes do Imperador Yongzheng



Fonte: Google, 2019

⁵² Ficha técnica: *Retrato do Imperador Yongzheng*, por artista anônimo, 1723-35. Pergaminho de seda. Palace Museum, Beijing.

Fig. 28 e 29 — Suposto retrato do Rei Taejo datado de 942⁵³
Cena de *Moon Lovers* (2016) mostrando as vestes do Rei Taejo



Fonte: Google, 2019

Fig. 30 — Cena da cerimônia de coroação de Wang So em *Moon Lovers* (2016)



Fonte: Google, 2019

⁵³ *Retrato de Wang Gun*, conhecido como Rei Taejo, autor desconhecido, datado 942. Fonte: <<http://www.segye.com/newsView/20090901003584>>. Acesso em 2019.

Sobre o aspecto visual de *Moon Lovers* que obedece a estética da arte coreana e o qual desejo comparar com a produção chinesa equivalente, trago duas grandes cenas: a “cena da chuva” e a “cena do lago”. Quem assistiu qualquer um desses doramas conhece muito bem a “cena da chuva”. Essa talvez seja a cena mais importante de *Moon Lovers*. A personagem amiga e conselheira de Hae Soo é condenada à morte injustamente, e Hae Soo, em protesto, se ajoelha em frente ao palácio real para exigir que o Rei Taejo reconsidere essa ordem. O rei decide não recebê-la. Hae Soo permanece, então, durante três dias e três noites ajoelhada, sem comer ou beber, para salvar a sua amiga. E começa a chover.

Moon Lovers confia no conhecido formato do triângulo amoroso. Quando Hae Soo viaja para o passado e começa a conhecer os príncipes, ela imediatamente (e ingenuamente) se apaixona pelo 8º príncipe, Wang Wook, conhecido por sua bondade e generosidade. É na “cena da chuva” que Hae Soo descobre quem Wang Wook realmente é. Ele a vê na chuva, mas sabe que se intervir vai irritar o rei, então ele lhe dá as costas. Nesse meio tempo, chega Wang So, que para ao lado de Hae Soo e a protege da chuva com a sua capa (fig. 32).

Na versão chinesa, as coisas são diferentes. O 13º príncipe, muito amigo de Rouxi, tem um romance secreto com uma prostituta, algo considerado degradante. Quando ele é descoberto, sua amante é condenada à morte, enquanto o 13º príncipe é preso. A ousada Rouxi tenta argumentar com o Imperador Kangxi e acaba sendo punida por tocar em um assunto proibido. A punição dela é ficar ajoelhada no jardim do palácio por três dias e três noites, sem comer ou beber qualquer coisa. Como em *Moon Lovers*, o 8º príncipe não vem socorrer Rouxi. Alguns dos outros príncipes fazem questão de vir trazer-lhe água, mas Rouxi se recusa a aceitar qualquer coisa. O 4º príncipe, quando a chuva começa, vem correndo para protegê-la com a sua capa (fig. 31).

A chuva, como pode ser constatado nas figuras 31 e 32, é bem mais dramática na versão coreana. A cena foca em Hae Soo e Wang So, eliminando quaisquer distrações de cenário. As cores são sóbrias, sem vida. Não há absolutamente nada

para se ver fora as personagens principais. Em *Scarlet Heart*, a natureza é uma parte importante da estética do palácio. As cores são vibrantes, a arquitetura chama o nosso olho e, fora a feição das personagens, não há nada que diga que a cena é triste.

Já a “cena do lago” é um momento mais alegre no qual o 4º príncipe (Yinzhen em *Scarlet Heart* e Wang So em *Moon Lovers*) leva Rouxi/Hae Soo para um passeio de barco. Yinzhen e Rouxi atravessam um lago coberto por almofadas de lírio de maneira que, de alguns ângulos, se torna quase impossível enxergá-los (fig. 33). Isso é interessante porque, durante todo o C-Drama, existe um certo *voyeurismo* na maneira como ele é filmado: a câmera, em diversos momentos, permanece por trás de panos de renda, ou através de uma porta entreaberta, ou por entre árvores e flores. Isso não acontece em *Moon Lovers*. De fato, muito pelo contrário. A maior parte das cenas são filmadas em *close-up*, tentando registrar todos os detalhes da atuação dos atores.

A “cena do lago” (fig. 34), talvez mais que a “cena da chuva”, me veio em mente quando estava pensando na arte coreana. Em todas as descrições que encontrei, principalmente em termos de vasos decorativos, eu via palavras como “serena”, “despretensiosa”, “modesta”, “simples” e “sincera”, em contraste com a arte chinesa chamada de “majestosa”, “grandiosa”, “intrincada”, “colorida” e “requintada”. Esse caráter estético se torna claro quando essas cenas são postas em evidência.

Edward B. Adams sugeriu uma comparação entre as artes chinesa, japonesa e coreana, alegando que as duas primeiras seriam “damas da corte” que parecem extremamente atraentes devido à sua maquiagem impecável e os seus vestidos extraordinários, enquanto a arte coreana seria uma “dona de casa” que se veste de maneira simples, que parece cansada, mas mesmo assim mantém uma beleza natural e irresistível que se deve à filosofia que a envolve (ADAMS, 1979). Os doramas parecem seguir um pouco essa lógica. *Scarlet Heart* usa cenários impecáveis que encantam o espectador, mas também o distraem com a quantidade de informação, o que faz com que a narrativa perca o peso do drama. *Moon Lovers* se apoia em diálogos poéticos, nas emoções genuínas que os atores conseguem transpor, enquanto o visual permanece amplo, limpo, claro e melancólico.

Fig. 31 — Cena da chuva em *Scarlet Heart* (2011)



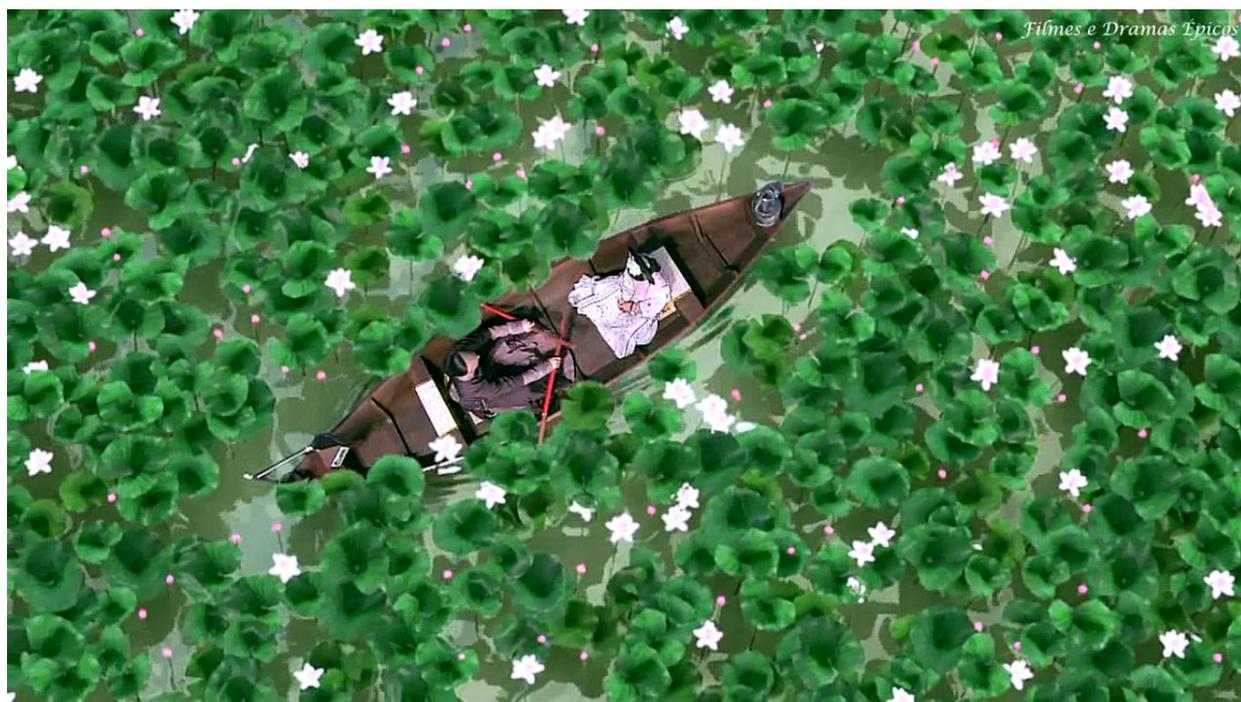
Fonte: Screenshot [episódio 20]

Fig. 32 — Cena da chuva em *Moon Lovers* (2016)



Fonte: Screenshot [episódio 11]

Fig. 33 — Cena do lago em *Scarlet Heart* (2011)



Fonte: Screenshot [episódio 15]

Fig. 34 — Cena do lago em *Moon Lovers* (2016)



Fonte: Screenshot [episódio 14]

O foco deste subcapítulo não é afirmar que K-Dramas são melhores que C-Dramas, ou fazer qualquer outra comparação esdrúxula sobre mérito, capacidade ou qualidade. O que se busca apontar é exatamente isso — que K-Dramas e C-Dramas são tão completamente diferentes que não se convém compará-los. O caso de *Scarlet Heart* e *Moon Lovers* foi escolhido por ilustrar bem esse ponto: como a produção do mesmo drama se diferencia tanto e como a história muda ao transportar-se de um país para o próximo.

Enquanto K-Dramas (nesse caso, *Moon Lovers*) se beneficiam de um alto valor de produção, na maioria das vezes bancado pelo próprio governo (SCHULZE, 2019), os C-Dramas utilizam cenários cheios de elementos nos quais podemos deleitar os nossos olhos. O K-Drama também explora uma variedade mais ampla de temas. Os C-Dramas costumam ser do gênero histórico ou fantasia, pelo simples motivo de as leis de censura do governo chinês serem mais abertas a esse tipo de produção. Outro problema do C-Drama — e característica definitiva — que afasta muitas dorameiras é a dublagem. Acontece que a China é um país muito grande, e o mandarim é uma língua milenar que possui vários tipos de dialetos. Por isso, e por questões de custo, os produtores contratam atores-dubladores para falar em Mandarim Padrão, o que causa grande estranhamento nos espectadores.

Existe uma miríade de diferenças entre C-Dramas e K-Dramas. Para ilustrar um pouco isso, me apropriei parcialmente do quadro organizado por Krystal Urbano e Mayara Araujo em *Os novos modelos de distribuição e consumo de conteúdo audiovisual asiático nas redes digitais: o caso dos dramas de TV na Netflix BR*, para o X Simpósio Nacional da ABCiber de 2018 (quadro I, p. 59). Vê-se que, de uma forma geral, os dramas de TV possuem um formato compartilhado e uma estrutura narrativa semelhante — são as especificidades temáticas e culturais e as aplicações de categorias de gênero que são preponderantes na emulação e tradução do formato para cada país.

Quadro I — Dramas de TV no contexto das indústrias televisivas do Extremo Oriente

Países	China	Coreia do Sul
Formato	<i>C-Drama</i>	<i>K-Drama</i>
Gêneros	<ul style="list-style-type: none"> • Épico/Histórico • Romance/Comédia • Policial/Ação • Fantasia 	<ul style="list-style-type: none"> • Épico/Histórico (<i>sageuk</i>) • Escolar/Romance • Romance/Comédia • Policial/Ação • Fantasia • Médico • Terror/Suspense
Características temáticas e culturais	<ul style="list-style-type: none"> • Foco em narrativas épicas/históricas; • Corrente confucionista, garantindo diálogo entre os públicos locais/regionais; • Aproximação cultural com os públicos locais e regionais, sobretudo, com os públicos e a indústria televisiva sul-coreana, de onde advém sua inspiração; • Dublagem. 	<ul style="list-style-type: none"> • Foco se desloca da narrativa/gênero e recai nos ídols da música K-Pop; • Corrente confucionista, garantindo diálogo com os públicos regionais, mas dialogando com a cultura televisiva global, a partir da sua categoria de gêneros; • Aproximação cultural com os públicos regionais e globais, dada sua estratégia singular de hibridização.

Fonte: ARAUJO, URBANO, 2018

2.3 *Sandglass* e a Arte Minjung

Outro aspecto importantíssimo do K-Drama é o efeito social capaz de afetar drasticamente a população e arte local sul-coreana. Para falar sobre isso, trago o K-Drama *Sandglass* (모래시계)⁵⁴, lançado em 1995 e considerado um *blockbuster* coreano, com 24 episódios de menos de 1 hora de duração. *Sandglass* foi vanguardista em vários níveis: a) foi escrito por uma mulher, Song Ji-na (1959—); b) sua trilha sonora impecável incluía uma música folclórica russa chamada Zhuravli⁵⁵; c) o ousado segmento de recriação do levante de Gwangju deu visibilidade à violência sofrida pelo povo coreano e à corrupção do governo militar do ex-presidente Chun Doo-hwan (1931—); d) impulsionou a modernização da televisão sul-coreana ao abordar um acontecimento histórico recente, algo nunca antes feito; e) o efeito surtido no povo coreano que acabou influenciando o julgamento de Chun Doo-hwan e culminou na sua condenação à morte por crimes cometidos contra a nação.

É bem provável que, sem *Sandglass*, Chun Doo-hwan não teria sido julgado. Durante o seu mandato presidencial, ele fez um bom trabalho em convencer o país de que os responsáveis pela Revolta de Gwangju haviam sido “os inimigos comunistas” que, graças à Deus, haviam sido derrotados. Foi apenas depois de *Sandglass* que a Revolta de Gwangju foi vista pelo o que realmente era: um protesto estudantil contra a ditadura. E, como visto no texto a seguir, foi apenas após a condenação de Chun Doo-hwan que a revolta pode “legalmente” ser considerada como um ato justo em favor à democracia:

⁵⁴ *Sandglass* conta a história de dois homens, Tae Soo (Choi Min Soo) e Woo Suk (Park Sang Won), amigos desde a infância, e como suas vidas se desenrolam durante um período muito turbulento na história da Coreia do Sul: a década de 80. Os dois personagens principais acabam se envolvendo, de lados opostos, na Revolta de Gwangju. [*Sandglass* (K-Drama). Direção: Kim Jong-hak. Coreia do Sul: SBS, 1995. 24 episódios.]

⁵⁵ A música Zhuravli foi composta em 1969 pelo músico russo Joseph Kobzon (1937—2018). É uma das músicas russas mais famosas. Ela fala sobre a Segunda Guerra Mundial e os estragos causados no psicológico de toda a nação. Esse conteúdo talvez refletisse os sentimentos dos coreanos, que desejavam liberdade para o seu país. Ninguém entendia a letra da música, mas Zhuravli continua tendo uma das melodias mais reconhecidas por toda a Coreia do Sul. (Fonte: joongang.joins.com).

“Hoje nós consideramos o levante de Gwangju de 18 de maio como um ato justo. Este ato é justificável porque a Assembléia Nacional recentemente aprovou uma lei especial condenando e punindo aqueles dois presidentes responsáveis pelo massacre.”⁵⁶ (PARK SANG-CHUN, MINISTRO DA JUSTIÇA)

Para explicar o que foi a Revolta de Gwangju, precisamos olhar para o momento histórico que Coreia do Sul estava vivendo.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 e a rendição incondicional japonesa, tropas soviéticas passaram a ocupar o norte do território da Coreia, enquanto os Estados Unidos assumiram o controle do território sul. Essa ocupação criou uma divisão no país que acabou se tornando irremediável. A parte sul acabou aderindo ao capitalismo americano como solução para o afastamento entre a Coreia e o resto do mundo. Eles olharam para os Estados Unidos como uma porta de acesso global. No entanto, o território norte ainda via o mundo como uma grande ameaça e buscava livrar a Coreia das influências de qualquer país, promovendo uma unificação sob o comando do guerrilheiro Kim Il-sung 김일성 (1912—1994), avô do atual Líder Supremo da Coreia do Norte, Kim Jong-un 김정은 (1983—).

Após três anos de negociações, foram formados governos separados: no norte, a República Popular Democrática da Coreia 조선민주주의인민공화국, cujo líder era Kim Il-sung; e no sul, a República da Coreia 대한민국 que elegeu o ditador Syngman Rhee 이승만 (1875—1965) como presidente de um governo que eles julgavam provisório até que fosse possível unificar novamente todo o território coreano.

Em 25 de junho de 1950, no entanto, a Coreia do Norte invadiu a Coreia do Sul, dando início à Guerra da Coreia (1950—1953), com os Estados Unidos apoiando o sul, e a China e a União Soviética apoiando o norte. A Guerra da Coreia acabou deixando

⁵⁶ Tradução feita por mim. Original: “Today we may regard the May 18th Gwangju Uprising as a just act. It is thus justifiable because the national assembly recently passed the special law condemning and punishing those two presidents responsible for the massacre.” Documentário “May 18th Gwangju People’s Uprising. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T9PIi6A_fLc>.

todo o território sul em frangalhos e, nos anos que se seguiram, a Coreia do Sul teve muita dificuldade de se reerguer, como já visto no capítulo anterior.

O governo de Syngman Rhee foi deposto por uma revolta estudantil e democrata em 1960, depois de 12 anos de repressão e corrupção. O seu sucessor, Yun Bo-seon 윤보선 (1897—1990) servia como uma figura de transição, pois o povo almejava a criação de um sistema parlamentar de governo. No entanto, em 1961, o *coup d'état*⁵⁷ liderado por Park Chung-Hee 박정희 (1917—1979) deu início a mais um longo período de autoritarismo, marcado pela declaração da lei marcial de 1972.

Park Chung-hee foi assassinado em 26 de outubro de 1979 por um dos seus amigos mais próximos, o líder político Kim Jae-gyu (1926—1980), numa tentativa de pôr fim ao período ditatorial que perdurava desde a Guerra da Coreia.⁵⁸ Por algumas semanas, houve a possibilidade de paz e democracia. No entanto, Chun Doo-hwan, o militar encarregado pela investigação do assassinato de Park, aproveitou a oportunidade para tomar o controle de todas as organizações de inteligência da Coreia do Sul, ocupando o Ministério da Defesa e o Quartel General do Exército em dezembro de 1979, e assim tornando-se o homem mais poderoso do país. A partir daí, mesmo sem o título formal de presidente, para todos os efeitos, Chun passou a ser governante supremo.⁵⁹

O povo, revoltado, resolveu levar suas reclamações para a rua. Na primavera dos anos 80, trabalhadores passaram a exigir salário mínimo, estudantes organizaram uniões estudantis (que haviam sido banidas nos anos 70 pelo Presidente Park), a lei marcial deveria ser banida, a imprensa queria liberdade de expressão e todo mundo concordava que Chun Doo-hwan deveria ser impeachmado.

Dito tudo isso, volto para a Revolta de Gwangju,⁶⁰ o principal desses protestos. A Revolta de Gwangju de 1980, hoje conhecida como Movimento Democrático de 18 de

⁵⁷ Conhecido como o *Golpe de 16 de Maio* (군사정) ou apenas 5.16.

⁵⁸ "1979: South Korean President killed". BBC News. 26 October 1994. Retrieved 18 February 2013. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/october/26/newsid_2478000/2478353.stm>.

⁵⁹ Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2013/06/24/chun-doo-whan-south-korea_n_3490372.html>.

⁶⁰ Gwangju é a sexta maior cidade metropolitana da Coreia do Sul.

Maio,⁶¹ começou com 200 estudantes que se reuniram na frente da Universidade Nacional de Chonnam. Algumas horas mais tarde, o número de manifestantes já chegava a 2.000. Dois dias depois, em 20 de maio, o número tinha subido para 10.000, e a manifestação se moveu para a fonte que fica na frente do prédio governamental Jeolla (fig. 35).

Fig. 35 — Manifestantes reunidos ao redor da fonte durante a Revolta de Gwangju (1980)



Fonte: May 18 Memorial Foundation

Gwangju foi sitiada por militares entre 22 e 25 de maio. Em seguida, foram enviados paraquedistas armados para “lidar” com os manifestantes. Os civis sofreram diversos atos de violência, como espancamentos e estupros. A revolta terminou em 27 de maio, e estima-se que 2.000 dos participantes tenham sido assassinados.⁶²

Durante o governo de Chun Doo-hwan, a Revolta de Gwangju era retratada pela mídia como um “movimento comunista” que queria entregar a Coreia do Sul a Kim

⁶¹ "Human Rights Documentary Heritage 1980 Archives for the May 18th Democratic Uprising against Military Regime, in Gwangju, Republic of Korea". UNESCO.

⁶² "Gwangju apology: South Korea sorry for 'rape and torture' by troops". *South China Morning Post*. Retrieved November 7, 2018. Disponível em: <<https://www.scmp.com/news/asia/east-asia/article/2172098/gwanju-apology-south-korea-sorry-rape-and-torture-committed>>.

Il-sung. Quando o K-Drama *Sandglass* surgiu em 1995, teria revelado a verdade do movimento ao público, ao mesmo tempo em que expôs a culpa de Chun Doo-hwan no massacre dos manifestantes — um assunto que era considerado tabu —, o que influenciou a prisão de Chun em 1997. *Sandglass* foi aclamado como “um dos momentos mais realistas e memoráveis da história da TV coreana” (KOREAN CULTURE NO.3, 2011), dando visibilidade às vítimas de Chun Doo-hwan e inovando a maneira de se “fazer” televisão, ao tratar de um assunto muito recente e verídico da história sul-coreana.

Sandglass dedica dois episódios inteiros à Revolta de Gwangju, os episódios 7 e 8. Ao colocar suas personagens em lados opostos, *Sandglass* é bem-sucedida ao mostrar as muitas faces desse movimento e todos que foram afetados por ele. Nas imagens a seguir, podemos ver as tentativas de *Sandglass* de representar a realidade desse movimento:

Fig. 36 — Cena (A) de *Sandglass* retratando a Revolta de Gwangju (1995)



Fonte: Screenshot [*Sandglass*, ep. 8]

Fig. 37 — Manifestantes sendo presos durante a Revolta de Gwangju (1980)



Fonte: May 18 Memorial Foundation

Fig. 38 — Cena (B) de *Sandglass* retratando a Revolta de Gwangju (1995)



Fonte: Screenshot [*Sandglass*, ep. 8]

Fig. 39 — Cena (C) de *Sandglass* retratando a Revolta de Gwangju (1995)



Fonte: Screenshot [*Sandglass*, ep. 8]

Fig. 40 — Manifestante protestando de cima de um ônibus durante a Revolta de Gwangju (1980)



Fonte: May 18 Memorial Foundation

Neste cenário, nascida da Revolta de Gwangju, surgiu o primeiro — e talvez único — movimento artístico sul-coreano de cunho político. A arte Minjung ou Minjung Misul (민중 미술) surgiu com o artista Yim Oksang 임옥상 (1950—), até hoje um dos grandes nomes da arte sul-coreana, que atuava como professor na Universidade Educacional de Gwangju entre 1979 e 1981, e esteve presente durante a revolta. Após o massacre em Gwangju, Yim Oksang teria adotado a ideia de *sotong* (diálogo) para a criação de uma “nova arte”. Para ele, deveria existir um esforço da parte de artistas de que a sua arte dialogasse com a realidade do espectador (YOO, 2011). A arte Minjung, portanto, buscava promover o desejo pela democracia através de manifestações culturais coletivas feitas *para o povo*, utilizando-se de banners, panfletos, murais — tudo que pudesse atingir o maior número de pessoas.

Os trabalhos de Yim Oksang, por exemplo, são metáforas visuais poderosíssimas que criticam tanto a institucionalização da arte como a mídia mentirosa que mantinha o povo ignorante em relação às atitudes do governo. Na obra “Jornal” (fig. 41), Yim Oksang representa astutamente todas as coisas que se deve fazer com o jornal, como limpar o traseiro, assoar o nariz, acender uma fogueira, fumar baseado, fazer barquinho de papel... A única atividade que não se recomenda é lê-lo. Isso se torna claro na figura central que está lendo o jornal através de um óculos com lentes feitas de jornal. Isso sugere duas coisas: primeiro, o homem está cego pela mídia, pois já enxerga tudo através de lentes pró-governamentais, acreditando em tudo que lhe é vendido; e, também, o fato do próprio jornal que ele segura ter olhos e uma língua exposta sugere que o jornal está rindo da estupidez do leitor que crê nele (YOO, 2011).



Fig. 41 — *Jornal*, 1980

YIM Oksang (1950–)

Óleo sobre tela e colagem

299 x 137 cm

Fonte: YOO, 2011

Outro artista importantíssimo da arte Minjung — e que também estava presente durante a Revolta de Gwangju — é Hong Song-dam (1955—), um dos maiores nomes da xilogravura sul-coreana. Hong Song-dam ficou conhecido por sua tentativa de expor a verdade sobre os horrores que Gwangju enfrentou. A obra “Bandeira” (fig. 42) revela um fator icônico da Revolta de Gwangju, que foi a presença de manifestantes empoderados pela bandeira nacional da Coreia do Sul protestando de cima de um ônibus. O elo entre a xilogravura de Hong Song-dam, a fotografia tirada durante a revolta e a encenação feita por *Sandglass* visibiliza o caráter desse movimento em várias mídias, dando acesso ao povo a essa representabilidade.

A lógica da arte Minjung era de ela estar presente na rua, exposta para todos, dando visibilidade aos assuntos tabus e denunciando as ações do governo. Sem surpresa, Minjung Misul foi declarada “não-arte” pelo governo, com a justificativa de

não seguir as “regras da estética”. Os artistas que faziam arte Minjung foram desacreditados e ignorados pelo povo, e sua arte foi calcada como “propaganda comunista”. Com a democracia em mente, este “novo modernismo coreano” (YOO, 2011) radicalizou a comunidade ao interrogar seus valores humanistas e democráticos.



Fig. 42 — *Bandeira*, 1988

HONG Song-dam

Xilogravura

Fonte: YOO, 2011

Fecho este capítulo lembrando que o movimento da arte popular Minjung havia perdido quase todas as suas forças após a década de 80, e já não chamava mais a atenção do público até o surgimento do K-Drama *Sandglass* em 1995. Além de influenciar o julgamento de Chun Doo-hwan, *Sandglass* também promoveu uma revival da arte Minjung em Gwangju, que culminou na criação da Bienal de Gwangju que até hoje celebra a Minjung Misul (HOFFMANN, 1997).

3 장

CAPÍTULO 3: O K-Drama NO BRASIL

3.1 A internet e os *fansubs*

Durante a minha pesquisa, uma pergunta que sempre surgia por parte de terceiros, enquanto eu expunha as minhas ideias em relação ao K-Drama, era: *mas por onde que se assiste isso?*

Dependendo da data que esta pergunta foi feita, a minha resposta foi diferente.

Até 2018, o maior site de *streaming* de dramas asiáticos era o DramaFever, uma pequena empresa iniciada em 2009 por Seung Bak e Suk Park que operava a divisão entre Coreia do Sul e Estados Unidos, fornecendo dramas coreanos com legendas em inglês para maior acesso público. Em poucos anos, com o crescimento do interesse em dramas coreanos, o DramaFever se tornou uma empresa multimilionária com centenas de programas (coreanos, chineses, japoneses, taiwaneses, tailandeses, e mais), e esses podiam ser assistidos com legenda na língua de sua preferência. Em meados de 2016, o DramaFever foi comprado por uma subsidiária da Warner Bros., a Warner Brothers Digital, porém, em 2018, a AT&T (American Telephone and Telegraph Company) adquiriu a Warner Bros. e todos os seus serviços de *streaming*, tornando-se uma das maiores fornecedoras de televisão do mundo (ARAUJO, URBANO, 2017). Essa mudança não afetou o DramaFever a princípio, mas infelizmente causou o fechamento do *site* em 10 de outubro de 2018 — um evento conhecido no mundo das dorameiras como o “Drama-pocalipse.”

O fim do DramaFever se deve também, em parte, ao crescente interesse da Netflix Inc. nos programas de televisão asiáticos. De 2018 para cá, houve uma certa disputa entre essas duas companhias, o que causou o aumento dos preços de licença de doramas, que já estavam altíssimos. Em 2019, a Netflix conseguiu “adquirir” os clientes do DramaFever e se tornou uma das maiores plataformas de *streaming* de conteúdo asiático no Brasil. A Netflix também abriu os seus estúdios para esse

conteúdo e, inclusive, passou a produzir K-Dramas originais, como *Kingdom* (킹덤, 2019)⁶³ e *Memories of the Alhambra* (알함브라 궁전의 추억, 2019)⁶⁴. Em relação ao Brasil, a Netflix fornece uma quantidade impressionante de produções sul-coreanas com legendas em português, o que ilustra a propagação de conteúdo da Hallyu e o investimento de potencial na América Latina (ARAUJO, URBANO, 2017).

O Rakuten Viki (ou apenas Viki), de 2007, também é um site de *streaming* popular, de origem americana, com bases em Singapura, Tóquio e Seul. Durante o seu processo estrutural, o Viki contou com o auxílio de fornecedores de conteúdo e licenciamento, e hoje traz suporte em mais de 160 idiomas.

Esses fatores são importantes porque as mídias estão em constante evolução e, portanto, é necessário compreender como a ação dos fãs pode expandir essa visibilidade global no ambiente de redes digitais. Enquanto a consolidação do K-Drama foi feita através da televisão, em 2019 a realidade é outra — a internet é, agora, (e isso vale para vários outros tipos de mídia), o espaço de acesso ao qual os fãs recorrem. O aumento do fluxo de distribuição gerado pela internet faz crescer uma cultura à qual os próprios fãs alimentam (JENKINS, 2009).

Neste contexto entram os *fansubbers*. Este termo foi designado para referir-se aos fãs que trabalham, de forma voluntária, na tradução, na produção de legenda e na distribuição de determinados programas de TV.⁶⁵ Como abordado por Araujo e Urbano, a distribuição e a circulação dos doramas no Brasil está historicamente vinculada aos *fansubbers*, ou seja, a presença dos doramas no Brasil se dá (ou se deu) por causa da facilidade proporcionada pelos meios digitais, porque não houve espaço na TV aberta brasileira para esse tipo de produções.⁶⁶ Os *fansubs* brasileiros, que são grupos de

⁶³ *Kingdom* é um *sageuk* sobre o príncipe fictício Yi Chang, da Dinastia Joseon (1392—1897), que precisa investigar uma epidemia de mortos-vivos. [*Kingdom* (K-Drama). Direção: Kim Seong-hun. Produção: Lee Sung-joon. Coreia do Sul: Netflix e AStory, 2019. 6 episódios.]

⁶⁴ Essa é a história de um chefe executivo de uma companhia e uma dona de hostel que se metem em aventuras por causa de um video-game de realidade virtual inspirado em fábulas sobre o Palácio de Alhambra. [*Memories of the Alhambra* (K-Drama). Direção: Ahn Gil-ho. Produção: Cho Hyung-jin e Kim Sang-heon. Coreia do Sul: Netflix e tvN, 2018. 16 episódios.]

⁶⁵ Esses grupos existem desde os anos 80, mas foi com a propagação da internet que conseguiram se expandir devido à maior facilidade de acesso (JENKINS, 2009).

⁶⁶ Apenas dois dramas passaram na TV aberta brasileira e as duas produções são japonesas.

produção de legendas e de tradução, administram fóruns e sites onde disponibilizam os dramas de TV que não se encontram em plataformas de fácil acesso como Netflix, ou que apenas se encontram em plataformas pagas de *streaming*, tornando possível o acesso para aqueles fãs que não podem — ou não querem — pagar. Além da divulgação de dramas, esses espaços também promovem interação entre dorameiras e dorameiros. O Viki, por exemplo, é uma empresa que faz parceria com *fansubs*, ou seja, as suas legendas são feitas através de trabalho voluntário por parte dos fãs, de forma que o Viki também se configura como uma comunidade (ARAUJO; URBANO, 2017).

Segundo Jenkins (2009), a prática do *fansubbing* representa o poder que os fãs têm sobre a sua comunidade. Entre esses grupos, é possível identificar uma organização que geralmente se divide de forma semelhante: há um tradutor (responsável pela tradução de todo o conteúdo que auxilia a compreensão de todos os envolvidos), o *timer* (que sincroniza o texto e as falas para que sejam exibidas em tempo correto), o revisor (responsável por corrigir quaisquer erros de digitação), o *typesetter* (que define a tipografia, ou seja, a fonte da legenda, a sua cor e o seu tamanho), o *encoder* (que realiza o processo de embutir a legenda no vídeo), e o *uploader* (responsável por disponibilizar a mídia legendada na internet) (SILVA, VIEIRA, 2018).

Com o fim do Dramafever, a Netflix se tornou uma boa substituta, mas ainda assim existe um certo preconceito por parte das dorameiras. Talvez isso se dê por conta do limite de alcance em termos de aproximação de fãs por parte da plataforma da Netflix. Não existe debate por lá, algo que parece estar conectado com o hábito de assistir K-Dramas. Por isso, os *fansubs* continuam firme e fortes. O artigo *A Expansão dos dramas de TV sul-coreanos: os fansubbers no Brasil* (2018) classificou o conteúdo de um *fansub* em específico, o *Kingdom Fansubs*,⁶⁷ em três categorias: o conteúdo

⁶⁷ O *Kingdom Fansubs* é o grupo de *fansubbers* com maior número de seguidores e, conseqüentemente, o mais conhecido pelas dorameiras. No seu fórum há mais de 180 K-Dramas legendados, além de vários outros que estão em andamento. Os episódios são postados semanalmente, de acordo com o lançamento na Coreia do Sul. Sua página no Facebook tem 58.377 mil seguidores (até Dezembro de 2019).

informativo, desde a atualização de episódios a tutoriais de como assistir o drama; o conteúdo interativo, que são os comentários, perguntas e discussões a respeito do drama; e o conteúdo opinativo, que seriam as resenhas e as recapitulações dos episódios da semana.

A partir dessas informações, se torna claro que o papel da internet na difusão de K-Dramas e outros conteúdos semelhantes é imprescindível. Tão forte e presente que, inclusive, tornou possível o surgimento de um novo tipo de formato de K-Drama: os *web dramas*, dramas curtos que têm, em média, 10 minutos de duração. Essa é uma categoria ainda um tanto nova e obscura, mas que existe em um site exclusivo, sancionado pelo KOCIS (LOPES, PEIXOTO, 2018).

3.2 Estranhamento e hibridismo

O legado que os ensinamentos do mestre Confúcio (c. 771 a.C. — séc. V a.C.) deixaram na Coreia do Sul é, talvez, a característica cultural mais marcante do K-Drama. Por exemplo: o respeito reservado aos mais velhos, na Coreia, refere-se a qualquer indivíduo que tenha nascido antes de nós — seja anos, alguns meses, ou até mesmo poucos dias. Nesse tema, chamo atenção ao artigo *O amor sul-coreano: a conquista do ocidente* (2018), que usou uma cena de *Goblin — The Lonely and Great God* (쓸쓸하고 찬란하神 – 도깨비, 2018)⁶⁸ como exemplo disso.

Goblin, também chamado de *Guardian*, conta a história de um “deus” protetor de almas que precisa encontrar a “noiva” que foi destinada para terminar a sua existência milenar. No primeiro episódio, o Goblin, que habita o corpo de um homem jovem, tem uma conversa íntima com um senhor de mais idade, e o neto desse senhor ouve tudo. O neto então pergunta: “Por que está falando informalmente com o meu avô? Quer morrer?” Ao olhar a cena, o neto tem a impressão de que o Goblin é mais novo que o seu avô e, portanto, deve respeitar a hierarquia linguística. Ele não sabe que o Goblin é, na verdade, bem mais velho que o senhor.

Praticamente toda a cultura coreana gira em torno dessa ideia de hierarquia. Em outra cena de *Goblin*, a personagem da “noiva”, Eun Tak, é muito maltratada pela tia, pelos primos e pela professora; no entanto, Eun Tak nunca se rebela, ou reclama, ou levanta a voz, pois estas são pessoas superiores a ela e que devem ser respeitadas. Esse tipo de pensamento torna quase impossível que filhos se rebelem aos pais em dramas coreanos, e também permite que pessoas sejam muito maltratadas sem que possam se defender. Isso é um tema que prevalece em K-Dramas, especialmente aqueles que tratam de estudantes e a relação entre jovens ricos e jovens pobres, como *The Heirs* (왕관을 쓰려는 자, 그 무게를 견뎌라 – 상속자들, 2013)⁶⁹.

⁶⁸ *Goblin* (K-Drama). Direção: Lee Eung-bok, Kwon Hyuk-chan e Yoon Jong-ho. Produção: Kim Beom-rae, Yoon Ha-rom, Joo Kyung-ha e Kim Ji-yeon. Coreia do Sul: tvN, 2018. 16 episódios + 3 especiais.

⁶⁹ Esse dorama é sobre um grupo de adolescentes ricos e os problemas que surgem quando um deles se apaixona por uma menina pobre. O nome original coreano significa “Quem quer usar uma coroa, deve suportar o peso”. [*The Heirs* (K-Drama). Direção: Kang Shin-hyo e Boo Sung-chul. Produção: Yoon Ha-rim, Shin Bong-chul e Lee Sung-hoon. Coreia do Sul: SBS, 2013. 20 episódios.]

Quando não se conhece a língua coreana, ou não se tem qualquer conhecimento sobre essas “regras de etiqueta”, é possível que esses detalhes passem despercebidos. As diferenças na terminologia reservada para pessoas mais velhas e pessoas mais novas, ou pessoas ricas e pessoas pobres, ou pessoas com quem se tem mais intimidade e pessoas com quem se tem menos — esses honoríficos estão sempre presentes, e são uma grande parte do aspecto cultural de um K-Drama (LOPES, PEIXOTO, 2018).

Outro exemplo, talvez mais notável — e que sempre entra em pauta nas discussões entre dorameiras brasileiras —, é a falta de contato físico. Em *Goblin*, um gesto que se torna importante no romance entre as personagens principais é o carinho na cabeça (fig. 43); esse gesto se repete também em outros doramas. Abraços são raros, e beijos, dependendo do drama, inexistentes.

Fig. 43 — Cena de *Goblin* (2018) mostrando o afeto entre o Goblin e Eun Tak



Fonte: Google, 2019

O confucionismo é responsável também por espalhar o sistema patriarcal por diversos países da Ásia que tiveram, na sua história antiga, períodos marcados pela igualdade de gênero ou até mesmo por uma hierarquia matriarcal, como foram os casos da Coreia e do Vietnã, respectivamente (WELLER TAYLOR, 1983). As questões

de gênero e feminismo são muito presentes em discussões sobre K-Dramas, e os fãs geralmente não sabem o que fazer a respeito. É normal presenciar mulheres sendo arrastadas pelo braço ou encurraladas por alguém maior que elas. Em *Boys Over Flowers* (2009), o personagem Jun-pyo anuncia para Jan-di que eles estão namorando; ela nega, mas ele não lhe dá bola, e o resto da escola assume que se o “homem” decidiu que eles estão juntos, então eles estão juntos. Beijos forçados acontecem bastante — fato altamente perturbador quando considerado que, ao todo, pouquíssimos beijos acontecem. Mulheres também são abandonadas nas ruas por seus pares românticos que, por sua vez, geralmente resolvem aparecer na casa das suas amadas sem convite e/ou sem permissão.

É cultura? É machismo? É violência? São todas essas coisas? Não existe um consenso nesse tema.

Felizmente, desde a fundação do Movimento *#MeToo*, a Coreia do Sul parece estar prestando mais atenção aos movimentos feministas e as questões de gênero. As personagens femininas estão se tornando agentes mais ativos, enquanto as masculinas perdem um pouco da sua agressividade. Em *Goblin*, é Eun Tak quem vive puxando o Goblin de um lado para o outro, e é ela quem lhe “rouba” um beijo. Essas personagens também estão encontrando mais abertura para rejeitar os seus parceiros. Em *Hello, My Twenties!* (청춘시대, 2016)⁷⁰, Ye-eun é muito maltratada pelo namorado, mas está convencida de que precisa dele. No final do drama, ela chega à conclusão de que é mais feliz sozinha (algo raro na história do K-Drama — que trata, essencialmente, de romances). Já Ji-won, outra personagem do mesmo drama, passa a série inteira sozinha, sem qualquer alusão a um possível par romântico.

Como me foi apontado em entrevista com Marion Schulze,⁷¹ a homossexualidade também se tornou pauta nos K-Dramas, embora ainda não seja em

⁷⁰ Esse K-Drama é sobre a vida de cinco estudantes universitárias de vinte e poucos anos. *Hello, My Twenties!* foi um sucesso tão grande que acabou rendendo uma segunda temporada. [*Hello, My Twenties!* (K-Drama). Direção: Lee Tae-gon e Kim Sang-ho. Produção: Ham Young-hoon, Park Jae-sam e Park Jun-seo. Coreia do Sul: JTBC, 2013. 12 episódios.]

⁷¹ Em anexo.

tanta quantidade. Schulze citou *Secret Boutique* (시크릿 부티크, 2019)⁷² como exemplo, mas existem outros: o blog *Kchat jjigae*⁷³ criou uma lista (com 63 títulos!) de K-Dramas e K-Filmes que tratam do assunto. Schulze também chamou atenção para questões de raça e negritude que foram visibilizadas em dramas como *Hip Hop King* (힙합왕-나스나길, 2019)⁷⁴ e estão aparecendo cada vez mais no mundo do K-Drama.

⁷² Esse drama segue Jenny Jang, dona de uma loja de roupa que parece normal, mas que na verdade serve como uma rede secreta para políticos de classe alta. [*Secret Boutique* (K-Drama). Direção: Park Hyung-ki. Coreia do Sul: SBS TV, 2019. 16 episódios.]

⁷³ Disponível em: <<http://www.kchatjjigae.com/asian-dramamovie/korean-lgbt-moviesdramas/>>. Acesso em 2019.

⁷⁴ [*Hip Hop King* (K-Drama). Direção: Lee Joon-Heyong. Coreia do Sul: SBS, 2019. 6 episódios.]

3.3 O “fazer-da-cultura” e o *K-Dramaland*

Em 2013, a pesquisadora alemã Marion Schulze escreveu um artigo para a *Acta Koreana* falando sobre a “culturalização de dramas coreanos por fãs internacionais”. Na sua pesquisa, Schulze estava atrás do momento exato em que interações e comportamentos passam a ser considerados “coreanos”. Schulze propôs focar a sua perspectiva em como os fãs internacionais percebem o K-Drama (e os elementos do K-Drama). Para tanto, ela se apropriou do termo “fazer-da-cultura”, cunhado por Gerd Baumann no seu trabalho sobre discursos de identidade (1996), e aplicou a sua teoria ao K-Drama.

Na minha experiência assistindo certos K-Dramas, houve pequenos momentos de choque de cultura: “eles” não bebem cerveja gelada, “eles” misturam toda a comida no prato, “eles”. Em *sageuks*, noivas costumam usar vermelho para se casar, enquanto o branco é a cor escolhida para ritos funerários. Houve outros momentos, também, nos quais me encantei com as coisas que fazemos absolutamente da mesma maneira e que me levaram a questionar: o meu interesse está fixado nas nossas diferenças ou semelhanças culturais?

Como dito anteriormente, Joseph Straubhaar teorizou que o sucesso do K-Drama se deu por “proximidade cultural”, ou seja, as semelhanças que outros países asiáticos enxergavam nos dramas. Na China, o confucionismo é uma grande parte disso, valorizando discursos que possuem um peso sócio-cultural. Para Araujo e Urbano (2018), a funcionalidade do produto se dá por causa do formato apropriado que, sendo importado, retrata a Coreia do Sul ao mesmo tempo em que se faz flexível no diálogo com as culturas vizinhas. O que elas chamaram de “a chave-mestra dos dramas sul-coreanos” seria a sua dimensão essencialmente híbrida de influências asiáticas e ocidentais.

É um argumento sensato, embora complicado. Existe uma notável “aura” ocidental na estética do K-Drama, muito mais que em programas de qualquer outro país asiático. Talvez uma pesquisa mais profunda pudesse averiguar se esse “hibridismo” realmente se coloca dentro da cultura sul-coreana, se veio dos muitos

anos de influência que os Estados Unidos exerceram sobre a Coreia do Sul. É uma possibilidade. A complicação que existe, na minha opinião, seria a emergência de um entendimento que esse “hibridismo” precisa ser visto como uma soma de elementos que, ao fim, resultam numa cultura própria e única, cheia de especificidades que vão se posicionando aos nossos olhos quanto mais temos contato com ela. Modernidade e tradição se completam, estruturando a poética coreana. Os conflitos pelos quais a Coreia passou claramente deixaram marcas e influências culturais. Esses conflitos ajudaram a criar algo único. Como Kim Moon-hwan coloca:

Através de conflito que poderia facilmente ter nos desintegrado, o povo coreano expressou o incomparável senso estético da nossa nação em um mundo de harmonia que existe além do conflito⁷⁵ (KOREAN CULTURE V.3, p. 24).

Em conversa com amigos dorameiros, eu procurei levantar as questões de diferença e semelhança cultural, e o consenso foi unânime: são as diferenças que prendem os espectadores. No artigo de Marion Schulze, ela aponta como a teoria de “proximidade cultural” se molda ao redor da ideia de que o K-Drama é um produto de *uma* cultura que se dilui em outras (similares, é claro). Na verdade, me parece que o K-Drama torna possível um tipo de infiltração da cultura coreana em outras, similares ou não. Isso foi mencionado na entrevista que realizei com Marion Schulze. Ela falou sobre como os fãs de K-Drama procuram maneiras de “se envolver” com elementos do K-Drama (locais, alimentos, produtos) “para poder anexar uma camada sensorial incorporada ao que eles veem na tela”.⁷⁶ Eu discordo apenas quando Schulze desconsidera que isso seja uma “busca pela cultura”. Ao meu entendimento, é exatamente atrás de “cultura” que esses fãs se movimentam.

O ponto de partida de Schulze é que as dorameiras não assistem K-Dramas

⁷⁵ Tradução minha. Original: “Through conflict that could easily have driven us to disintegration and derisiveness, the Korean people expressed our nation’s unique sense of aesthetics in a world of harmony that exists beyond conflict.” KIM Moon-hwan. *The Essence of Traditional Performing Arts*. In: KOREANA: Korean Culture Heritage Vol.3. Performing Arts. Korea Foundation, 1997. p. 24.

⁷⁶ Ver página 91.

através de uma perspectiva culturalista (SCHULZE, 2013, p. 12), procurando identificar traços da cultura coreana e da sua própria cultura. Por isso, ela troca o foco da sua pesquisa para a maneira que o K-Drama é *recebido* por fãs internacionais. De acordo com Schulze, as dorameiras preferem não definir a cultura sul-coreana, atribuindo algumas particularidades do K-Drama ao universo dessas personagens, a chamada K-Dramaland. Dessa maneira, é possível se utilizar de explicações históricas baseadas em uma perspectiva culturalista (quando necessário) para entender alguns eventos, mas também entende-se que algumas coisas fazem parte (apenas) desse universo fictício e que podem vir a ser projetadas (ou não) para como enxergamos a Coreia do Sul. Contudo, eu acredito que exista também uma vontade da parte dos fãs de que aqueles ícones sejam a “cultura coreana”, porque daí existe a possibilidade deles poderem experimentar essas coisas, enquanto que o K-Dramaland é inalcançável.

Claro, não se pode olhar para o K-Drama como um espelho absoluto da Coreia do Sul. É inteiramente possível que se conheça bastante coisa sobre um país quando se tem esse tipo de acesso visual, mas não se pode perder de vista o fato de que o K-Drama é um objeto de consumo construído superficialmente e que tem uma intenção específica. O que me traz de volta para a teoria do “fazer-da-cultura” que, ao meu entendimento, pode ser considerada de dois modos.

Em conversa com outras dorameiras, muitas delas lembraram que antes de começarem a assistir K-Dramas, mal estavam cientes da existência do país Coreia do Sul, e/ou não faziam ideia da sua localização geográfica. Quando experimentaram um primeiro contato, reagiram ao K-Drama como exótico ou alienígena. Aos poucos, essas imagens foram se tornando um conjunto de ideais, costumes e maneirismos, até que surgiu a noção de cultura para esses espectadores. Porém, essa cultura não é inteiramente genuína — ela foi criada através dos ícones escolhidos pelos produtores do K-Drama e somada às percepções do espectador. Esse processo de “fazer-da-cultura” é híbrido da relação transmissor/receptor. O outro modo de “fazer cultura”, como descrito por Baumann, é inerente ao transmissor da mensagem que, ao mesmo tempo, “cria” uma imagem específica para convencer o receptor da sua

veracidade. Este também pode ser o caso do K-Drama — ao vender a sua imagem, ele está criando a “cultura” que será vista/recebida fora do seu país.

Como conclusão, pode-se averiguar que a cultura coreana — ou o que se foi ressaltado como cultura coreana para o propósito deste trabalho⁷⁷ — está em constante processo de elaboração. Existem negociações por parte dos fãs que tratam do que deve entrar para a coluna da culturalização e o que se reserva para o K-Dramaland. Essa construção coletiva da compreensão de uma cultura, no entanto, não reivindica experiência vivida, e é apenas justo que as dorameiras tenham a chance de visitar a Coreia do Sul para ter certeza.

⁷⁷ Que, no caso, seria a ideia de cultura que é transmitida ao espectador brasileiro através do K-Drama.

최종 비고

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O K-Drama surgiu para mim por acidente — e permaneceu devido aos questionamentos que me colocou. Quando comecei a indagar sobre o que queriam de mim, me dei conta que a resposta estava em Mitchell. *O que as imagens realmente querem?* me proporcionou uma leitura cheia de altos e baixos. Eu esperava encontrar uma resposta profunda para a minha questão pessoal, mas Mitchell me deu algo ainda melhor: a chance de chegar às minhas próprias conclusões.

A percepção que permaneceu presente durante toda a produção desta monografia foi que eu estava atrás de visibilidade. O K-Drama começou a aparecer em diversas plataformas diferentes, perseguindo-me e cercando-me, até que se tornou tão grande parte do meu cotidiano que cada vez que eu encontrava alguém que não conhecia K-Dramas eu ficava em choque. O que os K-Dramas querem é visibilidade. O que eu quero é que essa pesquisa possa servir como um apontamento de todos os pontos-chave que ainda podem (e precisam! devem!) ser pesquisados sobre K-Drama.

O debate sobre o K-Drama, a sua circulação e a recepção por parte dos fãs é algo que ainda está dando os seus primeiros passos no ambiente acadêmico. Claro, é impossível tratar de um assunto tão amplo em um único trabalho, mas a tentativa de historicização do meu objeto me pareceu absolutamente necessária para total entendimento do tamanho do fenômeno que é a Hallyu. Do seu surgimento até o presente, e junto de todas as evoluções tecnológicas das últimas décadas, o K-Drama abriu caminho e desenvolveu um mercado no Brasil que se provou promissor — principalmente com a ajuda da internet. A movimentação dos fãs promove mudanças em várias facetas do K-Drama, e se espera que crie visibilidade para diversos outros assuntos.

Foi um imensurável prazer realizar essa pesquisa — principalmente quando trabalhando em cima da produção e circulação do K-Drama, pois pude ver o quanto isso promove diálogos e intercâmbios culturais entre países dentro e fora da Ásia. A

cidade de São Paulo, por exemplo, tem um tratado diplomático de cidades-irmãs com Seul há mais de 40 anos, e em 2017 foi instaurado — em 15 de Agosto — o Dia da Cultura Coreana. O governo coreano também oferece um programa de bolsas de estudo para graduação e pós-graduação na Coreia (KGSP) *específicas* para estudantes brasileiros.

Neste trabalho, tentei apontar algumas das muitas questões que podem ser estudadas no âmbito que engloba o K-Drama, seja sob uma perspectiva histórica ou investigando a sua produção e consumo internacional. O fato é: existe uma grande demanda de conteúdo por parte de consumidores não-asiáticos (neste caso, os brasileiros), o que deve acabar consolidando a presença de indústrias televisivas asiáticas no Brasil e em outros lugares do mundo.

A tendência é que o público cresça. Já foi provado que nem mesmo barreiras linguísticas conseguem afastar esse público, e quanto mais fortes as diferenças culturais, mais o público se envolve. Os K-Dramas querem ser assistidos. De que outra maneira a Coreia do Sul vai conseguir dominar o mundo?

Esse texto faz parte de uma pesquisa mais ampla e, naturalmente, algumas questões permanecem em aberto, pois requerem maior aprofundamento e reflexão. Mas era isso o que *eu* queria desde o início — promover a continuação deste debate. Tenho perspectivas futuras de dar continuidade a esta pesquisa através da *Global Korean Scholarship* ou pelo Korean Government Scholarship Program (KGSP), que oferecem ótimas oportunidades de ensino em Pós-Graduação, além de cursos completos da língua coreana. Seria interessante também investigar as permanências da arte Minjung na cidade de Gwangju e o tamanho da influência que *Sandglass* possa ter neste meio.

참조

Referências

Bibliográficas:

ADAMS, Edward B. **Art Treasures of Seoul (with walking tours)**. Samhwa Printing Co., Ltd. & Seoul International Tourist Publishing Co. Seoul, Korea, 1979.

BAUMANN, Gerd. **Contesting Culture: Discourses of Identity in Multi-ethnic London**. Cambridge: Cambridge University Press. 1996.

BRANDÃO, Cristina. **As primeiras produções teleficcionais**. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

DISSANAYAKE, Wimal. **Asian television dramas and Asian theories of communication**. Journal of Multicultural Discourses, 2012.

ECKARDT, Andreas. **A History of Korean Art**. K. W. Hiersemann, 1929.

HONG, Euny. **The Birth of Korean Cool: How one nation is conquering the world through pop culture**. Picador, 2014.

JANATA, Alfred. **Korean Painting**. Translated by Margaret Shenfield. Methuen & Co. Ltd. London, 1964.

JENKINS, Henry. **Convergence Culture**. New York University Press, 2006.

KIM Hwan-pyo. **Korea Through TV Dramas**. Inmul Publishing, 2019.

KOCIS. Korean Culture N0.3. **K-DRAMA: A New TV Genre With Global Appeal**. República da Coreia: Serviço de Cultura e Informação da Coreia, Ministério da Cultura, Esporte e Turismo, 2011.

KOREANA: Korean Culture Heritage Vol. 3: Performing Arts. Korea Foundation. Samsung Moonhwa Printing Co, Seoul, 1997.

MCCUNE, Evelyn. **The Arts of Korea: An Illustrated History**. Charles E. Tuttle Company, 1962.

MITCHELL, W.J.T. **O que as imagens realmente querem?** In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Autêntica Editora: Belo Horizonte, 2017, p. 165-189.

ORTIZ, Renato. **A evolução histórica da telenovela**. In. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J.M.O. (Org.). *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense,

1989.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Editora Grupo Almedina, 2018.

SETH, Michael J. **A History of Korea: From Antiquity to the Present**. Rowman & Littlefield Publishers, INC. UK, 2011.

STRAUBHAAR, J.D. **Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity**. Critical Studies in Mass Communication, p. 39-59, 1991.

SWANN, Peter C. **Art of China, Korea and Japan**. Frederick A. Praeger, Publishers. New York, 1965.

TAYLOR, Larissa Juliet (ed). **Great lives from history**. Pasadena, CA: Salem Press, 2006.

WELLER TAYLOR, Keith. **The birth of Vietnam**. University of California Press, 1983.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.

Sites e blogs consultados:

BBC News. 26 October 1994. Retrieved 18 February 2013. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/october/26/newsid_2478000/2478353.stm>

Blog Daum. Disponível em: <<http://blog.daum.net/>>. Acesso em: 2019.

Dramabeans. Disponível em: <<http://www.dramabeans.com/2010/07/your-addiction-stories-giveaway-winner-announced/>>. Acesso em 2019.

Dramacurrent. Disponível em: <<https://dramacurrent.com/2018/10/16/what-happened-to-dramafever/>>. Acesso em 2019.

History of Asian Fashion. Disponível em: <historyofasianfashion.blogspot.com>. Acesso em: 2019.

Huffingtonpost. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2013/06/24/chun-doo-whan-south-korea_n_3490372.html>. Acesso em: 2019.

K-Pop Herold. Disponível em: <http://kpopherald.koreaherald.com/view.php?ud=201608251518520345065_2>.

Acesso em: 2019.

Sookyeong. Disponível em:

<<https://sookyeong.wordpress.com/2009/02/28/goo-hye-sun-hospitalised-after-traffic-accident-filming-for-episodes-17-18-incomplete/>>. Acesso em 2019.

Soompi. Disponível em:

<<https://www.soompi.com/article/365193wpp/kim-jae-won-suspends-all-activities-due-to-cervical-disc-pain>>. Acesso em 2019.

South China Morning Post. Retrieved November 7, 2018. Disponível em:

<<https://www.scmp.com/news/asia/east-asia/article/2172098/gwanju-apology-south-korea-sorry-rape-and-torture-committed>>. Acesso em: 2019.

Teses consultadas:

ARAUJO, Mayara; URBANO, Krystal. **Os novos modelos de distribuição e consumo de conteúdo audiovisual asiático nas redes digitais: o caso dos dramas de TV na Netflix BR.** Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho. **Telenovelas Brasileiras: um estudo histórico-discursivo.** Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2017.

LOPES, Nadini de Almeida; PEIXOTO, Mariana Raia. **O amor sul-coreano: a conquista do ocidente.** FIAM-FAAM Centro Universitário. São Paulo, 2018.

MAZUR, Daniela. **A Onda Coreana e a representação do passado em “Reply 1997”.** Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2014.

SILVA, Isys Bastos; VIEIRA, Soraya Maria Ferreira. **A expansão dos dramas de TV sul-coreanos: os fansubbers no Brasil.** Fluxos Emergentes & Conexões Expandidas no ecossistema digital: XI Simpósio Nacional da ABCIBER. Juiz de Fora, MG, 2018.

YOO Hye-Jong. **Democracy as the legitimate “form” and “content”: Minjung Misul in dissident nationalism of South Korea.** Cornell University, 2011.

Artigos e periódicos consultados:

CANUTO, Otaviano. **A crise asiática e seus desdobramentos.** (Econômica, nº4, 2000). Disponível em: <<http://www.uff.br/revistaeconomica/v2n2/3-otaviano.pdf>>. Acesso em 2019.

HOFFMANN, Frank. **Images of Dissent: Transformations in Korean Minjung Art.** Disponível em: <<https://koreanstudies.com/minjungart/>>. Acesso em: Julho, 2019.

LEE SEUNG-AH. **Hanbok: Hidden stories in Hanbok history**. Disponível em: <<http://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=100729>>. Acesso em: 2019.

OH, I; PARK, G. **From B2C to B2B: Selling Korean Pop Music in the Age of New Social Media**. *Korea Observer*, Autumn, v. 43, n. 3, p. 365-397, 2012.

SCHULZE, Marion. **Korea vs. K-Dramaland: the culturalization of K-Dramas by international fans**. *Acta Koreana*. Vol. 16, No. 2. 2013.

Instituições consultadas:

The May 18 Memorial Foundation. Disponível em: <<http://eng.518.org/?ckattempt=1>>. Acesso em: 2019.

Documentários consultados:

Human Rights Documentary Heritage 1980 Archives for the May 18th Democratic Uprising against Military Regime, in Gwangju, Republic of Korea. UNESCO. Acesso em: 2019.

May 18th Gwangju People's Uprising. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T9Pli6A_fLc>. Acesso em: 2019.

Dramas mencionados:

Boys over flowers (K-Drama). Direção: Jeon Ki-sang. Produção: Kim Hyeong-il e Gwak Jeong-hwan. Coreia do Sul: KBS2, 2009. 25 episódios.

Coffee Prince (K-Drama). Direção: Lee Yoon-jung. Produção: Lee Eun-kyu. Coreia do Sul: MBC, 2007. 17 episódios.

Eyes of Dawn (K-Drama). Direção: Kim Jong-hak. Produção: Lee Kang-hoon e Choi Jong-soo. Coreia do Sul: MBC, 1991—92. 36 episódios.

Hello, My Twenties! (K-Drama). Direção: Lee Tae-gon e Kim Sang-ho. Produção: Ham Young-hoon, Park Jae-sam e Park Jun-seo. Coreia do Sul: JTBC, 2013. 12 episódios.

Goblin — The Lonely and Great God (K-Drama). Direção: Lee Eung-bok, Kwon Hyuk-chan e Yoon Jong-ho. Produção: Kim Beom-rae, Yoon Ha-rom, Joo Kyung-ha e Kim Ji-yeon. Coreia do Sul: tvN, 2018. 16 episódios + 3 especiais.

Hip Hop King (K-Drama). Direção: Lee Joon-Heyong. Coreia do Sul: SBS, 2019. 6 episódios.

It's Okay, That' Love (K-Drama). Direção: Kim Kyu-tae. Produção: Kim Young-sub,

Kim Kyu-tae, Choi Jin-hee e Park Ji-young. Coreia do Sul: SBS, 2014. 16 episódios.

Jealousy (K-Drama). Direção: Lee Seung-Ryeol. Produção: Lee Kang-hoon e Choi Jong-soo. Coreia do Sul: MBC, 1992. 16 episódios.

Jewel in the Palace (K-Drama). Direção: Lee Byung-hoon. Produção: Jo Joong-hyun. Coreia do Sul: MBC, 2003—04. 54 episódios.

Kingdom (K-Drama). Direção: Kim Seong-hun. Produção: Lee Sung-joon. Coreia do Sul: Netflix e AStory, 2019. 6 episódios.

Love & Ambition (K-Drama). Direção: Kwak Young-Bum. Produção: Choi Jong Soo. Coreia do Sul: SBS, 1987. 80 episódios.

Memories of Alhambra (K-Drama). Direção: Ahn Gil-ho. Produção: Cho Hyung-jin e Kim Sang-heon. Coreia do Sul: Netflix e tvN, 2018. 16 episódios.

Me Too, Flower! (K-Drama). Direção: Go Dong-sun. Coreia do Sul: MBC, 2011. 15 episódios.

Moon Lovers: Scarlet Heart Ryeo (K-Drama). Direção: Kim Kyu-tae. Produção: Jo Jung-ho, Yang Min-suk e Kim Kyu-tae. Coreia do Sul: SBS, 2016. 20 episódios + 2 BTS specials.

Sandglass (K-Drama). Direção: Kim Jong-hak. Coreia do Sul: SBS, 1995. 24 episódios.

Secret Boutique (K-Drama). Direção: Park Hyung-ki. Coreia do Sul: SBS TV, 2019. 16 episódios.

Scarlet Heart (C-Drama). Direção: Lee Kwok-lap. Produção: Karen Tsoi. China: Tangren media, HBS, 2011. 35 episódios.

Scarlet Heart 2 (C-Drama). Direção: Lee Kwok-lap. Produção: Karen Tsoi. China: Zhejiang STV, 2014. 39 episódios.

The Heirs (K-Drama). Direção: Kang Shin-hyo e Boo Sung-chul. Produção: Yoon Ha-rim, Shin Bong-chul e Lee Sung-hoon. Coreia do Sul: SBS, 2013. 20 episódios.

What is love? (K-Drama). Direção: Park Cheol. Coreia do Sul: MBC, 1991—92. 55 episódios.

Winter Sonata (K-Drama). Direção: Yoon Seok-ho. Produção: Kim Jong-sik, Kim Hee-yeol e Lee hyung-min. Coreia do Sul: KBS2, 2002. 20 episódios.

Wish upon a star (K-Drama). Direção: Jin-sik Lee e Chang-han Lee. Coreia do Sul: MBC, 1997. 16 episódios.

부록

APÊNDICE

Entrevista com a pesquisadora alemã Marion Schulze, concedida através de correio eletrônico entre os meses de Agosto e Novembro de 2019 e cuja tradução encontra-se abaixo.

DR: Como você descobriu o K-Drama e por que decidiu escrever a respeito? O que te interessou nos K-Dramas?

MS: Eu descobri o K-Drama enquanto escrevia a minha tese de doutorado em 2008. Eu comecei a assistir filmes em um site de *streaming* e o site me ofereceu filmes sul-coreanos, que eu gostei. Eventualmente, eu procurei na internet por sugestões de mais filmes sul-coreanos. Mas eu sempre acabava em sites que discutiam os melhores dramas coreanos (e não os filmes). Então eu decidi experimentar. Eu rapidamente descobri que existe toda uma comunidade que fala inglês que cresceu ao redor da discussão de dramas; com, na época, o Dramabeans no seu centro e alguns outros blogs que em sua maioria não existem mais. Mas o que me fascinou mais foi que ninguém, naquela época, sabia nada sobre K-Dramas, muito menos sobre a comunidade online que se esforçava para unir milhares de pessoas ao redor do mundo (a música hit do PSY veio apenas 4 anos depois). Era uma rede social enorme e muito ativa, que permanecia escondida nas miríades da internet. Naquela época, eu estava escrevendo sobre *hardcore-punk*, e a internet também se tornou mais e mais importante naquele mundo. Mas a importância da internet para a construção de redes sociais do mundo todo era algo ao que eu só me referi nas margens da minha pesquisa, e ainda não tinha sido feito em pesquisas gerais também. Foi aí que eu decidi que o meu pós-doutorado seria sobre K-Dramas para abordar a internet como um fator importante, senão principal, para a construção dessas ditas redes sociais. As

pesquisas sobre K-Dramas ainda falavam na televisão e no videoteipe como os principais veículos midiáticos de circulação, e também não se referiam à grande recepção internacional em um sentido amplo. Claro, a minha pesquisa também falaria sobre o tópico principal que já era o centro das minhas outras pesquisas: a interconexão entre a construção da cultura e de gênero — a recepção internacional dos K-Dramas se provou um solo frutífero para isso. Outro critério importante para escolher a recepção internacional de K-Dramas como tópico da minha pesquisa foi que eu estava fascinada com a alta qualidade das análises dessas teleséries por parte do espectador; elas frequentemente se seguravam em análises científicas. Isso também estava em contraste gritante com como teleséries — e a sua audiência — eram geralmente vistos e conceitualizados (no dia-a-dia e também na academia) na época.

DR: Existia um certo preconceito contra a Coreia em termos de cultura; em termos de arte, a identidade nacional sul-coreana era tida como inexistente. No entanto, a Coreia do Sul encontrou uma maneira de “criar” a própria imagem cultural através do K-Drama. Eu fiquei imaginando como é que você enxerga isso do seu ponto de vista profissional?

MS: Sim, eu concordo com o argumento geral de que o governo sul-coreano utiliza o K-Drama, em particular, e o entretenimento sul-coreano (K-Entertainment) em geral (e também a sua circulação mundial) para a construção do seu estado-nação. De fato, o governo sul-coreano emitiu os chamados *Cultural Industry White Papers* que são traduzidos em partes por Yun M. Hwang e Stephen Epstein em *The Korean Wave: A Sourcebook* (2016), onde este objetivo foi claramente destacado. CedarBough T. Saeji também escreveu, por exemplo, um ótimo artigo — intitulado “Substituindo a fé nos espíritos pela fé na herança. Uma história da administração do Festival Gangneung Dannoje” — sobre como o Xamanismo é usado para atingir esse objetivo. O que quero dizer é que o governo sul-coreano trabalha em diversas frentes para a “decolagem” da nação e da sua — claramente identificável e geograficamente vinculada — cultura, e

um dos principais ângulos de ataque é a cultura *pop*. O que eu considero muito interessante de um ponto de vista analítico é que não existe — de meu conhecimento — nenhum outro país que usa a cultura *pop* nessa extensão como um dos principais veículos e pilares para a construção da nação.

DR: Em termos do “fazer-da-cultura”, seria justo dizer que a Coreia do Sul cria uma imagem específica (através do K-Drama) de como eles desejam ser vistos pelo resto do mundo?

MS: Sim. Outro fato que eu não mencionei na resposta anterior é que a produção do K-Drama é fundada pelo governo.

DR: E você acha que isso funciona na própria Coreia do Sul? Você acha que esse processo de “fazer-da-cultura” afeta como a Coreia do Sul enxerga a si mesma?

MS: Eu não sei se eu iria generalizar dessa maneira, e me parece empiricamente impossível fazer isso. As mais velhas teorias de recepção faziam isso, até que foram confrontadas pelo fato que recepções de qualquer tipo de conteúdo/mídia/mensagens (como quiser chamar) são altamente situadas e heterogêneas. Até mesmo uma única pessoa pode receber a mensagem de maneira diferente, dependendo da situação em que ele/ela se encontra no momento.

DR: No seu artigo, você disse que fãs internacionais “não queriam arriscar definir o que é a cultura coreana”. Você acha que isso mudou desde que você publicou o artigo? Você acha que o K-Drama faz as pessoas acreditarem que conhecem a Coreia do Sul melhor?

MS: Eu ainda acho que a minha análise é verdadeira, não acho que tenha mudado. Mas eu não acho que essa observação contradiz a sua segunda pergunta. Porque o

que eu queria mostrar no meu artigo é um espectro de possíveis posições em direção a uma certeza do que significa (ou o que é) a cultura coreana. Então eu responderia positivamente para a sua segunda questão também. Sim, eu acho que muitos fãs acreditam (e com boas razões) que eles conhecem a Coreia do Sul melhor do que as pessoas que não assistem K-Dramas ou que não possuem qualquer conexão com a Coreia do Sul. E isso aparece em outras das suas perguntas. K-Dramas introduzem sim seus telespectadores à algumas partes da arquitetura sul-coreana, da natureza geográfica sul-coreana, da história sul-coreana, e até mesmo autores (especialmente poetas em *Romance Is A Bonus Book*)⁷⁸, para citar apenas alguns exemplos. Mas a questão se o recipiente recebe a informação dessa maneira permanece. E é isso que me interessou quando eu escrevi o artigo, e aqui nós completamos um círculo completo: às vezes os telespectadores não tem certeza se o que veem na tela pode ser diretamente traduzido como a realidade (e com razão).

DR: Você acha que faz eles desejarem conhecer a Coreia do Sul pessoalmente e experimentar a cultura sul-coreana?

Sim, os fãs costumam pronunciar o desejo ou planos concretos de viajar para a Coreia do Sul. Mas é principalmente para visitar as locações de filmagem, segundo o que eu observei, e não a 'cultura'. K-Dramas também convidam os fãs (algo que, de meu conhecimento, pesquisas não têm prestado atenção) para conhecer não o país Coreia do Sul, mas além. Fãs visitam K-Towns, correntes de supermarket, lojas asiáticas e até mesmo restaurantes coreanos. Ao meu entendimento, fãs se envolvem nessas modalidades não em busca da cultura, mas para poder anexar uma camada sensorial incorporada ao que eles veem na tela (por exemplo, será que o gosto do *ramyun* é melhor mesmo direto na panela, como *Boys Over Flowers* nos faz acreditar?)

⁷⁸ *Romance Is A Bonus Book* 로맨스는 별책부록 (K-Drama). Direção: Lee Jeong-hyo. Produção: Hwang Jee-woo. Coreia do Sul: tvN e Netflix, 2019. 16 episódios.

DR: Em termos do *sageuk*, você acha que esses K-Dramas inspiram os fãs internacionais a pesquisarem mais sobre a história da Coreia?

MS: Sim, eu acredito que eles inspiram alguns fãs, embora não todos. Isso se torna evidente se você olhar para a quantidade de entradas feitas em *blogs* por blogueiros que se aprofundaram na história sul-coreana. Isso pode ser para adicionar informações para o entendimento da narrativa ou para corrigi-la. Além disso, me parece que são os *sageuk* em especial que convidam as leituras sobre a história coreana — e não tanto os K-Dramas que se passam durante o período colonial japonês, como *Mr. Sunshine*⁷⁹, por exemplo. Mas eu nunca pesquisei isso em detalhe.

DR: Você acha que o K-Drama, em alguma medida, procura passar uma imagem mais “ocidental” que outros dramas asiáticos, como quando fazem propagandas de produtos americanos? Seria uma maneira de se relacionar com o público internacional? O K-Drama poderia, em certos momentos, estar sendo feito para a conquista de uma cultura específica?

MS: Eu preferiria dizer que as companhias ocidentais entenderam muito bem que uma colocação de produtos nos dramas sul-coreanos compensa muito bem, porque eles tocam um público muito grande. A *Subway*, parece para mim, faz “campanha” em K-Dramas porque eles querem se colocar no mercado do leste asiático (com o objetivo principal sendo a Coreia do Sul). Mas isso não é novo. Se você assistir dramas mais antigos, aqueles dos anos 2000, verá nos créditos finais que algumas companhias ocidentais já estavam muito cientes da possibilidade de usar o K-Drama como um canvas para exibir seus produtos. Além disso, se olharmos para a intertextualidade dos K-Dramas (que livros são lidos, que filmes são vistos, quais músicas são ouvidas), rapidamente se torna óbvio que a narrativa do K-Drama é sempre feita através de outros textos, inclusive de autores que vivem no ocidente. Finalmente, o que eu

⁷⁹ *Mr. Sunshine* 미스터 션샤인 (K-Drama). Direção: Lee Eung-bok. Produção: Kim Young-kyu e Yoon Ha-rim. Coreia do Sul: tvN e Netflix, 2018. 24 episódios.

observei é que recentemente a homossexualidade (como em *Secret Boutique*) e as pessoas de cor (como em *Hip Hop King*) não estão mais sendo invisibilizadas ou ridicularizadas, mas se tornaram parte do texto como qualquer outra categoria de pessoas. Isso é uma mudança de narrativa muito interessante, e seria interessante entender quais decisões — e feitas por quem — levaram à essa mudança.

Eu não acho produtivo questionar se o K-Drama é feito para uma cultura específica. Desde os anos 80 alguns autores vêm discutindo a “morte do autor”. Com isso eles querem dizer que mesmo que o autor tenha uma intenção específica, os leitores podem interpretar de maneira completamente diferente; em outras palavras, depois que o texto é publicado, o autor não exerce mais influência em como ele será interpretado. Mais fundamentalmente, você fugiria analiticamente da ideia de que cultura é (geograficamente e nacionalmente) claramente definida; uma conceitualização de cultura que vem sendo refutada há muito tempo na antropologia cultural.

DR: Você acha que fãs internacionais conseguem diferenciar K-Dramas e C-Dramas visualmente?

MS: Sim, claramente. Eu acho que isso tem muito a ver com o que eu chamo de *K-Dramalandscape*. As pessoas que assistem K-Drama regularmente conseguem reconhecer lugares (e, em geral, o paisagismo sul-coreano) e, provavelmente, mais do que tudo, o Hangul. Eu também acredito que o estilo da câmera é diferente. Mas eu nunca olhei para isso analiticamente, então não estou convencida. O que eu tenho notado é que os C-Dramas recentes parecem estar copiando o tecido estético do K-Drama (desde a tipografia e o *design* dos pôsteres até o estilo de filmagem). Mas, de novo, eu não me aprofundei nisso, então esta deve ser vista como uma resposta provisória.