

K-dramas originais Netflix no catálogo brasileiro: melodrama e literacia midiática

Original Netflix K-dramas in the Brazilian catalogue: melodrama and media literacy

Maria Cristina Palma Mungioli¹, Ligia Prezia Lemos² e Tomaz Affonso Penner³

¹ Livre-docente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisadora PQ2 do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis-CNPq/ECA/USP). E-mail: crismungioli@usp.br.

² Doutora e Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado pela mesma instituição. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis-CNPq/ECA/USP). E-mail: ligia.lemos@gmail.com.

³ Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professor no Centro de Ciências Sociais e Aplicadas da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis-CNPq/ECA/USP). E-mail: tomazpenner@gmail.com.

Resumo As plataformas de streaming expandem a ficção seriada para novos mercados e estimulam nos polos produtores estratégias como o uso de temáticas locais, com aspectos de universalidade. Conjuntura que instiga a perceber proximidades e possibilidades de diálogo entre produções pertencentes a diferentes culturas. O artigo – por meio de mapeamento e análise – constata a progressão numérica dos K-dramas disponíveis na plataforma Netflix Brasil. Com base nesse contexto, analisa-se a questão dos gêneros televisivos como categorias culturais que asseguram modelos de leitura e interpretação e configuram *storyworlds*. A discussão sugere que os traços melodramáticos dos K-dramas aproximam as produções sul-coreanas da audiência brasileira. O artigo conclui que o gênero melodrama é fator determinante para a popularidade desse formato no país, pois integra a literacia do público brasileiro devido à telenovela.

Palavras-chave K-dramas, melodrama, Netflix.

Abstract Streaming platforms expand serial fiction to new markets and stimulate the emergence of strategies in the producing centers such as the use of local themes, with aspects of universality. This context instigates us to perceive proximities and possibilities of dialogue between productions from different cultures. This article – with mapping and analysis – notes the numerical growth of K-dramas available on Netflix in Brazil. Based on this context, the question of television genres as cultural categories that ensure reading and interpretation models and shape *storyworlds* is analyzed. The discussion suggests that the melodramatic traces of K-dramas bring South Korean productions closer to the Brazilian audience. The article concludes that the melodrama genre is a determining factor for the popularity of this format in the country, as it integrates the literacy of the Brazilian public due to the telenovela.

Keywords K-dramas, melodrama, Netflix.

K-dramas e a Netflix Brasil

A era da televisão distribuída pela internet (LOTZ, 2018) redimensiona os fenômenos culturais envolvidos nos processos de transnacionalização, neoglobalização, ampliando

e colocando sob novas perspectivas, entre outros assuntos, o debate sobre questões de identidade cultural e representações (HALL, 2016; 2019) relacionadas aos produtos midiáticos.

Tal ambiente instiga a perceber proximidades e possibilidades de diálogo com obras de ficção seriada pertencentes a culturas anteriormente apartadas dos circuitos globais de comunicação, como a da Coreia do Sul. A nação faz parte de um conjunto de países que vem sendo privilegiado em um movimento de expansão dos portais de streaming, que buscam ampliar o alcance dos títulos ofertados e diversificar as suas origens nacionais. Apesar de o catálogo de originais de distribuidoras e produtoras de conteúdos como a Netflix ainda ser predominantemente estadunidense, estudos indicam uma relativa descentralização da produção (PENNER; STRAUBHAAR, 2020).

É nesse cenário que a Coreia do Sul desponta como um território emblemático entre aqueles que tiveram um aumento significativo de produções nacionais em parceria com a indústria global de streaming. No entanto, a relação desse país com a Netflix é marcada pela complexidade e ambiguidade (PARK; KIM; LEE, 2023). Por um lado, há uma rejeição à empresa, por representar uma ameaça à produção e distribuição de conteúdo local (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2021). Por outro, a plataforma reforça e amplifica os efeitos da *hallyu*⁴, distribuindo K-dramas⁵ pelo mundo e ampliando sua recepção em países com pouca tradição de consumo dessas produções, como o Brasil. Embora não seja objetivo deste trabalho discutir o que pode significar a *hallyu* em termos políticos ou geopolíticos, é importante pontuar que, como nos lembra Castells (2009, p. 194), o espaço midiático é onde se constrói o poder social e político. Essa premissa é válida tanto para os produtores da Coreia do Sul quanto para a gigante mundial Netflix, que tem papel relevante na disseminação das produções do país em escala internacional.

A empresa se tornou um fenômeno global de distribuição de conteúdos audiovisuais sob demanda por assinatura, ou SVOD (*Subscription Video on Demand*). Para dimensionar seu

⁴ A onda coreana, ou *hallyu* se refere à expansão e popularidade da cultura pop sul-coreana e seus produtos como dramas de televisão (K-dramas), música pop (K-pop) e ídolos pop (K-idols). Relaciona-se a uma política que, estimulada por empresários e governantes, estabeleceu a construção da cultura como produto, fomentando a disseminação de artes, gastronomia, tecnologia da informação, moda, beleza, cinema e séries.

⁵ O prefixo “K” começou a integrar os conteúdos culturais sul-coreanos a partir da expansão da *hallyu* e, assim, K-drama é a expressão que designa a ficção televisiva seriada da Coreia do Sul – e que vem crescendo cada vez mais em popularidade global. Cf. AN (2022).

alcance, destacamos que, no terceiro trimestre de 2022, a empresa registrou 2,4 milhões de novos usuários, chegando a mais de 223 milhões de assinantes no mundo. O crescimento ajudou a empresa a se recuperar de uma breve crise no primeiro semestre de 2022, período em que a Netflix perdeu 1,2 milhão de assinantes (ROMANI; ARIMATHEA, 2022).

Embora não divulgue dados sobre o número de assinantes, em seu último relatório trimestral de 2022, a Netflix destacou que sua participação no mercado brasileiro de streaming em dezembro daquele ano era de 4%⁶. Dados da empresa Kantar Ibope Media⁷ informam que essa participação a coloca em primeiro lugar entre os serviços AVOD⁸/SVOD, que, por sua vez, correspondem, no total, a 5,6% de participação no mercado brasileiro de consumo de vídeo.

O alcance e o tamanho que a Netflix atingiu nos últimos anos a tornaram não apenas um dos serviços de vídeos sob demanda mais populares do mundo, mas também a maior produtora de conteúdos audiovisuais seriados (PENNER; STRAUBHAAR, 2020). Isso ocorre devido aos volumosos investimentos em títulos originais como estratégia de crescimento e solidificação no mercado. É sobre esses novos conteúdos próprios que este artigo se debruça, enfocando particularmente a produção sul-coreana.

A previsão de investimentos da Netflix em conteúdos originais ultrapassa US\$ 1,9 bilhão apenas na região da Ásia-Pacífico em 2023 – ou 47% dos cerca de US\$ 4 bilhões estimados para a criação de títulos próprios ao redor do mundo (FRATER, 2022). Segundo o relatório do grupo Media Partners Asia (2022), a Coreia do Sul é o maior destino asiático para os dólares investidos pela Netflix em conteúdos originais. Possivelmente, o fenômeno se deve ao alto potencial de exportação daqueles títulos, que se multiplicaram nos catálogos Netflix no mundo, como demonstraremos adiante. Ainda de acordo com a pesquisa que gerou o relatório, séries e animes japoneses, juntamente com dramas e filmes sul-coreanos, bem como produções da Indonésia e da Índia, estão entre os títulos mais transmitidos globalmente ao longo de 2022.

⁶ Disponível em: https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/2022/q3/FINAL-Q3-22-Shareholder-Letter.pdf. Acesso em 7 mar. 2023.

⁷ Disponível em: <https://kantaribopemedia.com/conteudo/relatorios/>. Acesso em: 7 mar. 2023.

⁸ Sigla em inglês para *Advertising Video on Demand*, modelo de negócios de serviços de fornecimento de vídeo, no contexto de televisão conectada à internet, com inserção publicitária.

Apresentamos a seguir o percurso metodológico da pesquisa e, consecutivamente, discussões teóricas com o intuito de discorrer sobre como os fortes traços de melodrama dos K-dramas podem fornecer pistas de sua boa aceitação entre o público brasileiro. Dito de outra forma, o trabalho sugere possíveis interlocuções entre as características melodramáticas das ficções televisivas seriadas sul-coreanas, denominadas internacionalmente como K-dramas, e a literacia do brasileiro em relação à telenovela.

Os resultados apresentados referem-se a três coletas de dados realizadas em momentos distintos. Inicialmente, registramos o catálogo da Netflix disponível em 11 de maio de 2018. Nessa etapa, foram verificados todos os títulos originais do portal de streaming disponíveis no Brasil. A busca ocorreu por meio da aba denominada “Originais” no site da plataforma, que agrupava todas as produções nessa categoria. No período da segunda coleta de dados, a aba permanecia disponível. Porém, no momento da terceira coleta, ela não mais se encontrava acessível. Ainda assim, conseguimos coletar os títulos originais por meio de uma nova categoria incluída na estrutura do site, que aglutina a referida produção: “Só na Netflix”. Cabe mencionar que a Netflix considera como “originais” todas as obras que ela produziu com seus parceiros locais de diferentes países, além daquelas sobre as quais detém direitos exclusivos de exibição. Para esta pesquisa, adotamos a classificação da corporação.

Na primeira coleta, foram identificados 627 títulos originais no portal, classificados em uma base distinguindo gêneros, formatos, países de origem e ano de produção. Posteriormente, em um segundo movimento, identificamos os títulos disponíveis entre os originais Netflix até 12 de fevereiro de 2020: encontramos 1.535 títulos, dos quais 908 não constavam na primeira coleta e que foram adicionados à base inicial e organizados a partir das mesmas categorias. Por fim, houve a última etapa de coleta com os conteúdos disponíveis até 31 de dezembro de 2022, que mapeou 1.876 produções novas, totalizando 3.411 títulos originais no catálogo brasileiro, que também foram adicionados à base e tiveram o mesmo tratamento das etapas anteriores. Assim, foi possível registrar a produção original Netflix e suas transformações de maneira sistemática no período de cinco anos (2018-2022). O quadro 1 sistematiza as etapas de coleta e seus resultados que serão analisados neste artigo.

Etapa de Pesquisa	Período	Resultado
1ª. coleta	Até 11/05/2018	627 títulos originais
2ª. coleta	Até 12/02/2020	1.535 títulos originais
3ª. coleta	Até 31/12/2022	3.411 títulos originais

Quadro 1: Etapas de pesquisa (coleta de dados) no catálogo brasileiro da Netflix

Fonte: Elaboração própria.

As três etapas de coleta utilizaram o mesmo procedimento metodológico e os resultados permitem comparação e verificação de tendências da produção original da Netflix no período analisado. Preliminarmente, é possível indicar algumas mudanças substanciais, com tendências bem definidas. E, de modo geral, é possível indicar algumas mudanças que evidenciam a ampliação do número de países envolvidos e o investimento massivo em conteúdos originais.

Para checar a proporção dos originais em relação à quantidade total de títulos disponíveis no portal da Netflix no Brasil, utilizamos informações do *Unofficial Netflix Online Global Search*⁹, que contém um banco de dados segmentados sobre a distribuição de conteúdo da empresa. Em 2018, eram disponibilizadas 3.953 obras na Netflix (627 originais, como demonstra a primeira coleta de dados); em 2020, eram 4.437 (1.535 originais); e em 2022, 6.584 (3.411 originais). Esse registro é importante por apontar uma tendência de crescimento da participação de títulos próprios na composição do catálogo geral da Netflix Brasil, como pode ser observado no Gráfico 1.

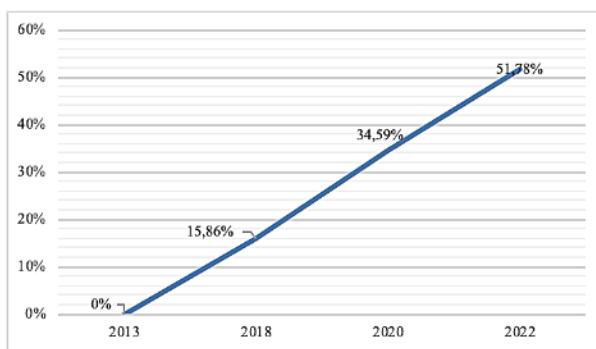


Gráfico 1: Proporção dos títulos originais na composição geral do catálogo da Netflix Brasil

Fonte: Elaboração própria.

⁹ Disponível em: <http://unogs.com>. Acesso em: 7 nov. 2023.

Em 2022, pela primeira vez em nossos levantamentos, a quantidade de títulos originais ultrapassou a metade do total disponível na composição do catálogo geral da Netflix Brasil. Considerando o universo de dados ora apresentado, enfocaremos a seguir a produção original da Netflix proveniente da Coreia do Sul. Nessa etapa, foram selecionados na base de dados apenas os títulos sul-coreanos obtidos em cada coleta.

Em 2018, havia apenas 10 títulos sul-coreanos entre os 627 originais Netflix, representando 1,59% do total. Em 2020, eram 56 títulos do país asiático entre os 1.535 do catálogo geral (3,64%). No último levantamento, foram mapeadas 154 produções da Coreia do Sul entre os 3.411 originais Netflix identificados no período (4,51%). Os dados obtidos revelam duas tendências importantes: (1) o contínuo aumento da quantidade de títulos originais produzidos pela Netflix na Coreia do Sul e (2) o crescimento percentual da participação da Coreia do Sul na composição do catálogo de originais Netflix Brasil (Gráfico 2).

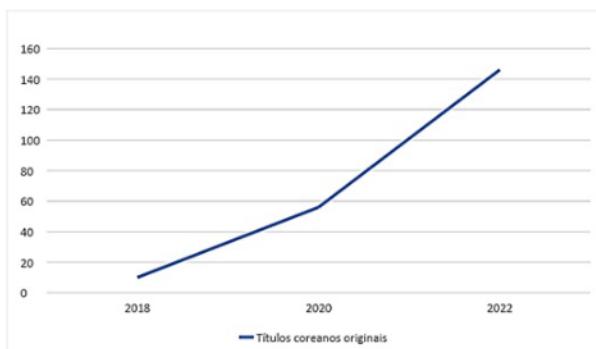


Gráfico 2: Quantidades de títulos originais sul-coreanos no catálogo brasileiro da Netflix

Fonte: Elaboração própria.

O terceiro e último investimento metodológico em termos quantitativos foi a distinção dos formatos das produções. Interessava-nos observar as produções originais sul-coreanas realizadas no formato “série”, que são, por definição, os K-dramas¹⁰. Entre os 154 títulos originais Netflix provenientes da Coreia do Sul identificados em 2022, há 106 ficções seriadas,

¹⁰ No Brasil, os K-dramas são também chamados de doramas. O uso do termo é consagrado nos fandoms, independentemente das questões históricas referentes à dominação japonesa na Coreia. Portanto, quando fandoms brasileiros se referem a doramas, tratam não de obras de um local específico ou pertencentes a um gênero específico, mas sim a seu formato. Por essa razão, o drama pode ser do gênero comédia, drama, policial, fantasia, histórico etc.

o que representa 68,8%. A quantidade é expressiva, demonstrando a relevância do formato série no universo pesquisado.

Em termos qualitativos, registramos os gêneros e subgêneros em títulos originais Netflix de K-dramas disponíveis no Brasil. Em primeira aproximação às categorias que integram o *corpus* da pesquisa – 106 títulos de ficção televisiva seriada sul-coreana – foi observada a forte presença do gênero drama, conforme indicado na nuvem de palavras na Figura 1, em que o gênero terror, por exemplo, quase não é visível.



Figura 1: Gêneros e Subgêneros predominantes

Fonte: Elaboração própria.

Quanto à maior incidência do gênero drama, lembramos que este guarda certa “polissemia conceitual” e, em breve definição, “o drama serve tanto como uma taxionomia de experiências performáticas encenadas para uma plateia, concretamente personificada ou virtualmente implícita, quanto para descrever os artifícios estilísticos articulados em um texto capaz de produzir determinados efeitos espectoriais” (SILVA, 2015, p. 128). Conectados com o gênero nesta segunda definição, entendemos que o termo drama tem sido compreendido, de maneira ampla, não apenas como gênero, mas também como um formato. Por sua vez, baseando-se em Martin-Barbero (2009), Mungioli (2006, p. 106-107) afirma “que os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais”.

A compreensão das transformações dos gêneros e formatos como simples respostas à lógica do mercado implica entender os processos de produção de sentido e de construção

social dos gêneros como processos mecânicos sem mediações ou historicidade, ignorando o princípio dialógico (portanto, sócio-histórico) da comunicação e da criação humanas.

K-dramas e suas ondas

Até os anos 1980, havia o predomínio de produções estrangeiras na televisão sul-coreana, quando, então, produtos da cultura popular japonesa foram proibidos. As emissoras começaram a produzir, em um primeiro momento, versões sul-coreanas de obras ou recriações locais de produções estrangeiras (KOREAN CULTURE, 2011). A produção local começou a se expandir e a superar a dependência de produções estrangeiras que foram deslocadas “para os horários menos nobres das emissoras em favor da programação local, especialmente os dramas de TV” (MAZUR, 2021, p. 177). No entanto, a guinada se deu quando o país instituiu uma reestruturação das políticas audiovisuais e expansão do setor (RUFINO, 2018) baseada em políticas de investimento público voltadas para a economia criativa, que durou de 1991 a 2014. Considerar o setor audiovisual e o de entretenimento como estratégicos em termos de *soft power* (NYE JR., 2004) desencadeou a conhecida e já mencionada onda coreana ou *hallyu* (JOO, 2011; SHIM, 2006; RUFINO, 2018; URBANO; ARAÚJO, 2021), cujo ápice ocorreu naquela região do globo (China, Japão, Tailândia) na virada do milênio, como fenômeno regional. Após 2011, a onda começa a se espalhar pela Europa e pelos Estados Unidos. Gigante e abrangente, a indústria de entretenimento sul-coreana atualmente alcança quase todo o mundo e se apoia em cenários locais, cultura e valores morais e, principalmente, em seus artistas da música (K-pop) e da ficção televisiva seriada (K-dramas).

Os K-dramas alcançam espectadores de diferentes etnias, credos, profissões, classes sociais¹¹, influenciando atitudes, hábitos de alimentação, moda, estilo de vida, consumo, cultura, língua e valores (YOKÉ; JAMIL, 2022)¹². Segundo critérios de medição

11 Ver também matéria disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/na-onda-do-pop-como-hallyu-fez-do-brasil-terceiro-maior-consumidor-de-dramas-na-pandemia-25098742>. Acesso em: 7 nov. 2023.

12 Avigorosa cultura dos K-dramas no Brasil é explicitada pela atividade dos *fandoms* no país, on e off-line. Há grupos de discussão no WhatsApp e no Telegram, com compartilhamento de episódios e séries completas. As atividades dos *fansubs*, caracterizadas em geral pelo trabalho amador e voluntário de tradução, legendagem e distribuição de K-dramas, abastecem de pequenas a grandes empresas de streaming especializadas na distribuição de conteúdo licenciado como WeTV e Viki, ao lado da gigante Netflix, entre outros, inclusive não oficiais.

dos pesquisadores Lee e Yu (2018) e como resultado de pesquisa quantitativa, a influência comercial dos K-dramas se baseia em três pilares: (1) temático (valores orientais, centrados na família, com histórias de amor divertidas e agradáveis, personagens que oferecem sensação de harmonia, carinho, conforto, de conteúdo realista, sofisticado e que reflete a última moda); (2) de produção (qualidade da edição de imagens, cenários luxuosos que indicam um estilo de vida urbano, naturalismo, técnicas de atuação, trilhas sonoras originais); e (3) das qualidades dos e das protagonistas (aparência, tendências de estilo, respeito aos idosos e às virtudes orientais, com domínio de técnicas de atuação, representando personagens íntegros e calorosos). Características estas que, segundo os autores, influenciariam a aceitação e o sucesso comercial dos K-dramas no mundo.

No Brasil, a partir de 2010, com o aperfeiçoamento da tecnologia do streaming aliada à maior velocidade e ampliação de acesso à conexão de banda larga, se intensificou a circulação dos K-dramas, em uma dinâmica de crescente interatividade, trocas culturais, reconhecimento e, consequentemente, de disseminação pelo território brasileiro¹³, primeiramente por meio de plataformas de streaming não oficiais.

Alguns estudos indicam que a atração exercida pelo formato K-drama na atualidade se deve a narrativas de características “evasivo-virtuosas”. Narrativas que abordam questões sociais e econômicas de amplitude global em um contexto notadamente sul-coreano como “finanças predatórias, crises imobiliárias, aspirações e diferenças de classe, bullying escolar [e no trabalho], mobilização de sentimentos, assédio sexual, crises ambientais, colapso institucional e corrupção política e corporativa” (CHOI; RALEY, 2023, tradução nossa).

Tais combinações inserem a audiência em um ambiente narrativo movediço que une temáticas relativas a questões humanas existenciais profundas a clichês criados pela K-dramaland. Esse termo designa um mundo imaginado, criado por meio da atividade coletiva de escritores, diretores, atores e espectadores de K-dramas – e não representa a cultura ou a sociedade sul-coreana (SCHULZE, 2013, p. 373). É, portanto, uma espécie de acordo entre produção e audiência em que vai se construindo uma idealização de cultura

¹³ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2022/10/pais-ja-e-o-quinto-maior-mercado-dos-doramas-cl9la3bif002a01g7ilke95nl.html>. Acesso em: 7 nov. 2023.

daquele país, inteiramente ligada à ficção televisiva *per se*. A fluidez de tal processo cria esse universo narrativo *sui generis*, alicerçado na *hallyu*, e oferece um caráter de culturalização de elementos ficcionais – que se espalham e se repetem –, produzindo sentidos de uma representação do que seria a cultura e a sociedade sul-coreanas. Dessa forma, a reiteração por meio de uma estética da repetição (CALABRESE, 1988) induz a audiência internacional a compreender a cultura da Coreia do Sul como semelhante à cultura criada pela K-dramaland. De acordo com Choi e Raley (2023, tradução nossa), para a audiência local, o que se observa é uma “circulação contínua de signos, figuras, referências, expressões e gestos – cujo efeito cumulativo pode funcionar como uma categoria de mídia discreta, autorreflexiva e iterativa”. Nesse sentido, como em um jogo, a audiência é repetidamente recompensada ao reconhecer gestos, personagens, cenas, comportamentos, hábitos, objetos, cenários, alimentos, produtos de beleza. Para Yuan (2023), tal fato possibilita à audiência pensar sobre seu próprio país, em uma espécie de autorreflexividade proporcionada pelos K-dramas. Na sua perspectiva, os K-dramas estariam motivando o público ao oferecer continuamente recompensas para níveis cada vez maiores de engajamento.

Uma possível chave para entender a aparente incompatibilidade entre autorreflexividade e a estética da repetição em obras culturais “replicantes (filme de série, telefilme, remake, romances de consumo, bandas desenhadas, canções e por aí afora)” (CALABRESE, 1988, p. 41) é fornecida pelo próprio Calabrese (1988, p. 143), quando este reflete sobre as formas descontínuas de recepção que poderiam levar a um “consumo produtivo”, entendido como “uma forma de consumo que não permanece passiva, mas que no próprio acto de consumir um objeto cultural produz uma interpretação que muda a própria natureza do objecto”. Consideramos a noção de descontinuidade, mencionada por Calabrese (1988, p. 142) em relação ao consumo de produtos de forma fragmentada por meio de diversos canais, como algo que ocorre não apenas no consumo de um determinado K-drama, mas também em relação ao formato, o qual, por sua vez, tem como gênero matriz o melodrama.

Gêneros de televisão como construção cultural

Mittell (2004) considera os gêneros de televisão categorias culturais e destaca dois pontos-chave para essa compreensão: (1) “as definições de gênero geralmente possuem

impacto no ‘mundo real’” e (2) “as práticas genéricas emergem em uma ampla gama de espaços, incluindo decisões legais e políticas” (MITTELL, 2004, p. 1). Embora o autor saliente algo já notado por outros estudiosos dos gêneros (BAKHTIN, 2003; ECO, 1997) e, em especial, dos midiáticos (MARTIN-BARBERO, 2009), a reiteração desse pensamento em um trabalho exclusivamente dedicado aos gêneros televisivos indica a importância e a atualidade do tema nos estudos de televisão.

A perspectiva de constituição dos gêneros como decorrentes das condições sócio-históricas dos processos de comunicação é basilar nos estudos de Bakhtin (2003) sobre os gêneros discursivos e literários. De forma resumida, “os gêneros dependem de todo um contexto sociocultural para se concretizarem como modelos de expressão de uma comunidade de falantes ou de escritores” (MUNGIOLI, 2006, p. 44). Os gêneros encontram-se, dessa forma, irremediavelmente ligados ao momento histórico, aos meios de produção e aos valores estéticos e ideológicos da sociedade.

A ampliação do conceito de gênero também é defendida por Martin-Barbero (2009) que o vê como matriz cultural, uma vez que articula não apenas textos literários (ou outro tipo de texto) e compreensão de mundo, mas, além disso, articula ao gênero toda uma dimensão econômica.

O conceito de gênero como matriz cultural permite observar “[...] uma topografia de discursos movediça, cuja mobilidade provém tanto das mudanças do capital e das transformações tecnológicas como do movimento permanente das intertextualidades e intermedialidades que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 17).

Mittell (2004, p. 2-3), por sua vez, reivindica o estudo dos gêneros televisivos com base em suas especificidades constitutivas, oriundas das injunções tecnológicas e econômicas próprias do meio televisivo. O autor afirma que os gêneros televisivos devem ser entendidos como práticas discursivas, pois “[...] funcionam através de textos, mas também funcionam dentro das práticas dos críticos, audiências e indústrias – qualquer pessoa que utilize termos genéricos participa na constituição de categorias de gênero” (MITTELL, 2004, p. 13). Essa perspectiva proporciona um enquadramento do gênero com base na compreensão de que os gêneros televisivos são categorias culturais complexas

e dinâmicas que se configuram com base em práticas discursivas, portanto concretas e histórico-sociais (BAKHTIN, 2003).

Outra contribuição de Mittell (2004) que traz elementos para estudar o melodrama não apenas como gênero, em sua acepção prescritiva, é a noção que o autor desenvolve de *generic cluster* para dar conta das variações que ocorrem quando entendemos os gêneros como formações discursivas, sujeitas, portanto, a processos ativos e formações estáveis. Mittell (2001, p. 8) argumenta, “embora os gêneros estejam constantemente em fluxo e em negociação de definição, os termos genéricos ainda são suficientemente salientes para que a maioria das pessoas concordem em uma definição de trabalho comum para qualquer gênero”. Esse jogo entre estabilidade e transformação pode ser apreendido por meio da noção de *generic clusters* desenvolvida pelo autor:

A qualquer momento, um gênero pode parecer bastante estável, estático e delimitado; no entanto, esse mesmo gênero pode operar de forma diferente em outro contexto histórico ou cultural. Usando esta abordagem de *generic clusters*, podemos ver como os gêneros são simultaneamente fluidos e estáticos, processos ativos e produtos estáveis. (MITTELL, 2001, p. 9, tradução nossa)

Assim, ao estudarmos o melodrama como fio condutor dos K-dramas, o entendemos como parte integrante de uma formação discursiva que se caracteriza por práticas discursivas que tensionam formas estáticas – constituídas ao longo dos processos históricos de construção do gênero melodramático – e os fluxos nos quais se negociam tais formas considerando-se culturas e estéticas diversas.

Enfatizamos ainda que a conjuntura complexa da ficção televisiva seriada sul-coreana também estrutura o conjunto das características compostionais das produções, como roteiro, encenação, atuação, provocando alterações em relação a modelos anteriores referentes a classificações de gêneros dramatúrgicos. Nesse sentido, considerando-se a perspectiva de um público internacional que assiste aos K-dramas, coloca-se em marcha um processo em que o modo melodramático ganha corpo como “um campo semântico de força” produzindo “sentidos de experiência” (BROOKS, 1995, p. xvii) que proporcionam a esse público não apenas modelos de leitura e interpretação (TODOROV, 1980), mas também

configuram *storyworlds* (RYAN, 2014) e, no caso dos gêneros televisivos, apresentam-se como categorias culturais estruturadas discursivamente segundo Mittell (2004).

O melodrama como fio condutor dos K-dramas

Na Coreia do Sul o melodrama tem sido um gênero predominante na indústria cinematográfica, desde o início do século XX. Segundo Lee (2000, p. 57), a maior parte dos filmes sul-coreanos parecem se agrupar em torno de dois grandes gêneros: o melodrama e a crítica social – que representam direcionamentos e tendências mais evidentes do cinema sul-coreano. Independentemente da época, o melodrama sempre foi o gênero mais produzido e, por essa razão, sua onipresença nos K-dramas certamente está relacionada à popularidade desses filmes. De acordo com Paquet (2000), no fim dos anos 1990, em busca de uma revitalização da imagem da indústria cinematográfica, alguns cineastas realizaram uma mistura e uma flexão de gêneros antigos. Após vinte anos, essa flexão dos gêneros se tornou uma das características dos K-dramas, conforme discutiremos adiante.

Em termos gerais, os estudos sobre o melodrama localizam sua origem na dramaturgia francesa do século XIX, desconsiderando as características melodramáticas presentes “na literatura, no teatro, no cinema e na televisão de países tão diferentes quanto o Japão, a China e a Coreia” (CARVALHO, 2008). Em seu cerne, os estudos clássicos propõem que o melodrama ocidental (THOMASSEAU, 2005) detém uma estética moralizante, versa sobre a oposição entre o bem e o mal, é universal e cotidiano, procura comover utilizando códigos preestabelecidos, por meio de uma trama praticamente imutável em que a virtude é premiada e o crime punido. Em geral, apresenta personagens maniqueístas e utiliza a peripécia associada ou não ao reconhecimento, com a certeza da vitória do bem. O melodrama está relacionado a excessos, exageros, contrastes visuais e sonoros, além de farta demonstração de sentimentos que constantemente demandam reações do público.

Apesar de alguns debates sobre o uso do termo melodrama para discutir características de produções de cinema não ocidentais como uma forma de imperialismo, Abelmann (2005, p. 46) entende que estudos sobre o melodrama se aplicam com muita propriedade às produções sul-coreanas, pois o gênero é hábil em dramatizar questões centrais das sociedades.

Características melodramáticas preconizadas por estudos ocidentais estão presentes na maior parte dos K-dramas da atualidade, independentemente de seus gêneros ou subgêneros. Por essa razão, uma chave para acompanhar *fandoms* em geral e fãs em particular de K-dramas no Brasil pode estar relacionada à literacia da audiência brasileira em relação à telenovela e ao melodrama, pois o gênero é o cerne desse formato tão caro aos brasileiros. No início dos anos 2010, já se falava das “novelinhas coreanas”, como foram batizados os K-dramas pelos primeiros fãs brasileiros. A expressão sugere que os fãs já compreendiam o formato e sua estrutura melodramática e que usavam o diminutivo para se referir à quantidade de capítulos dessas produções bem abaixo dos mais de 100 capítulos das telenovelas brasileiras.

Ao analisar aspectos de diferenças e similaridades entre K-dramas e ficções televisivas chilenas, Grassau, Mujica e Bruna (2020) entendem que o traço melodramático pode justificar seu sucesso na América Latina. Para os autores, é o resgate de elementos do melodrama clássico e seus arquétipos, como uma forte história de amor somada a conflitos universais.

A telenovela brasileira, principal produto ficcional da televisão brasileira desde os anos 1970, possui enredos que se apoiam no melodrama (THOMASSEAU, 2005), entendido como matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 2009) ao mesmo tempo em que traz uma aproximação com a realidade social do país (MOTTER, 2003).

Retomando a ideia de que o melodrama integra a literacia da audiência brasileira, entendemos que essa capacidade de compreender, utilizar e interpretar o conteúdo e os sentidos da obra de ficção televisiva seriada vem sendo constantemente estimulada pela telenovela. Esse exercício de reconhecimento simbólico e reflexividade incita o que pode ser nomeado como capacidade de “leitura do mundo” (FREIRE, 1982) – o que, para nós, poderia indicar a extensão e adequação dessa compreensão para os K-dramas, especialmente por suas características melodramáticas.

A ideia difundida de que a matriz melodramática é prerrogativa da telenovela latino-americana em todo o mundo, e na própria Europa, merece uma reconceituação, pois “a matriz melodramática não seria uma peculiaridade latino-americana, mas um elemento antropológico de ampla ressonância universal” (FUENZALIDA; CORRO; MUJICA, 2009, p. 145).

Historicamente, os primeiros K-dramas começaram a ser produzidos nos anos 1980 (LEE, 2005). Com características do melodrama, estruturas temáticas baseadas em fórmulas e narrativas previsíveis, os primeiros K-dramas criaram uma grande base de fãs que passou a gerar debates sobre as temáticas sociais abordadas naquelas produções voltadas a um público predominantemente feminino, com temas como o amor romântico heterossexual, maternidade, monogamia e intimidade (LEE, 2005, p. 230).

Por fim, entendemos que a conexão entre a audiência brasileira e os K-dramas, estabelecida pelo gênero melodrama, possibilitou a disseminação dessas produções em nosso país, primeiramente por meios não oficiais e, atualmente, em um processo de crescente investimento das grandes plataformas nessas produções. Entretanto, a produção e distribuição dos títulos originais sul-coreanos pela Netflix, atualmente, parece investir também em adaptações a convenções de gênero mais ocidentalizadas, com obras como *Squid Game* (2021) e *All Of Us Are Dead* (2022), com repercussão global.

Uma análise do K-drama *Mad for Each Other*

O hibridismo de gêneros em uma mesma produção é observável, por exemplo, no original Netflix *Mad for Each Other* (2021). Essa característica remete ao conceito de *generic clusters* (MITTELL, 2004), uma vez que é possível encontrar nessa obra uma combinação de gêneros que se conformam de maneira fluída, mas que, ao mesmo tempo, mantém algumas de suas características estáveis. Seu primeiro episódio pode ser classificado como comédia, inclusive com forte apelo ao uso do corpo como sua expressão, com gestualidade caracterizações exageradas. A série conta a história de duas pessoas que passaram por grandes dificuldades e traumas e, agora, vivenciam um processo de dor e cura. A trama acompanha esses estados, o que leva as personagens a transitarem da comédia ao drama à medida que a história se desenvolve.

O personagem Noh Hwi Oh (Jung Woo), detetive da divisão de crimes violentos da Delegacia de Polícia de Gangnam, é vítima de uma situação injusta e traumática em seu trabalho, o que o desestabiliza e o leva a ser diagnosticado com transtorno de amargura pós-traumática (TAPT). Já Lee Min Kyung (Oh Yeon Seo) sofreu violência em uma relação com um homem casado – a partir de então, sua vida desmorona. Passa a não confiar

em ninguém e fica presa em situações que ela mesma cria, cheia de manias, delírios e compulsões – e é diagnosticada, então, como portadora de paranoia, estresse pós-traumático e obsessão compulsiva. Em termos do melodrama *per se*, esses diagnósticos podem ser compreendidos simbolicamente como os vilões dessa narrativa. Funcionam como antagonistas, pois frequentemente atrapalham, impedem ou prejudicam a evolução dos protagonistas.

À medida que a história se desenvolve, a série se encaminha para a comédia romântica, criando as condições para o subgênero *from enemies to lovers*, em que os dois brigam enquanto se apaixonam. Todavia, o gênero policial também se insinua na trama da série e ganha certo protagonismo em relação à investigação de tráfico de drogas e corrupção policial. O tom geral da série é marcado pela comédia; no entanto, a gravidade e profundidade dos temas abordados tensionam a trama a ponto de inúmeras vezes se sobrepor, proporcionando ao espectador questionamentos existenciais potentes.

Por fim, temos a farsa, com comentários jocosos e maneiras caricaturais dos protagonistas e de outros personagens, como as mulheres que trabalham na gestão do condomínio em que se passa a história e que funcionam quase como um coro grego que comenta e cria intrigas narrativas. A série aborda ainda, por meio de tramas e personagens secundários, temas como segurança comunitária, assédio sexual e *crossdressing*.

Cabe salientar que, em uma primeira aproximação, a série analisada apresenta características estilísticas que remetem a uma estética relacionada ao carnavalesco (BAKHTIN, 2008), na medida em que, ao longo da trama, surgem elementos mencionados anteriormente: alegria, sofrimento; gestualidade e expressões caricaturais exageradas, mistura de gêneros e ambiguidades de diversas ordens – como o amor, que também pode ter um lado obscuro, nefasto; ou a culpa, que inspira decisões bem intencionadas, porém equivocadas. O carnavalesco e suas ambivalências, para Bakhtin (2008, p. 15), além de conterem o aspecto negativo da degradação e do rebaixamento, remetem à regeneração, à criação de algo novo que se constitui como resposta ao rebaixamento. Em certo sentido, tal ambivalência também pode ser encontrada em algumas histórias melodramáticas, em que há o rebaixamento da protagonista (vítima de armadilha do vilão) e sua salvação (seja por expiar seus sofrimentos, seja pela ação do herói). Em *Mad for Each Other*, os vilões seriam as doenças psíquicas geradas por traumas anteriores,

que rebaixam constantemente os protagonistas, colocando-os em situações complicadas; e cuja salvação ocorre apenas quando um se torna o herói do outro.

É ainda sob a chave do melodrama e do excesso que destacamos a presença persistente do gênero farsa – às vezes no roteiro das obras, às vezes no estilo de representação dos atores – mesmo em narrativas análogas à tragédia. Tal fato também indica a aproximação com o popular e o carnavalesco (BAKHTIN, 2008), o que pode ser cotejado com algumas características da telenovela brasileira em que se destacam os núcleos cômicos.

Considerações finais

Ao longo do artigo, analisamos o sucesso dos K-dramas com base na discussão dos gêneros entendidos não apenas como mapas de leitura (TODOROV, 1980) mas, principalmente, como construtos sociais e históricos relevantes para nossa compreensão de mundo (MARTIN-BARBERO, 2009) e, consequentemente para nossa leitura do mundo (FREIRE, 1982). A forma de abordagem do problema se caracterizou pela coleta de dados no portal da Netflix com o objetivo de mensurar o crescimento da oferta de K-dramas originalmente produzidos na Coreia do Sul no principal serviço de streaming em nosso país.

Os resultados da coleta evidenciaram o aumento da oferta do formato K-drama no qual são tradicionalmente observados fortes traços do gênero melodrama. Com base nesse achado, discutimos como esse formato coloca em marcha um processo em que o modo melodramático ganha corpo como “um campo semântico de força” produzindo “sentidos de experiência” (BROOKS, 1995, p. xvii). Essa chave de leitura em relação aos K-dramas possibilitou estabelecer relações entre eles e as telenovelas brasileiras, considerando conteúdo temático e construção composicional. Consideramos, dessa forma, o modo melodramático (BROOKS, 1995) como a característica comum entre os K-dramas e as telenovelas que proporcionam os sentidos de experiência que, por sua vez, podem alicerçar os processos de produção de sentido do público brasileiro.

Este artigo se configura, em termos de desenvolvimento de pesquisa, como uma primeira etapa de um projeto que começa a ganhar corpo. Por fim, ressaltamos que, apesar das barreiras linguísticas e culturais existentes entre Brasil e Coreia do Sul, a proximidade e a familiaridade com o tipo de acabamento estético e temático (BAKHTIN, 2003) dos K-dramas

em que se mesclam diversos gêneros dramatúrgicos em uma mesma obra integram a literacia do brasileiro em geral, amplamente desenvolvida por meio das telenovelas, entendidas como matrizes culturais, conforme discutido neste trabalho, o que pode ser fator para a aceitação e popularidade dos K-dramas no Brasil.

Referências

- ABELMANN, N. Melodramatic Texts and Contexts: Women's Lives, Movies and Men. In: MCHUGH, K; ABELMANN, N (Orgs.). *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2005. p. 43-60.
- AN, J. Y. New directions in K-drama studies. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, Londres, v. 14, n. 2, p. 91-97, 2022.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2008.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination*: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess. New Haven: Londres: Yale University Press, 1995.
- CALABRESE, O. *A idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CARVALHO, L. M. Repensando o melodrama no contexto asiático: um estudo sobre a série televisiva sul-coreana Dae Jang Geum. *Contemporanea*, São Carlos, v. 6, n. 1, p. 2-19, 2008.
- CASTELLS, M. *Communication Power*. Nova York: Oxford University Press, 2009.
- CHOI, E.; RALEY, R. K-streams: Global Korea and the OTT Era. *Post45*, 23 fev. 2023. Disponível em: <https://post45.org/2023/02/k-streams-global-korea-and-the-ott-era/>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- ECO, U. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- FRATER, P. Asia Pay-TV Sector Set for Further Weakness, Not Elimination, Says Study. *Variety*, 5 dez. 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/biz/news/asia-pay-tv-sector-further-weakness-1235450027/>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- FREIRE, P. *A importância do ato de ler*: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1982

FUENZALIDA, V; CORRO, P; MUJICA, C. *Melodrama, subjetividade e história no cinema e na televisão chilena dos anos 90*. Santiago: Pontifícia Universidade Católica do Chile, 2009.

GRASSAU, D; MUJICA, C; BRUNA, A. Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en Switched. *Comunicación y Medios*, Santiago, v. 29, n. 42, p. 16-29, 2020.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12^a ed. São Bernardo do Campo: Lamparina, 2019.

JOO, J. Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of 'Pop' Nationalism in Korea. *Journal of Popular Culture*, [S.I.], v. 44, n. 3, p. 489-504, 2011.

KOREAN CULTURE AND INFORMATION SERVICE SOUTH KOREA. K-DRAMA: A New TV Genre with Global Appeal. Ministry of Culture, Sports and Tourism and Korean Culture and Information Service, 2011.

LEE, H. *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*. Manchester: Manchester University Press: 2000.

LEE, K. Morae Sigye: "Social Melodrama" and the Politics of Memory in Contemporary South Korea. In: MCHUGH, K.; ABELMANN, N. (Orgs.). *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2005. p. 229-245.

LEE, J. H; YU, S. Y. The Influence of the Aspects of K-drama on the Favourability of Korean Wave Contents, Viewing Motivation and Purchasing Intention of Korean Products: Targeting Chinese Consumers. *International Journal of Pure and Applied Mathematics*, Sófia, v. 118, n. 19, p. 429-443, 2018.

LOTZ, A. *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. Londres: The MIT Press, 2018.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MAZUR, D. A Indústria Televisiva Sul-Coreana no Contexto Global. *Ação Midiática*, Curitiba, n. 22, p. 172-191, 2021.

MAZUR, D.; MEIMARIDIS, M.; RIOS, D. O Mercado de Streaming na Coreia do Sul: Disputas Internas e a Invasão Estrangeira. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 88-101, 2021.

MEDIA PARTNERS ASIA. Asia Pacific Pay-TV Distribution 2022: the future of pay-tv & fixed broadband in Asia. Hong Kong: MPA, 2022.

MITTELL, J. A cultural approach to television genre theory. *Cinema Journal*, Austin, v. 40, n. 3, p. 3-24, 2001.

MITTELL, J. *Genre and television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Nova York: Routledge, 2004.

MOTTER, M. L. O que a ficção pode fazer pela realidade? *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 75-79, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i26p75-79

MUNGIOLI, M. C. P. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas. Construindo um sentido identitário de Nação*. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NYEJR., J. S. The benefits of soft power. *Working Knowledge*, 8 fev. 2004. Disponível em: <https://hbswk.hbs.edu/archive/the-benefits-of-soft-power>. Acesso em: 7 nov. 2023.

PAQUET, D. Genrebending in Contemporary Korean Cinema. *Koreanfilm*, 6 jul. 2000. Disponível em: <https://www.koreanfilm.org/genrebending.html>. Acesso em: 7 nov. 2023.

PARK, J. H; KIM, K. A; LEE, Y. Netflix and Platform Imperialism: How Netflix Alters the Ecology of the Korean TV Drama Industry. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 17, p. 72-91, 2023.

PENNER, T. A.; STRAUBHAAR, J. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix. *MATRIZes*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-149, 2020.

ROMANI, B; ARIMATHEA, B. Netflix ganha 2,4 milhões de assinantes e recupera perdas de 2022. *Terra*, 18 out. 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/byte/netflix-ganha-24-milhoes-de-assinantes-e-recupera-perdas-de-2022,9b61232e49f5dc588d57154fd1677488bq58mf47.html>. Acesso em: 9 mar. 2023.

RUFINO, L. *A bem-sucedida experiência Sul Coreana no Audiovisual*. *Ancine*, 8 nov. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/OsucessosulcoreanonoAudiovisual.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2023.

RYAN, M-L. Storyworlds across Media: Introduction. In: RYAN, Marie-Laure; THON, Jan-Noël. (Orgs.). *Storyworlds across media: toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. p. 1-21.

SCHULZE, M. Korea vs. k-dramaland: the culturalization of k-dramas by international fans. *Acta Koreana*, Daegu, v. 16, n. 2, p. 367-397, 2013.

SHIM, D. Hybridity and the rise of Korean popular culture in Ásia. *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 28, n. 1, p. 25-44, 2006.

SILVA, M. V. Origem do drama seriado contemporâneo. *MATRIZes*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015.

THOMASSEAU, J-M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

URBANO, K; ARAUJO, M. Beyond japanese lenses: reflections on the korean diaspora and the hallyu in Brazil. *Revista ALAIC*, São Paulo, v. 20, n. 37, p. 203-213, 2021.

YOKO; S. K, JAMIL, N. I. The Influence of K-Drama among Youths: A Malaysian Case Study. *International Journal of Research in Business and Social Science*, Bahawalpur, v. 12, n. 1, p. 1709-1720, 2022.

YUAN, Y. Woo Young-Woo's Whale: A Response to K-streams. *Post45*, 23 fev. 2023.

submetido em: 22 ago. 2023 | aprovado em: 15 out. 2023