

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

LÚCIA HELENA BARROS MAZER LUCATTI

**IMAGENS, EDUCAÇÃO E RELAÇÕES DE GÊNERO:
UM ESTUDO SOCIOLÓGICO DOS DRAMAS TELEVISIVOS SUL-COREANOS (*K-
DRAMAS*)**

CAMPINAS

2024

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

LÚCIA HELENA BARROS MAZER LUCATTI

**IMAGENS, EDUCAÇÃO E RELAÇÕES DE GÊNERO:
UM ESTUDO SOCIOLÓGICO DOS DRAMAS TELEVISIVOS SUL-COREANOS (*K-
DRAMAS*)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas, desenvolvido pela discente Lúcia Helena Barros Mazer Lucatti, sob a orientação do Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan, para obtenção do grau de Licenciada em Ciências Sociais.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

L962i Lucatti, Lúcia Helena Barros Mazer, 2001-
Imagens, educação e relações de gênero : um estudo sociológico dos dramas televisivos sul-coreanos (*k-dramas*) / Lúcia Helena Barros Mazer Lucatti. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Anderson Ricardo Trevisan.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Educação. 2. Televisão. 3. Mulheres na televisão. 4. Estudos de gênero. 5. Relações de gênero. 6. Cultura popular - Coreia do Sul - História - Séc. XXI. I. Trevisan, Anderson Ricardo, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações adicionais complementares

Título em outro idioma: Images, education and gender relations: a sociological study of south korean television dramas (*k-dramas*)

Palavras-chave em inglês:

Education

Television

Women on television

Gender studies

Gender relations

Popular culture - South Korea - History - 21st century

Área de concentração: Ciências Sociais

Titulação: Licenciada

Banca examinadora:

Anderson Ricardo Trevisan [Orientador]

Karla Adriana Martins Bessa

Mariana Miggiolaro Chaguri

Data de entrega do trabalho definitivo: 04-07-2024

LÚCIA HELENA BARROS MAZER LUCATTI

**IMAGENS, EDUCAÇÃO E RELAÇÕES DE GÊNERO:
UM ESTUDO SOCIOLÓGICO DOS DRAMAS TELEVISIVOS SUL-COREANOS (*K-
DRAMAS*)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas, desenvolvido pela discente Lúcia Helena Barros Mazer Lucatti, sob a orientação do Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan, para obtenção do grau de Licenciada em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADOR

Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan

Prof. Dra. Karla Adriana Martins Bessa

Prof. Dra. Mariana Miggiolaro Chaguri

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha mãe e o meu pai, Karina e Virgílio, pois desde a minha infância se preocupam e se importam com a minha educação. Pela falta de oportunidades que tiveram, sempre foram os principais incentivadores e os grandes mestres de obras na construção da centralidade que a Educação ocupa na minha vida.

Agradeço a minha avó, Esmair, pois mesmo diante a não compreensão em torno do trabalho nas Ciências Sociais e a atuação de um cientista social, ela foi um dos meus principais apoios ao decorrer da minha graduação. Mesmo estando distante da universidade, ela sempre reconheceu a importância dos estudos em minha vida, tanto pessoalmente quanto profissionalmente.

Agradeço o meu orientador, Anderson, por sua generosidade e o seu acolhimento. No início da graduação, com todas as minhas ideias, fui acolhida por ele, que, gentilmente, se dispôs a me orientar nessa pesquisa, com quem aprendo imensamente.

Sou grata às professoras, Karla Bessa e Mariana Chaguri, pela disponibilidade e pela generosidade em comporem a banca para a leitura e para as contribuições que auxiliarão no enriquecimento desse trabalho.

Agradeço grandemente o Laboratório de Investigação em Sociologia da Arte (LAISA) e todos os seus membros pelas trocas de conhecimentos e de aprendizagens ao longo desses anos. Quando ingressei no grupo me encontrava assustada e perdida, mas com a simpatia, a disponibilidade e a boa vontade de todos me sinto integrada, sinto que cresço um pouco mais a cada novo encontro e a cada nova discussão com eles.

Agradeço imensamente a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela oportunidade de desenvolver a pesquisa com uma bolsa de iniciação científica, a qual foi fundamental para a minha permanência na graduação.

E por último, mas não menos importante, sou grata aos meus amigos e amigas, e ao meu companheiro, Ruan, por terem sido uma rede de apoio emocional ao longo da graduação, da iniciação científica e dessa monografia.

RESUMO

Esta pesquisa analisa, sociologicamente, os dramas televisivos sul-coreanos, mais conhecidos, popularmente, como *k-dramas* (*korean dramas*), buscando investigar como são construídas, nesse produto cultural, as relações de gênero, especialmente, o que se concerne a representação de mulheres. Concebendo o audiovisual como uma representação, busca-se compreender como as relações de gênero são construídas e de que forma elas contribuem para uma educação do olhar sobre o tema. Metodologicamente, utiliza-se uma bibliografia interdisciplinar que percorre a Sociologia da Arte e do Cinema, os Estudos Culturais e do Audiovisual, em diálogo com os Estudos de Gênero. Espera-se, com essa pesquisa, contribuir para a ampliação do leque de possibilidades do uso das imagens como material de pesquisa em Ciências Sociais e Educação.

Palavras-chave: *K-drama*; dramas televisivos sul-coreanos; educação; gênero.

ABSTRACT

This research aims to analyze, sociologically, the south korean television dramas, more popularly known as *k-dramas* (*korean dramas*), investigating how gender relations are constructed in this cultural product, especially, regarding the women's representations. Conceiving the audiovisual as a representation, this research aims to understand how the gender relations are constructed and in what way they contribute to an education of the gaze at the topic. Methodologically, we use an interdisciplinary bibliographic that covers the Art and Cinema Sociology, the Audiovisual and Cultural Studies, in dialogue with the Gender Studies. Expected, with this research, to contribute to expanding the range of possibilities for using images as research material in Social Sciences and Education.

Key-words: *K-drama*; south korean television dramas; education; gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Plano médio apresenta a família sentada em volta da mesa para a comemoração de aniversário.....	38
Figura 2 - Plano detalhe apresenta a mão do pai destruindo o bolo de aniversário.....	39
Figura 3 - Plano americano apresenta os dois homens intimidando o homem de costas.....	41
Figura 4 - Plano apresenta Bo-mi em seu vestido rosa entre os homens.....	45
Figura 5 - Se-hee filmado em um ângulo de câmera mais baixo.....	47
Figura 6 - Ji-ho filmada em um ângulo de câmera mais alto.....	48
Figura 7 - A espetacularização dos corpos.....	52
Figura 8 - O corpo de Soo-ji em foco.....	53
Figura 9 - Plano geral apresenta Mi-ran como a única mulher na entrevista.....	62
Figura 10 - Plano geral apresenta Mi-ran enquanto a única advogada na empresa.....	63
Figura 11 - Mi-ran dentro da van com os funcionários da Gilmu.....	64
Figura 12 - Plano geral da reunião com os advogados da Gilmu.....	65
Figura 13 - Um plano geral apresenta os olhares dos homens sobre Mi-ran.....	66
Figura 14 - Um plano geral apresenta Mi-ran com a sensação de que é observada.....	66
Figura 15 - Plano geral e câmera alta criam a noção de Mi-ran enquanto o centro das atenções.....	68
Figura 16 - Mi-ran atacada com ovos pelo fã-club de Kang-ho.....	69
Figura 17 - Primeiro plano apresenta a mãe emocionada.....	72
Figura 18 - Construção espacial de um triângulo amoroso.....	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: Os dramas televisivos sul-coreanos e a <i>Hallyu</i>	15
CAPÍTULO II: Gênero e feminismos na Coreia do Sul.....	22
Os movimentos de mulheres na Coreia do Sul.....	24
O ciberfeminismo sul-coreano.....	31
CAPÍTULO III: O drama <i>Because this is my first life</i> (2017).....	37
CAPÍTULO IV: O drama <i>Love to hate you</i> (2023).....	59
CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como objetivo o estudo e a análise da construção das relações de gênero nos dramas televisivos sul-coreanos, especialmente, o que diz respeito a representação de mulheres, os quais se caracterizam enquanto um dos principais produtos culturais que vêm sendo, desde a década de 1990, exportados pela Coreia do Sul para os demais países do globo, a fim de promover a expansão da sua indústria cultural para além do território nacional e das fronteiras geográficas do continente asiático.

No Brasil, um potencial mercado consumidor vem se desenvolvendo, principalmente com a virada do século XX e o início do século XXI, interessado não somente pela cultura pop sul-coreana, por meio dos dramas televisivos, também denominados, popularmente, como *k-dramas*, e da música pop sul-coreana, o *k-pop*, mas, especialmente, pela Coreia do Sul enquanto nação, mediante o fomento de interesse mundial pela cultura local, a culinária, os vestuários, o idioma e o estilo de vida propagados e difundidos a partir da exportação dessas produções audiovisuais.

Por esse motivo, infere-se que o investimento na indústria cultural do país, para além das interpretações econômicas acerca da sua instrumentalização para o contorno à Crise Asiática de 1997, bem como para o contínuo desenvolvimento e crescimento econômico, destaca-se a mobilização e a instrumentalização das produções audiovisuais enquanto mecanismos para se atingir fins diplomáticos, exportando-as em prol da construção e do estabelecimento de relações com outros países; e fins políticos, especificamente, em relação a construção de uma marca nacional em torno da Coreia do Sul, no fomento de um nacionalismo e na difusão de uma imagem construída da nação através da cultura pop.

A mobilização do conceito de gênero enquanto categoria analítica se dá devido ao recorte no direcionamento do olhar e das análises, ao interesse pelo estudo e pela compreensão acerca das construções e das representações das relações de gênero nessas produções audiovisuais, bem como enquanto uma tentativa de contribuição para os Estudos de Gênero, em relação aos Estudos Culturais e do Audiovisual.

Dessa forma, para a análise do tema nos dramas televisivos, que se constituem enquanto os principais produtos exportados pela *Hallyu*, o fenômeno cultural de exportação de elementos da cultura sul-coreana, tornou-se necessário a seleção de pelo menos duas produções, a fim de se inferir comparações, mas tendo em vista as limitações temporais para análise, pois tal

trabalho diz respeito à conclusão de uma pesquisa de iniciação científica¹. Sendo assim, levou-se em consideração a seleção de produções que apresentam gêneros cinematográficos semelhantes, mas que também abordam as temáticas deparadas nas leituras e nos estudos sobre gênero e feminismos realizados ao longo da pesquisa, a fim de selecionar produções que incorporem determinadas questões, pautas e demandas circulantes na sociedade sul-coreana contemporânea.

A escolha dos dramas pautada no catálogo da *Netflix* decorre devido ao fato dessa se caracterizar enquanto uma das principais plataformas de *streaming* precursora do fenômeno cultural do *binge-watching*, isto é, o consumo de forma excessiva e em sequência de conteúdo audiovisual, fomentando novas possibilidades de consumo para além dos sistemas convencionais de teledifusão. A escolha da plataforma também resulta do fato dessa possuir milhões de assinantes no Brasil, sendo consolidada e renomada no mercado de *streaming* nacional, bem como diante do contínuo investimento da empresa na consolidação e na construção de parcerias com estúdios e emissoras televisivas sul-coreanas, com a finalidade de compra de direitos de transmissão e de propriedade intelectual, tal como para a produção local de conteúdo original exclusivo da empresa.

Para tanto, a utilização de uma metodologia interdisciplinar torna-se fundamental, a fim de se articular os Estudos de Gênero, as Teorias Feministas juntamente à Sociologia da Arte e do Cinema, aos Estudos Culturais e do Audiovisual para o estudo e a investigação das imagens nessas produções audiovisuais, especialmente ao que se concerne à construção das representações de mulheres.

Parte-se do princípio que é possível compreender uma sociedade a partir das imagens que ela cria sobre si² e, nesse sentido, é fundamental nos dedicarmos à investigação dessas imagens em si mesmas, como orientam alguns autores. Segundo o sociólogo, crítico e educador inglês, Raymond Williams (2000), é errôneo acreditar que as obras de arte incorporam diretamente o mundo social. Isso se aproxima das ideias do historiador e sociólogo da arte, Pierre Francastel (1993), para quem “somente ao nível de uma análise aprofundada das obras

1 Vale destacar que essa monografia teve como ponto de partida o desenvolvimento de uma pesquisa de iniciação científica, que foi orientada pelo professor Dr. Anderson Ricardo Trevisan na Faculdade de Educação da Unicamp, sob financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2021/11168-6. Embora a pesquisa tenha se debruçado sobre três produções, foram escolhidas duas delas para a construção desta monografia.

2 Pelo menos desde o século XIX, o uso de imagens como fonte passa a receber atenção de historiadores, mas foi ao longo do século XX que esse campo de estudos foi ganhando mais espaço no mundo acadêmico, sobretudo com a Sociologia da Arte de Pierre Francastel (TREVISAN, 2019).

que pode se constituir uma sociologia da arte”. Francastel aponta em seus métodos de análise da Sociologia da Arte, a necessidade de se olhar para as imagens e buscar em uma análise aprofundada os possíveis sentidos coletivamente compartilhados.

No caso do cinema, Pierre Sorlin (1977) desenvolve um método semelhante, ao indicar que um filme não é simplesmente um jogo de forças sociais que traduzem as concepções de quem os fez e que, nesse sentido, corresponderia às estruturas sociais na qual foi produzido.

Assim, todos esses autores citados apontam a necessidade de se debruçar sobre as obras de arte como produtos simbólicos feitos pela sociedade e que, por essa razão, podem nos ajudar a compreender seus valores, hierarquias, formas de dominação, etc., lembrando de que toda relação social que se torna imagem incorpora um modo de ver (BERGER, 1999, p. 12), que convém ser problematizado.

Nos estudos de gênero há uma tradição sendo construída a partir dos estudos do audiovisual. Paula Iadevito e Laura Zambrini (2008), por exemplo, resgatam a importância das análises contemporâneas feitas pelas teorias feministas sobre as produções cinematográficas, questionando os discursos, as narrativas e as imagens dominantes; apontam a relevância da incorporação da perspectiva de gênero enquanto uma categoria analítica, a fim de se problematizar o binarismo e reivindicar as expressões da heterogeneidade das dinâmicas sociais e das divergentes identidades sociais.

A construção e a utilização das imagens tornam-se fundamentais para a compreensão dos sentidos e dos significados produzidos por determinadas representações, tal como é o caso do fenômeno da *Hallyu* e a difusão imagética da Coreia do Sul e da “mulher coreana”, que se utiliza da cultura pop enquanto uma expressão da cultura sul-coreana, de símbolos e de significados, a fim de fomentar imagens estrategicamente estruturadas e intencionadas em prol de objetivos específicos perseguidos pela indústria cultural do país, a fim de corresponder às necessidades e às expectativas de um mercado mundial, criando-se, portanto, uma concepção universal no imaginário social, desprezando-se as especificidades, as particularidades e o dinamismo existente na realidade (IADEVITO, 2010, p. 49; IADEVITO; ZAMBRINI, 2008, p. 12; ROCHA, 2015, p. 174).

Ao resgatar as origens do movimento feminista, descrevendo suas ondas históricas, os conceitos e algumas das teorias, Adriana Piscitelli (2009) discorre acerca do surgimento da categoria de gênero enquanto uma ferramenta de rompimento para com a naturalização das diferenças sexuais, as quais eram observadas como inatas aos indivíduos. Dessa forma, elaborado para suprimir as categorias, as teorias e os conceitos considerados inadequados,

separou-se sexo, visto enquanto pertencente ao âmbito da natureza, de gênero, agora analisado como pertencente à esfera da cultura, sendo construído socialmente.

Apesar da relevância desses desdobramentos teóricos, várias autoras contemporâneas, além de enfatizarem a desnaturalização da diferença sexual, também realizam críticas aos pressupostos universalistas da distinção entre sexo e gênero; buscam analisar as divergentes configurações de poder existentes em contextos históricos e culturais particulares, a fim de criticar as identidades fixas, teorizando para além da binaridade homem e mulher, masculino e feminino, uma vez que essas se caracterizam enquanto categorias vazias e que denotam sentidos de poder, as quais ao serem questionadas, ameaçam o sistema sexo-gênero por inteiro (PISCITELLI, 2002; SCOTT, 1995, p. 92).

Para esse intento, a compreensão de que a categoria “gênero” não pode ser concebida enquanto monolítica ou universal, além das referências citadas anteriormente, torna-se necessário a incorporação de textos acerca dos movimentos feministas sul-coreanos, uma vez que as pautas e as questões pontuadas nesses caracterizam-se como essenciais para o entendimento da sociedade sul-coreana, bem como o auxílio na investigação do tema, da construção das relações de gênero nos *k-dramas*.

Segundo Song-Woo Hur (2011), os movimentos feministas sul-coreanos expandiram as suas perspectivas teóricas e práticas ao longo dos anos 2000 com o surgimento de novas organizações, apresentando pautas que iam além das questões trabalhistas, empregatícias e de equidade de gênero, questões essas primordiais para os movimentos feministas ao longo das décadas de 1980 e 1990. Segundo a autora, a democratização e a emergência desses novos grupos foram essenciais para a reconstrução da categoria mulher e o reconhecimento de que as mulheres sul-coreanas não se caracterizam enquanto um grupo homogêneo, e sim, múltiplas e heterogêneas dentro dos seus coletivos. Por esse motivo, se aponta que a criação de diálogos, teorias e práticas que reconheçam as divergências, são algumas das preocupações das feministas sul-coreanas, dada a necessidade de criação de coalizões inclusivas.

Sendo assim, a atual pesquisa justifica-se pela necessidade de aprofundamento das discussões acerca das relações de gênero no campo da Educação e das Ciências Sociais, partindo de um produto cultural de grande sucesso, no caso, os *k-dramas*. Uma vez que essas produções ultrapassam as fronteiras nacionais e conquistam um espaço cada vez maior em outras partes do mundo, inclusive no Brasil, pensa-se as possibilidades educativas desses

produtos, no sentido de uma produção de conhecimento crítico sobre o mundo contemporâneo por meio das representações simbólicas.

Mediante a ausência de disponibilização de dados estatísticos pela *Netflix* acerca do consumo de suas produções audiovisuais pelos assinantes da plataforma, impossibilitando assim, a seleção, para o estudo no presente trabalho, de *k-dramas* que apresentem maiores índices de demandas e visualizações, bem como, dada a vastidão de gêneros cinematográficos desses produtos contidos no catálogo, tal como comédias românticas, melodramas, dramas históricos, de fantasia, de ação, escolares, de suspense, entre outros, bem como, devido à necessidade de recortes, mediante as limitações temporais e analíticas, mas também a pertinência de inferências comparativas, definiu-se dois dramas, *Because this is my first life* (2017) e *Love to hate you* (2023) presentes no catálogo da *Netflix* no Brasil, enquanto os objetos de análise da pesquisa. Todos os dramas tiveram seus episódios analisados, os quais serão mobilizados e expostos, através de capítulos, com os resultados encontrados ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

Para fins organizacionais, optou-se pela estruturação do presente trabalho de tal modo que o capítulo inaugural resgatasse, de forma breve, alguns dos principais acontecimentos da história da Coreia do Sul que afetaram, profundamente, o surgimento, a construção e a constituição dos dramas televisivos sul-coreanos, uma vez que, apesar de se caracterizar enquanto um produto que vem sendo exportado mundialmente, torna-se relevante a compreensão de suas particularidades frente à outros produtos culturais, bem como o seu entrelaçamento com os diferentes contextos históricos e socioculturais do país.

Por sua vez, o segundo capítulo visa destacar a relevância e a urgência acerca do estudo, da investigação e da compreensão dos movimentos feministas sul-coreanos, uma vez que as pautas e as demandas desses são fundamentais, não somente para a compreensão em torno das questões de gênero que se fazem presentes ou ausentes nos dramas televisivos analisados, mas, principalmente, enquanto fomento nos debates sobre gênero e feminismos, destacando as particularidades e as singularidades com base no contexto histórico, geográfico e sociocultural, mas também a potência transnacional das questões e dos movimentos.

Por fim, os dois últimos capítulos se dedicam à exposição das análises realizadas em torno dos dois dramas televisivos, cada qual com um capítulo dedicado para si, pois se caracterizou enquanto necessário uma exposição atenta e detalhada de cada um dos objetos de análise, a fim de que esses fossem articulados, juntamente das análises das imagens, às

bibliografias bases, tanto ao que se refere aos estudos de gênero e feminismos, especialmente aos feminismos sul-coreanos, bem como aos estudos sobre imagem.

Dito isso, intenta-se, com a conclusão, uma amarração em torno das semelhanças e das divergências deparadas nas investigações dos dramas, especialmente ao que se concerne a representação das relações de gênero e das mulheres nessas produções, objetivo esse constitutivo do presente trabalho.

CAPÍTULO I

Os dramas televisivos sul-coreanos e a *Hallyu*

Os dramas televisivos sul-coreanos apresentam uma estrutura muito específica, divergindo do formato das telenovelas brasileiras, as quais se caracterizam enquanto produções escritas adaptadas para a televisão no formato de capítulos diários; do gênero televisivo *soap opera*, o qual se refere a uma ficção cômica ou dramática reproduzida por um período indeterminado; bem como dos seriados estadunidenses, os quais possuem uma vasta quantidade de episódios, de temporadas e o período de exibição atrelado às estações do ano (ROSA, 2019, p. 17).

Os *k-dramas* são apresentados, majoritariamente, sob a forma de uma única temporada, com a extensão de 16 a 24 episódios, os quais possuem, aproximadamente, cerca de uma hora de duração. São exibidos nas emissoras abertas e a cabo, predominantemente, em apenas dois dias da semana, os quais, geralmente, se caracterizam em dois dias consecutivos. Entretanto, esses fatores são variáveis, uma vez que são passíveis de modificação de acordo com o gênero cinematográfico do drama, o formato que esse apresenta, a audiência conquistada ao longo do período de exibição, entre outros fatores (SANTOS; SANTOS, 2018, p. 4).

A compreensão acerca das origens desse específico produto de entretenimento demanda contextualizações e o retorno à história da Coreia do Sul, especialmente ao que se concerne ao período posterior às dinastias coreanas e à influência chinesa sobre o território, uma vez que a Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), batalha travada entre o Japão e a China em prol da conquista da Coreia, estabeleceu a vitória japonesa, corroborou para o fim das dinastias coreanas, para a independência do território em relação ao poder chinês e o início do período colonial (1910-1945). Tal contexto foi marcado pela coação sobre a população, pelo uso de coerção física, pela repressão e pelos ataques destinados às manifestações culturais e à identidade coreana, pela exploração de recursos naturais, pela mobilização de medidas e políticas expansionistas, especialmente ao que se refere a entrada do Japão na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a qual acentuou a exploração sobre a colônia coreana (MONTEIRO, 2014, p. 14).

Durante o período colonial coreano, o Japão já se destacava no mercado de produtos midiáticos devido à produção de mangás e novelas. São essas produções, impostas à população coreana durante o contexto repressivo, que serão referência, posteriormente, no

desenvolvimento dos dramas televisivos sul-coreanos, que possuem sua origem atrelada às novelas japonesas, apresentando certas semelhanças.

O final da Segunda Guerra Mundial, marcado pela destruição de Hiroshima e Nagasaki pelos Estados Unidos da América, seguido da redenção japonesa ao bloco dos Aliados, também marca o fim do período colonial na Coreia, mediante a saída do Japão e a ausência de exercício de poder e controle sobre o território. Dado o contexto, os Estados Unidos se estabelecem, a princípio de modo temporário, na parte Sul da península coreana, enquanto a antiga União Soviética fixa a parte Norte territorial. A ascensão da Guerra Fria (1947-1991) agravou as divergências existentes entre as duas nações conflitantes, bem como os conflitos políticos entre a população coreana, dividida geograficamente e ideologicamente, ocasionando o enfraquecimento de possíveis unificações. Em 1948, o regime socialista se estabeleceu ao Norte e um governo favorável ao regime capitalista estadunidense foi estabelecido ao Sul, suscitando em tentativas, de ambas as partes, de legitimação de seu regime em toda a extensão territorial coreana. Tais fatores desembocaram, posteriormente, na Guerra da Coreia (1950-1953), que ao ser suspensa através da assinatura de um armistício³ entre os dois países, Coreia do Norte e Coreia do Sul, além das profundas marcas que foram deixadas, despertou no povo sul-coreano o nacionalismo, o patriotismo, a busca e a retomada da identidade e das tradições do país, uma vez que toda a história desse esteve marcada pela dominação, pela repressão, pelas influências e imposições de outros países sobre a cultura sul-coreana (MONTEIRO, 2014, p. 16).

Torna-se relevante a compreensão acerca do período de fixação estadunidense em solo sul-coreano, devido as imposições, repressões e influências deixadas sobre a população e a cultura local, que são manifestadas e perceptíveis, posteriormente, no desenvolvimento e no formato dos dramas televisivos sul-coreanos.

A então República da Coreia, após a Guerra da Coreia, esteve sob os comandos de Syngman Rhee, que foi deposto em 1960 após uma revolta estudantil e democrata contra os seus doze anos de mandato repressivo, corruptivo e ditatorial, que foi sucedido, provisoriamente, por Yun Bo-Seon⁴, até a ocorrência de um golpe de Estado em 1961, realizado

3 Armistício refere-se a um acordo assinado entre os países conflitantes, a fim de que seja suspendida, temporariamente, a hostilidade entre ambos.

4 Na Coreia do Sul, o nome da família antecede o nome do indivíduo. Portanto, Yun, Park, Kim, Chun, entre outros, são alguns dos sobrenomes que aparecem ao longo do texto.

pelo general do Exército, Park Chung-hee, iniciando-se um longo período ditatorial e autoritário na Coreia do Sul (ROSA, 2019, p. 62).

Park Chung-hee permaneceu no poder até meados de 1979, quando foi assassinado pelo líder político, Kim Jae-gyu, no intuito de reprimir o período ditatorial. Entretanto, tal acontecimento, que representou a possibilidade de instauração de uma democracia, foi sucedido pela posse de poder, no mesmo ano, pelo militar Chun Doo-hwan, tornando-se o governante supremo e prorrogando o período autoritário sul-coreano (ROSA, 2019, p. 62). Durante esse contexto ditatorial, desde o regime militar de Park Chung-hee, o país experimentou um grande desenvolvimento econômico devido ao apoio político e financeiro dos Estados Unidos, em meio ao receio e ao discurso norte-americano de possíveis ameaças comunistas em âmbito internacional. Tais incentivos e financiamentos permitiram que os militares desses períodos executassem projetos nacionais desenvolvimentistas, objetivando-se o incentivo as inovações e as tecnologias, criando-se assim, um ambiente favorável e os estímulos necessários para o fomento e a manutenção dos *chaebols*⁵, os quais tiveram um acentuado destaque no investimento na área do entretenimento e em produções midiáticas (SILVA, 2016).

O regime militar de Chun Doo-hwan foi marcado por revoltas, protestos e manifestações da sociedade civil em oposição ao seu autoritarismo, almejando-se a convocação de eleições diretas, a restauração dos direitos civis e a revisão da Constituição, as quais só vieram a acontecer em 1987 com a convocação de novas eleições e a vitória do militar, Roh Tae-Woo, para a presidência. Ao longo de todo o contexto ditatorial e a extensão dos regimes militares, a produção de dramas televisivos foi fomentada e incentivada enquanto um mecanismo de resgate da história da Coreia do Sul, bem como uma tentativa de construção de uma identidade nacional. Desse modo, em meio à censura do contexto, tais produções se caracterizaram enquanto instrumentos de educação da sociedade, de afirmação de valores e das tradições (MONTEIRO, 2014, p. 24; ROSA, 2019, p. 62).

Por esse motivo, investiu-se em redes televisivas locais, tal como a KBS (*Korean Broadcasting System*), a MBC (*Munhwa Broadcasting Company*) e a SBS (*Seoul Broadcasting System*), que são atuantes até os dias atuais, e se desenvolveu gêneros cinematográficos de dramas históricos e de melodramas, que ainda são consumidos e apreciados pelos telespectadores em âmbito mundial, especialmente no Brasil, o qual vem desenvolvendo um

⁵ *Chaebols* são os conglomerados industriais coreanos formados pela união de várias empresas, comandadas por famílias tradicionais da Coreia do Sul.

potencial mercado consumidor devido aos constantes investimentos das plataformas de *streamings*, tal como a *Netflix*, na compra, na distribuição e na produção de dramas originais, e pelos sites de *fansubbers*, nos quais os próprios espectadores são responsáveis, de forma voluntária, pela tradução, legendagem, disponibilização e promoção gratuita da indústria cultural sul-coreana (SANTOS; SANTOS, 2018, p. 03; SOK, 2020, p. 378).

Segundo uma pesquisa do Ministério da Cultura, Esportes e Turismo, realizada em dezoito países pela Fundação Coreana para Intercâmbio Cultural Internacional, entre setembro e novembro de 2020, constatou-se que o Brasil ocupava a terceira posição no *ranking* entre os países em que houve o acréscimo da busca e da audiência dos *k-dramas*, em comparação ao período anterior à pandemia de COVID-19, ficando atrás somente da Malásia e da Tailândia (QUEIROGA, 2021).

O enfoque do presente trabalho na plataforma *Netflix* se dá devido ao fato dessa se caracterizar enquanto uma das principais precursoras no novo modo de consumir proporcionado pelo *streaming* e pelo fenômeno cultural do *binge-watching*⁶. Desse modo, os indivíduos deixam de ser meros telespectadores regulares, tal como se comportam mediante o consumo via televisão e cinema, e se transformam em consumidores ativos, os quais são responsáveis pela organização de suas próprias programações, havendo uma maior flexibilidade de horários, espaços e extensão do consumo, adaptando-os de forma individual e personalizada, em prol da conveniência do consumidor. Essas novas formas de acesso e consumo, anteriormente restritos, por exemplo, ao sistema convencional de teledifusão, com a exibição semanal em horários programados, só foi possível devido a revolução digital e a internet. Consolidada no Brasil desde 2011, a *Netflix* possui mais de 2,2 milhões de assinantes no país, posicionando-se de modo favorável na cadeia de distribuição e exibição do audiovisual, bem como, simultaneamente, na produção de conteúdos originais (SACCOMORI, 2016).

Segundo Tanaka e Samara (2013), a década de 1990 é marcada pela consolidação da democracia na Coreia do Sul, bem como pelo contínuo desenvolvimento econômico do país, especialmente em relação ao setor midiático, o qual era observado pelo presidente civil, Kim Young-sam, eleito em 1993, como uma das grandes estratégias para o crescimento do país. O mandato de Kim Young-sam (1993-1998) foi marcado por um grande acontecimento que afetou

⁶ *Binge-watching* refere-se ao fenômeno cultural ocasionado pelas plataformas de *streaming*, devido ao fato dessas, em sua grande maioria, disponibilizarem temporadas completas, com todos os seus episódios, ocasionando o consumo excessivo de conteúdo audiovisual em sequência.

profundamente a Coreia e todo o seu percurso que viria a se desenvolver desde esse marco, o qual também se constitui enquanto um relevante elemento para a compreensão da emergência das produções televisivas sul-coreanas.

A crise asiática de 1997 a 1998, que afetou países como a Tailândia, as Filipinas, a Malásia, a Indonésia e, principalmente, a Coreia do Sul, foi marcada por um abalo financeiro e cambial devido ao processo circular de saída de capital, de deflação de ativos e de desvalorização monetária em relação ao dólar americano. Apesar das divergentes interpretações acerca dos condicionamentos para a crise, levando-se em consideração as especificidades de cada país, pontua-se que tais choques externos, citados anteriormente, como a desvalorização de 80% do won sul-coreano em relação à moeda norte-americana, bem como a queda nas exportações sul-coreanas para os Estados Unidos da América, o aumento da dívida pública, o recuo nos índices de crescimento, as crises e as falências de conglomerados coreanos marcaram a instabilidade sofrida pelo país durante esse período (CANUTO, 2000, p. 27).

Mediante tal contexto, o período pós-crise é permeado pela adoção de novas estratégias, na focalização em novas atividades e na busca por retorno em taxas mais elevadas. Por esse motivo, aponta-se para o fato de que além da recuperação da Coreia do Sul ser marcada pela exportação de produtos eletrônicos, devido aos investimentos em aprendizado tecnológico anteriores à crise, como já citado anteriormente, se ressalta a atuação do setor público na reestruturação da economia local (CANUTO, 2000, p. 53).

Em meio à crise, as eleições presidenciais de 1997 resultaram na posse de Kim Dae-jung, o qual teve seu mandato presidencial de 1998 a 2003. Inteirado da situação econômica do país e dos acordos estabelecidos com o Fundo Monetário Internacional (FMI) para a adoção de políticas neoliberais, tal como a desregulamentação e a abertura do país para o mercado internacional, o então presidente, autodenominado como “Presidente da Cultura”, implementou reformas políticas e adotou como estratégia econômica o investimento na indústria cultural e midiática, tal como foi realizado durante o mandato de Kim Young-sam, entretanto, de forma mais acentuada, uma vez que tais investimentos, unidos ao apoio político para o fomento de conteúdos televisivos, de produções cinematográficas e do meio musical, fomentaram o mercado nacional e internacional, posicionando a Coreia do Sul como um dos centros da produção cultural no continente asiático (MONTEIRO, 2014, p. 24; TANAKA; SAMARA, 2013, p. 4).

Devido a esses fatores, aponta-se a importância do ano de 1997 para a história do país, especialmente em relação ao desenvolvimento socioeconômico, ao fomento da indústria de entretenimento e da indústria midiática, bem como ao início da *Hallyu*, que se caracteriza enquanto responsável pela difusão desses produtos culturais em nível internacional, principalmente em relação aos dramas televisivos.

Acredita-se que o ano de 1997 marca o início do fenômeno, pelo fato de o primeiro *k-drama* ter sido exportado para outro país, no caso a China, e desde então a indústria cultural sul-coreana se expande para além dos limites geográficos do continente asiático. Uma das principais características desse mercado midiático e uma relevante estratégia de promoção da “Onda Coreana” refere-se a fusão de indústrias culturais, uma vez que a indústria de entretenimento sul-coreana é reconhecida pela formação de indivíduos multitalentosos, os denominados *trainees*, sendo assim, as agências tornam-se responsáveis pelo acolhimento desses jovens que permanecem durante um longo período de tempo desenvolvendo habilidades diversas, como atuação, canto e dança, a fim de que, após o período de treinamento, esses estejam preparados para atuarem nos dramas e ingressarem em grupos musicais de *k-pop*, os quais exigem o conhecimento vocal e a habilidade para coreografias síncronas (CAMPOS; TEODORO; GOBBI, 2015, p. 177; TANAKA; SAMARA, 2013, p. 5).

Essa estratégia de utilização de *idols* do *k-pop* enquanto atores e atrizes dos *k-dramas*, bem como enquanto cantores e cantoras das próprias trilhas sonoras das produções, é fundamental para a compreensão da “Onda Coreana”, uma vez que se torna um mecanismo de atração dos fãs dos artistas, favorecendo os altos índices de audiência em âmbito nacional e internacional. Por esse motivo, se aponta que a introdução e a difusão do *k-pop* enquanto elemento da *Hallyu* se estabeleceu na segunda fase do movimento, em meados de 2010, uma vez que as principais produções que iniciaram o fenômeno ao final do século XX foram os dramas televisivos (CAMPOS; TEODORO; GOBBI, 2015, p. 177).

Alguns elementos relevantes que contribuíram para a expansão da segunda fase da “Onda” são a internet, as mídias digitais e sociais, principalmente as plataformas de *streamings*, *sites* e *fansubers* voltados ao entretenimento, oferecendo variados conteúdos de *k-dramas*. A *Netflix* e o *Viki* se caracterizam como as principais plataformas que distribuem, de forma legal, tais conteúdos através de uma rede de assinaturas mensais. Em relação ao *Viki*, que apresenta um vasto catálogo de produções, um espaço para a interação e comentários entre os consumidores, a *Netflix* ainda possui um número reduzido de títulos. Entretanto, tal conjuntura

vem se modificando com o investimento da mesma na compra, na distribuição e até mesmo na produção de *k-dramas* originais *Netflix* (SANTOS; SANTOS, 2018, p. 7; SOK, 2020, p. 377).

De acordo com algumas notícias oficiais disponibilizadas no site da plataforma, de 2015 a 2020, o investimento da empresa em conteúdo coreano foi de US\$ 700 milhões, com mais de oitenta *k-dramas* produzidos no país, disponibilizados no catálogo e consumidos em âmbito internacional. Ao longo do ano de 2021, estimava-se que o investimento fosse de US\$ 500 milhões, dado o compromisso contínuo da plataforma no investimento de produções originais e na realização de compras de produções midiáticas sul-coreanas (KIM, 2021; NETFLIX, 2021).

Apesar de os *k-dramas* serem muito frequentes nas redes televisivas asiáticas, nas emissoras televisivas brasileiras tais produções não são tão comuns, dado o não investimento por parte dessas na aquisição e na distribuição desses dramas. Por esse motivo, destaca-se a importância do papel da internet e dos *fansubbers* para o consumo pelo público brasileiro, pois além de atuarem enquanto consumidores, ainda participam ativamente no trabalho voluntário de tradução e legendagem, sendo responsáveis pela distribuição, pelo fornecimento de informações, promoções de eventos, criação de comunidades e pelas divulgações gratuitas. Dessa forma, a indústria cultural sul-coreana possui na internet a expansão gratuita dos seus produtos e do seu mercado cultural a nível mundial, uma vez que os fãs não atuam apenas enquanto consumidores, mas também como instrumentos de promoção e mediação entre os já consumidores e entre os não consumidores dessa indústria (SOK, 2020).

Como já citado anteriormente, são diversos os gêneros cinematográficos e as narrativas desses *k-dramas*, entretanto, infere-se acerca da pertinência de determinados elementos em sua maioria, tal como a construção e a representação das relações de gênero, as quais o presente trabalho pretende estudar e analisar, uma vez que tais produções sul-coreanas são exportadas, importadas e distribuídas em âmbito internacional, ganhando cada vez mais destaque, assim como é o caso do promissor mercado de consumidores brasileiros.

CAPÍTULO II

Gênero e feminismos na Coreia do Sul

De acordo com bell hooks (2019), o feminismo é um movimento pelo fim do sexismo⁷, da exploração e da opressão sexista. A autora enfatiza o caráter radical e revolucionário do movimento devido ao fato de, ao retornar às origens e ao desenvolvimento do mesmo ao longo das décadas, pontualmente ao seu desenvolvimento nos Estados Unidos, destaca-se o seu caráter reformista, liberal e classista, dado o fato de que muitas mulheres brancas de classe alta se auto intitulavam enquanto líderes e porta-vozes do movimento, fazendo desse uma ferramenta de conquista de privilégios e de direitos semelhantes aqueles usufruídos por homens brancos, heterossexuais e cisgênero, de mesma classe social que essas.

A autora não descarta a importância da conquista de direitos sociais, políticos e econômicos para as mulheres, bem como a relevância e a necessidade da equidade de gênero, mas infere acerca da problemática de se utilizar de medidas reformistas enquanto um fim em si mesmo, e não apenas como uma, dentre as possíveis formas para a prática e a transformação revolucionária. Por esse motivo, destaca-se a importância da interseccionalidade nas análises, nos estudos e nas práticas feministas, uma vez que é necessário se debruçar não somente sobre a categoria de gênero, e sim, articulá-la com as questões raciais, de classes, nacionais, entre outros marcadores sociais da diferença, dado o fato de que o objetivo do movimento, isto é, o fim do sexismo, só ser possível mediante a luta contra as demais formas de opressão, tal como o racismo e o elitismo (HOOKS, 2019).

O pensamento neocolonialista, de que as mulheres brancas ocidentais burguesas possuem mais direitos e propriedade para a liderança do movimento e para o estabelecimento de pautas feministas para as mulheres pertencentes a divergentes culturas ao redor do mundo, apenas reflete o racismo e o sexismo de grupos dominantes de homens brancos, imperialistas e ocidentais, uma vez que englobam, de modo genérico e universal, a opressão e a exploração sexista sofrida por mulheres nas sociedades em que essas se encontram. Por esse motivo, destaca-se a importância da decolonização do pensamento e da prática feminista, a fim de que se destaque as particularidades das experiências e das realidades de outras mulheres ao redor

⁷ Sexismo refere-se a atitude, o discurso e/ou o comportamento pautado no preconceito e na discriminação sexual e de gênero.

do mundo, bem como das teorias e das práticas feministas que vem sendo construídas por elas (HOOKS, 2020).

Mediante o chamado de hooks, torna-se urgente o estudo e a compreensão acerca das teorias feministas que vem sendo construídas por acadêmicas e intelectuais para além das produções teóricas estadunidenses, britânicas e francesas, as quais durante muito tempo dominaram o campo teórico, a fim de se compreender as pautas e as questões perseguidas e debruçadas por feministas em outros países, bem como acerca dos ativismos, dos mecanismos de mobilização e dos espaços construídos para as práticas no âmbito individual e coletivo.

Por esse motivo, por meio do presente capítulo, busca-se apresentar um estudo bibliográfico acerca dos movimentos de mulheres e feministas na Coreia do Sul, ressaltando suas lutas e resistências ao decorrer dos divergentes contextos sociais, políticos e econômicos vivenciados no país, os quais afetaram, diretamente e institucionalmente, a materialidade e as subjetividades das mulheres sul-coreanas.

O capítulo justifica-se pela potencialidade de compreensão, conhecimento e reflexão acerca da produção teórica e das práticas promovidas por essas teóricas e ativistas sul-coreanas para os pensamentos feministas, para além dos limites geográficos do país e do continente asiático. Ressalta-se a relevância e a necessidade de compreensão de outros feminismos que vêm sendo construídos, com olhares e modos de ver o mundo que devem ser entendidos e estudados em si mesmos, bem como devido à necessidade em torno da compreensão dos mesmos para a própria análise dos objetos da presente pesquisa, a fim de investigar os dramas televisivos selecionados e pensá-los em relação às presenças ou às ausências das pautas e dos debates desses feminismos.

Dito isso, o capítulo encontra-se subdividido em dois tópicos. O primeiro pretende destacar, de forma concisa e sistemática, alguns dos principais movimentos de mulheres ao longo da história do país, evidenciando o caráter relacional desses com os diferentes contextos sociohistóricos e socioculturais. Por sua vez, o segundo apresenta o uso da internet enquanto uma ferramenta para o ativismo online na contemporaneidade, para a formação de coalizões em prol da difusão do ciberfeminismo, pontuando algumas das principais páginas feministas sul-coreanas e seus modos de ação.

Os movimentos de mulheres na Coreia do Sul

Os movimentos de mulheres na Coreia do Sul emergem no final do século XIX, período esse marcado pelo fim das dinastias coreanas, mediante a necessidade de resistência frente as políticas e a cultura patriarcal confucionista, dada as rígidas hierarquias sociais pautadas no sexo, na faixa etária e na classe social, estruturantes não somente da família, na esfera privada, mas também das relações públicas (HUR, 2011, p. 181).

Apesar das divergências existentes entre as mulheres nobres, plebeias e escravizadas, especialmente em relação ao status social e as funções econômicas ocupadas por essas ao longo das dinastias, de modo geral, todas ocupavam uma posição social inferior na presença de um homem, especialmente durante a Dinastia Joseon⁸. Na família, exigia-se das mulheres obediência para com o pai, a submissão ao marido e a dedicação para com o filho, hierarquias essas que se estendiam nos espaços coletivos. É durante esse contexto, impulsionado por influências externas, tal como o cristianismo, que esses grupos de mulheres se formam em prol da reivindicação da educação, não somente relacionada a uma educação doméstica, voltada para o ambiente e os papéis familiares, mas também em prol da alfabetização, uma vez que não era ensinado a essas o *Hangul*, o alfabeto coreano (PARK, 1992, p. 2; YOO, 1998, p. 30).

O sistema classificatório e hierárquico coreano, fundamentado nas relações familiares, as quais se assentam na heteronormatividade e no sistema de chefia, além de reforçar os binarismos, também reafirma, constantemente, os papéis sociais, as identidades e os papéis de gênero, ou seja, as noções de homem e mulher, marido e esposa, pai e mãe, filho e filha (NA; HAN; KOO, 2014, p. 357). É nesse modelo familiar patriarcal que os valores tradicionais de feminilidade, castidade, vigilância, maternidade, dedicação, preservação, autoprivação, restrição alimentar e conservação do status social da família são reiterados para as mulheres (YOO, 1998, p. 28).

Os movimentos de mulheres na Coreia do Sul se modificaram e se desenvolveram de acordo com os contextos sociopolíticos e culturais do país, tal como se sucedeu no período colonial japonês, o qual perdurou até quase a metade do século XX. É durante esse contexto de dominação japonesa sobre o território coreano que os movimentos de mulheres se aliaram aos

8 A Dinastia Joseon foi fundada no final do século XIV e perdurou até o fim do século XIX e início do século XX, mediante a invasão japonesa em território coreano, marcando o fim da última dinastia na história do país. A era Joseon é marcada pela adoção de políticas econômicas isolacionistas, pela construção de um modelo de Estado Confucionista e pela criação de um alfabeto e um sistema de escrita coreano.

movimentos pró-Independência, em prol da libertação geográfica, cultural e econômica do país (JUNG, 2003, p. 261).

Apesar do entrelaçamento de organizações em prol de uma causa comum, a de libertação nacional, as subjetividades e as pautas desses movimentos de mulheres foram colocadas de escanteio em meio ao movimento nacionalista, ou seja, mediante a necessidade de construção de um sujeito nacional, assentada exclusivamente no masculino, as subjetividades de mulheres eram negadas e não reconhecidas, borrando a multiplicidade existente, dado ao fato das demandas e subjetividades masculinas serem privilegiadas pelo discurso do contexto sociopolítico (CHOI; KIM, 1998).

A objetificação dessas mulheres não partia somente de dentro do próprio movimento nacionalista, pelos seus companheiros de luta, mas também das relações construídas, impostas e forçadas para com os colonizadores, as quais, além de promoverem opressões materiais e econômicas, também provocaram opressões sexuais e de gênero. De acordo com Elaine H. Kim e Chungmoo Choi (1998), essas inferências e teorias binárias de colonizadores masculinos e colonizados femininos são problemáticas, devido ao fato de borrarem a multiplicidade de sujeitos afetados pelo processo de colonização, bem como devido a construção de uma posição objetificada e passiva em relação às mulheres coreanas frente ao processo colonizador.

É também durante esse contexto que os grupos de mulheres socialistas se organizaram e atuaram enquanto um movimento, especialmente entre as décadas de 1920 e 1930, em prol da luta pela conquista dos direitos trabalhistas de mulheres operárias de indústrias têxteis, fomentadas em território coreano pelo Japão, reivindicando a adequação das remunerações salariais, melhores condições trabalhistas e ambientes de trabalho seguros e condizentes, se opondo às violências, aos assédios e aos abusos sofridos pelas mulheres nesses espaços (CHOI; KIM, 1998, p. 3; HUR, 2011, p. 183).

Os movimentos de mulheres nacionalistas perduraram até 1945 com o fim da Segunda Guerra Mundial, a saída japonesa do solo coreano, o fim do exercício de poder e controle sobre o território e a conquista da independência do país (HUR, 2011, p. 183; PARK, 1992, p. 3).

Durante a Guerra da Coreia (1950-1953), os movimentos de mulheres, bem como as organizações socialistas formadas por mulheres, também atuaram de forma acentuada durante o período, seja em relação a luta pela libertação do país da dominação estadunidense, seja pela participação em movimentos em prol da modernização do país ou em prol ao regime socialista

da antiga União Soviética, a qual havia fixado a parte norte da península coreana (JUNG, 2003, p. 262).

Com a assinatura de um armistício entre os dois países, Coreia do Sul e Coreia do Norte, suspendendo, temporariamente, a hostilidade entre ambos, bem como mediante a improvável reunificação, dado ao fato de se encontrarem divididos geograficamente, ideologicamente e politicamente, o período posterior à guerra foi marcado pela instauração de uma ditadura militar, dando início a um período de severa repressão na Coreia do Sul, o qual perdurou desde a década de 1960 até o final da década de 1980.

É durante esse contexto que os movimentos de mulheres e as questões pontuadas por essas são suprimidos e reprimidos pelo regime militar, o qual, simultaneamente, provocou uma mudança nos papéis e nas identidades das mulheres, tanto no espaço público quanto no privado, mediante o desenvolvimento, nos anos 1960, do processo de industrialização e de modernização no país, devido aos constantes incentivos e investimentos econômicos por parte dos Estados Unidos para o regime autoritário sul-coreano (LEE; CHIN, 2007, p. 1223; YOO, 1998, p. 31).

As estratégias adotadas pelo país para um acelerado desenvolvimento econômico pautaram-se no fomento de indústrias manufatureiras, focalizadas na produção intensiva e na exportação de produtos, utilizando-se de mão de obra barata e de baixa qualificação para tanto. Por esse motivo, infere-se que o processo de industrialização se traduziu em um acelerado processo de transformação social, especialmente para as mulheres, que se caracterizaram enquanto as principais operárias dessas indústrias, sendo destaques na participação do desenvolvimento econômico do país (PARK, 1992, p. 6).

Entretanto esse papel de destaque ocupado por elas no processo de modernização e de desenvolvimento econômico é traduzido não somente pela ideia de independência e liberdade nos espaços públicos em relação à esfera privada, mas também pelas altas jornadas de trabalho que essas eram submetidas, não somente em relação ao trabalho da fábrica de baixa remuneração, mas também em relação ao trabalho não pago, os serviços domésticos e as tarefas de cuidados, acarretando em triplas jornadas de trabalho. Portanto, se infere que o desenvolvimento econômico e o processo de modernização capitalista do país só foram possíveis mediante a discriminação de gênero (PARK, 1992, p. 8).

Aponta-se que em meio às mudanças ocasionadas pelo processo capitalista, tal qual citadas anteriormente, de participação econômica, de independência e de liberdade na esfera

pública, tais mudanças só foram possíveis mediante a coexistência com os valores tradicionais já bem assentados na sociedade sul-coreana, ou seja, o sistema capitalista se articulando com o sistema patriarcal tradicional, alimentando-o e assegurando-o, a fim de se institucionalizar a opressão e a dominação de gênero, uma vez que além de ser necessário a exploração de mão de obra barata para o seu funcionamento, por esse motivo a incorporação das mulheres no mercado de trabalho, os ideais individualistas modernos de liberdade e de igualdade coexistem com os valores tradicionais confucionistas, promovendo e reiterando as lógicas de dominação e de marginalização econômica, social e política das mulheres (PARK, 1992).

É mediante essa conjuntura que grupos de mulheres operárias se organizaram em prol de melhorias salariais, lutando contra as discriminações sofridas por essas no mercado de trabalho, mas também enquanto resistências frente aos regimes militares, às opressões, às violências e aos apagamentos acometidos por esses. Para tanto, em prol da luta pelo fim do autoritarismo e a instauração de um regime democrático, esses grupos de mulheres firmaram coalizões com os movimentos democráticos em busca de um fim comum. Por isso, verifica-se a precedência das pautas e das lutas democráticas em relação às questões perseguidas pelos movimentos de mulheres, bem como a homogeneização da categoria mulher frente a construção e a perseguição de uma categoria comum e coletiva que servisse ao movimento democrático (HUR, 2011, p. 182; LEE; CHIN, 2007, p. 1208).

Ativas e participativas nos protestos e nas manifestações civis contra os regimes militares, esses grupos de mulheres eram formados, majoritariamente, por religiosas, sindicalistas, estudantes e professoras universitárias, as quais são responsáveis por importantes e necessárias contribuições, uma vez que, além de criarem, em 1977, na *Ewha Womans University*⁹ o primeiro curso intitulado como *Women Studies*, foram essenciais para a extensão e a saída do conhecimento produzido nos espaços acadêmicos acerca das questões de gênero e das pautas feministas para a sociedade sul-coreana, sendo responsáveis não somente pela tradução das produções científicas que estavam sendo fomentadas em outros países, mas também pela adequação dessas teorias na realidade sul-coreana, bem como a produção e a

9 A *Ewha* foi fundada em 1886 pela missionária estadunidense, Mary F. Scranton, a qual, inicialmente, ministrava as aulas em sua casa, sendo caracterizada como o primeiro instituto educacional para mulheres coreanas. Somente entre os anos de 1910 a 1925, o instituto abriu cursos e aulas para a graduação, se tornando a primeira universidade para mulheres na Coreia. Em 1977, fundou o primeiro curso intitulado como *Women Studies* (Estudos das Mulheres) e o *Korean Women's Institute* (Instituto das Mulheres Coreanas) no país. Atualmente, é uma universidade privada localizada em Seoul, reconhecida e prestigiada internacionalmente não somente pela excelência no ensino, mas também por ser um importante centro de debates e produções científicas acerca dos estudos de gênero.

contribuição dessas acadêmicas com novas teorias, novos olhares e novas leituras possíveis (BAVOLEO; CHAURE, 2019, p. 141; BAVOLEO; IADEVITO, 2009, p. 81).

Esses grupos de mulheres adotaram, principalmente, a ideologia *Minjung*, que se caracterizava enquanto uma ideologia popular, cujo objetivo principal era a implementação de um regime democrático, o fim do autoritarismo, a luta contra a opressão política, a censura, a marginalização social e a exploração econômica (BAVOLEO; CHAURE, 2019, p. 141).

Entretanto, era considerável o número de associações de mulheres conservadoras e que apoiavam os regimes militares, especialmente durante a ditadura militar de Chun Doo-hwan, pois além de compactuarem com o autoritarismo, também propagavam o nacionalismo e o anticomunismo (BAVOLEO; IADEVITO, 2009, p. 84). A organização sem fins lucrativos, *Korean National Council of Women* (KNCW), fundada em 1959, é um exemplo dessas organizações de mulheres apoiadoras da ditadura militar, que, nos dias atuais, é caracterizada enquanto uma organização conservadora, liberal e reformista, devido ao fato de pactuar com o projeto desenvolvimentista estatal, fomentando políticas que visam a integração das mulheres nesse projeto (HUR, 2011, p. 184).

A organização *Korea Women's Associations United* (KWAU), estabelecida em 1987, caracteriza-se como uma organização guarda-chuva, isto é, uma coalizão de vários grupos de mulheres que atuam em conjunto em prol de objetivos em comum, a qual adotou a ideologia *Minjung*, citada anteriormente, defendendo a igualdade de gênero, o processo de democratização, a não intervenção estadunidense na Coreia do Sul e a reunificação do território coreano, ou seja, era um movimento de resistência que pautava a necessidade de transformação da estrutura social. Por esse motivo, destinava críticas à KNCW, especialmente pelo apoio dessa aos regimes militares e por focarem em políticas em prol de um grupo específico de mulheres, ou seja, as mulheres de classe média e alta. Entretanto, a organização perdeu o seu caráter radical ao longo das últimas décadas, mediante a aposta em medidas reformistas, a fim de se conquistar espaços políticos para as mulheres, bem como reformas e emendas legislativas (BAVOLEO; IADEVITO, 2009, p. 84; HUR, 2011, p. 186).

Com o fim da ditadura militar, a convocação de eleições diretas e a instauração da democracia entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, os movimentos de mulheres se voltaram para as suas próprias pautas e lutas, a fim de conquistarem direitos sociais, políticos e econômicos, uma vez que o contexto democrático possibilitava unificações, ações coletivas e maior liberdade de expressão (CHAURE, 2019, p. 206; LEE; CHIN, 2007, p. 1208).

É durante esse contexto que as organizações de mulheres foram divididas e classificadas enquanto reformistas ou radicais. A primeira vertente era tida enquanto conservadora e tradicional, mediante ao fato de se aliarem aos atores políticos, aos partidos, às instituições e ao governo vigente no poder, a fim de se firmar alianças e construir uma relação de negociação para com o Estado. Tais posicionamentos e mecanismos de luta foram estabelecidos com base nos objetivos perseguidos por esses grupos reformistas, ou seja, a luta contra a violência sexual e de gênero, a busca por políticas públicas, emendas e reformas legislativas, a reforma da Lei da Família, a participação direta das mulheres no fazer político, a maior representatividade e a igualdade de gênero na esfera pública e privada (HAN; CHUN, 2014, p. 246; JUNG, 2003; LEE; CHIN, 2007).

As conciliações feitas com o Estado denotam não somente a tentativa de atração de investimentos, financiamentos e atenção por parte desse, a fim de gerar uma pressão coletiva e mudanças efetivas na sociedade, mas também denotam a perda da radicalidade dessas organizações, as quais encontram nas reformas um fim em si mesmo, deixando de lado a criticidade ao capitalismo e às estruturas sociais que sustentam o sexismo, a opressão e a desigualdade de gênero (CHAURE, 2019, p. 206). É mediante essa brandura que o Estado exerce controle sobre esses grupos, dado ao fato desses ficarem vulneráveis e dependentes às suas influências e pressões, bem como os utiliza enquanto mecanismos de apaziguamento de possíveis levantes, forças e críticas que surjam na sociedade, a fim de apontar que há uma preocupação por parte dele frente as questões de gênero, mas desde que essas não sejam críticas demais e nem abalem a lógica vigente.

Por sua vez, as organizações caracterizadas enquanto radicais não ignoram a importância das reformas legislativas e das mudanças efetivas geradas na sociedade através da maior participação e da representação política, econômica e social das mulheres, entretanto, criticam o fato dessas não serem utilizadas enquanto mecanismos para se atingir um fim, e sim, serem o fim em si mesmo, mediante a perspectiva interpretativa de que o desenvolvimento socioeconômico ocorrido no país, através do processo de modernização, continua operando em prol da marginalização e da opressão de alguns grupos sociais, tal qual em relação às mulheres, dado ao fato do capitalismo, enquanto modo de produção, se articular com a lógica patriarcal, se assentando na subordinação de gênero, tanto na esfera privada quanto pública, para a sua própria sustentação (PARK, 1993).

Por esse motivo, essas organizações pontuam que não é possível o estabelecimento de negociações para com o Estado dentro da lógica capitalista, tal como operam as organizações

reformistas, uma vez que a luta contra o sexismo, as opressões e as desigualdades de gênero demandam a crítica não somente ao patriarcado, mas também ao capitalismo e ao imperialismo, pois esses operam de forma conjunta e simultânea, se retroalimentando (PARK, 1993).

Apesar das grandes e necessárias conquistas, tanto no campo político, com as reformas legislativas da Lei da Família, a Constituição de 1948¹⁰, a maior representação e participação política; quanto no campo econômico, com a igualdade salarial¹¹ e a igualdade de gênero no mercado de trabalho; e no campo social, as modificações no status social das mulheres sul-coreanas, tal como aponta Kyung-Ae Park (1993), o processo de modernização não implicou, necessariamente, na substituição e no fim das tradições, uma vez que certos ideais, tais quais o de casamento, de maternidade, de exercício de serviços de cuidados, de divisão sexual do trabalho ainda são impostos às mulheres.

Os grupos de mulheres lésbicas, por sua vez, também possuem acentuada contribuição não somente para o pensamento feminista, mas para a promoção de mudanças na realidade sul-coreana, especialmente o que diz respeito à luta e à reivindicação dos direitos de mulheres que extrapolam a heteronormatividade.

Apesar de terem atuado e lutado de forma coletiva e conjunta aos movimentos de homens homoafetivos, bem como se articulado com grupos de mulheres heterossexuais e coletivos feministas, essas destacam e denunciam as discriminações e as desigualdades sofridas dentro desses, uma vez que as pautas de homens gays tinham precedência às pautas lésbicas, sofrendo com a socialização patriarcal e sexista a qual esses homens também foram afligidos, bem como com a homofobia por parte das mulheres não homoafetivas, as quais promoviam exclusão, marginalização e discriminação, estrategicamente e institucionalmente.

Dito isso, infere-se acerca da articulação do discurso heteronormativo, da homofobia e do modelo tradicional de família sul-coreana enquanto as principais fontes excludentes, discriminatórias e opressoras dessas mulheres, as quais possuem seus direitos colocados a prova não somente na sociedade sul-coreana por parte dos grupos conservadores, mas também dentro

10 Proíbe a discriminação entre os sexos, de religião e de status social, sendo um importante marco para o reconhecimento da igualdade de gênero, mas os preconceitos e as discriminações que ainda persistem na sociedade denotam as lacunas e as brechas no funcionamento e na efetividade da lei.

11 Até 1987, as mulheres recebiam menos que a metade do salário recebido pelos homens, somente a partir de 1988 começaram a receber a metade da remuneração recebida por esses. A discrepância salarial ocorria não somente entre trabalhadores que ocupavam as mesmas funções e de baixo nível educacional, mas também entre os que possuíam um nível educacional considerado mais elevado.

dos grupos tidos enquanto progressistas. Mediante essa realidade, o impasse entre formar coalizões com esses ou a manutenção da ausência de coalizão com grupos não lésbicos, a fim de perseguir e lutar por pautas específicas e particulares, caracteriza-se como uma questão recorrente.

Segundo Kim, Kim e Lee (2008), foi somente após a criação e o destaque do movimento *Kirikiri*, atualmente nomeado como *Lesbian Counseling Center in South Korea*, fundado em 1994, caracterizado como o primeiro movimento pelos direitos das mulheres lésbicas, que a sociedade civil, especialmente as acadêmicas e universitárias feministas e/ou envolvidas com os estudos de gênero e de mulheres, demonstraram maior interesse e preocupação pelo pensamento lésbico, pelas questões e demandas pontuadas e reivindicadas há décadas, principalmente devido ao fato de membros do *Kirikiri* também ocuparem os espaços universitários.

Ao apontarem o discurso heterossexista, homogeneizante e universalizante que circunda a categoria mulher, esses grupos de mulheres lésbicas criticam o modo sexista pelo qual o próprio pensamento feminista sul-coreano se estrutura, inferindo acerca da importância e da necessidade do pensamento interseccional, levando-se em consideração o caráter relacional dos marcadores sociais de gênero e sexualidade, uma vez que ao depositarem sobre aquelas a distinção, a definição enquanto “as outras”, não levando em consideração a heterogeneidade e existência de múltiplas identidades, bem como se ausentando da luta pelos direitos lésbicos e da crítica ao próprio movimento que reitera lógicas e discursos heteronormativos e patriarcais, os movimentos feministas perdem a sua radicalidade, a qual deveria ser central e estruturante dos mesmos, pois a conquista de direitos e políticas destinados somente a algumas, deixando outras para trás, apenas reitera desigualdades e opressões (KIM; KIM; LEE, 2008).

O ciberfeminismo sul-coreano

Para além dos movimentos de mulheres na Coreia do Sul, é válido apontar que a virada do século XX e o início do século XXI suscitam na emergência de novas pautas, de novos grupos e de distintas formas de mobilização por parte dos movimentos de mulheres na Coreia do Sul. Impulsionados pelo contato com as teorias e os conceitos construídos pelos feminismos no Ocidente, bem como pelo engajamento na tradução, na reinterpretação e na adaptação

desses, mediante as limitações teóricas, para a realidade da sociedade sul-coreana, promoveram aprofundamentos das perspectivas teóricas, aliadas às práticas, acerca das estruturas sociais que sustentam e reiteram a desigualdade de gênero no país (HUR, 2011, p. 181).

Autointituladas feministas, divergindo dos grupos de mulheres discutidos anteriormente em *Os movimentos de mulheres na Coreia do Sul*, essa nova geração reconhece a heterogeneidade que abarca a categoria “mulher”, pontuando a importância do enaltecimento de múltiplas identidades, de diálogos que reconheçam e celebrem a diversidade, bem como a necessidade de análises, leituras e práticas interseccionais, a fim de se levar em consideração os variados marcadores sociais pelos quais os corpos são atravessados (HUR, 2011, p. 182).

Essas organizações feministas que emergem, inicialmente, nos espaços universitários entre professoras e estudantes críticas às organizações de mulheres reformistas, as quais promovem mudanças políticas e econômicas, mas se ausentam da luta contra o capitalismo e o patriarcado, são caracterizadas enquanto radicais, uma vez que destacam a importância da politização da esfera e da consciência individual para a ação coletiva, bem como pela inferência de que a luta feminista deve ser guiada pelo objetivo de destruição do sistema e das lógicas de poder vigentes (HUR, 2011).

O ciberespaço se caracteriza como uma das principais ferramentas de organização e atuação desses grupos nos dias atuais, uma vez que a internet permite que grupos dispersos formem coalizões, interajam entre si, mobilizem manifestações, bem como a promoção e a divulgação dos movimentos feministas, a fim de provocar mudanças na consciência coletiva da sociedade sul-coreana, mediante a maior possibilidade de alcance social (BAVOLEO; CHAURE, 2019, p. 139; CHAURE, 2019, p. 210).

Infere-se, portanto, que o ciberfeminismo, praticado por essas novas organizações feministas do século XXI, abrange um conjunto de teorias, debates e práticas que vinculam os estudos de gênero e a luta feminista com a cultura digital, favorecendo a difusão de conhecimento dentro do próprio movimento, mas também entre os não ativistas, conectando e unificando distintos grupos, fortalecendo vínculos já existentes, oferecendo espaços anônimos para a expressão e o compartilhamento de experiências individuais, a fim de promover impactos sociais, políticos e econômicos significativos, bem como a ressignificação da estrutura social, do sistema de crenças e valores vigentes em prol de um sistema equitativo (BAVOLEO; CHAURE, 2019, p. 148; CHAURE, 2019, p. 210).

A criação de páginas feministas na internet por parte desses grupos permite a construção de um espaço anônimo para o compartilhamento de experiências individuais por parte das mulheres, a fim de não somente entusiasmar-las mediante a possibilidade de expressão, ausentes do receio de possíveis sanções sociais, mas também enquanto um mecanismo de oferecimento de suporte emocional, de construção de sororidade, de divulgação de informações e a promoção da educação sexual (BAVOLEO; CHAURE, 2019).

Uma das primeiras páginas feministas criadas na internet de grande alcance e impacto foi a *Dalara Talsepo*, fundada nos anos 1990 por estudantes, destinada a uma audiência estudantil e operária. Financiada por associações e organizações, o site buscava a construção de um espaço democrático, não hierárquico, refutavam o uso de honoríficos e adotaram a utilização de pseudônimos, bem como o estabelecimento de um espaço seguro para diálogos entre as mulheres (CHAURE, 2019, p. 211).

No início dos anos 2000, foi criada a *Unninetwork*, uma revista eletrônica fundada por jovens feministas contra a discriminação sexual e a violência contra as mulheres em sites e portais comerciais, combatendo a proliferação de comentários abusivos e de imagens objetificadas de mulheres na internet. A palavra *unni*, em coreano 언니, é utilizada para se referir a uma irmã mais velha ou uma mulher com quem se estabelece laços de amizade. Por esse motivo, se nomearam enquanto a junção de *unni* e *network*, simbolizando a valorização atribuída pelo grupo a intimidade, a irmandade, ao mútuo suporte, a empatia e a solidariedades construídas entre mulheres, a fim de promoverem e expandirem redes feministas (UNNINETWORK, 2024).

O *Femidea* também se caracteriza enquanto um importante site de divulgação e de tradução de artigos internacionais sobre feminismo e estudos de gênero para o coreano, a fim de que as teorias e os conceitos produzidos até então se tornem acessíveis para a população sul-coreana.

Por sua vez, o grupo *Megalia* foi criado em 2015 com o objetivo de trazer à tona temáticas feministas, bem como o questionamento acerca da misoginia presente na sociedade sul-coreana e no ciberespaço. Atuam utilizando a prática de *mirroring*, ou seja, as ativistas utilizam-se do discurso e de comentários discriminatórios, tal como aqueles mobilizados pelos homens na internet contra as mulheres, a fim de atingi-los, bem como a criação de um dicionário com vocabulários que os satirizam, mediante a existência de termos discriminatórios cunhados por eles contra as mulheres (CHAURE, 2019, p. 213).

Em 2016, o grupo foi dividido em duas vertentes denominadas como *Ladism*, composto por ativistas que apoiavam a luta de homens homoafetivos, e *Womad*, formado por ativistas que repudiavam a inclusão de qualquer indivíduo identificado enquanto homem, sendo consideradas radicais, controversas e misândricas pela sociedade sul-coreana (CHAURE, 2019, p. 214).

Ressalta-se, portanto, a importância da atuação e da mobilização desses grupos feministas que operam de modo *online*, não somente pelas modificações provocadas por esses no ciberespaço com o ciberfeminismo, mas também por se utilizarem daquele enquanto instrumento de fomento e convocação de protestos que ocorrem *offline*, ou seja, para além da internet e do anonimato.

Ao longo do ano de 2018, importantes movimentos e *hashtags* fomentados na internet transpassaram o ambiente virtual e levaram muitas ativistas feministas e demais apoiadores das causas às ruas do país. Um grande exemplo disso foram as manifestações e os protestos contra o surto de câmeras espiãs e o *molka*¹², uma vez que assediadores instalavam microcâmeras em espaços públicos, tal como banheiros, transportes coletivos, vestiários, entre outros, a fim de coletarem imagens de mulheres nuas para a divulgação e a venda dessas fotos e vídeos em sites pornográficos, sem o consentimento dessas. Criou-se então a *hashtag* *#mylifeisnotyourporncontent*¹³, a qual, posteriormente, foi o emblema das manifestações de rua, estampada em cartazes, enquanto mecanismo de denúncia dos casos, de promoção do movimento e de reivindicação de punições destinadas a esses assediadores por parte do governo (RAHMAH et al., 2020, p. 400).

Em 2018, o movimento *#MeToo* também ganhou força no país após uma promotora da justiça denunciar os assédios sexuais sofridos por ela em seu ambiente de trabalho, desencadeando uma onda de publicações na internet por parte de outras mulheres denunciando os assediadores e abusadores, das quais, muitas foram demitidas e retiradas de seus cargos após tornarem público os casos. O movimento foi de extrema relevância não somente por dar voz às vítimas, mas também por pressionar o governo para a atribuição de punições efetivas aos

12 *Molka* é um termo coreano que se refere a pornografia advinda de câmeras espiãs instaladas em espaços públicos por assediadores.

13 “Minha vida não é seu conteúdo pornográfico” (tradução nossa).

violentadores, bem como alertar e questionar as incoerências presentes na sociedade sul-coreana (CHAURE, 2019, p. 216).

Outra relevante *hashtag* criada foi a *#NoMarriage*¹⁴ e a *#EscapetheCorset*¹⁵. A primeira diz respeito à campanha mobilizada contra o casamento, mediante as triplas jornadas de trabalho as quais as mulheres são submetidas após esse, uma vez que, além do trabalho remunerado, ainda são destinadas a essas os trabalhos não pagos, tais quais os serviços de cuidado para com a casa, com os filhos, com o cônjuge e para com a família desse. A campanha também apresenta enquanto objetivo o boicote ao modelo patriarcal e heteronormativo de família na Coreia do Sul (RAHMAH et al., 2020, p. 404).

A segunda *hashtag*, por sua vez, refere-se ao movimento contra os padrões de beleza sul-coreanos, na qual o espartilho simboliza, metaforicamente, a pressão social, o sufocamento e a violência contra os corpos em prol da conformidade aos padrões criados para o aprisionamento das mulheres.

Na Coreia do Sul, espera-se que essas possuam pele clara, corpo magro e fino, cabelos compridos, olhos grandes com pálpebras duplas, rosto *v-line*¹⁶, utilizem-se de maquiagens, de roupas atribuídas e consideradas “femininas”, valorizem e sigam rigorosamente rotinas de *skincare*¹⁷, entre outras características esperadas socialmente. Por esse motivo, muitas mulheres se utilizaram da internet e das redes sociais enquanto instrumentos de manifestação, postando fotos e vídeos em que destruíam suas maquiagens, seus produtos de *skincare*, cortando e/ou raspando seus cabelos enquanto forma de protesto aos rígidos e inalcançáveis padrões de beleza, bem como contra o tempo gasto e destinado por essas para os cuidados relacionados à beleza e a discriminação sofrida por elas nos espaços públicos e privados (HAMDON; TIMUR, 2021).

A rigidez dos padrões acarreta a busca e a realização de cirurgias plásticas, uma vez que o status social dessas são colocados a prova caso não haja uma conformidade com o ideal de beleza almejado socialmente. As discriminações ocorrem, inclusive, no mercado de trabalho, uma vez que empresas sul-coreanas solicitam currículos com fotos, a fim de avaliarem,

14 “Sem casamento” (tradução nossa).

15 “Escape do espartilho” (tradução nossa).

16 Refere-se a linha V do rosto, área entre o queixo e a mandíbula. Na Coreia do Sul, há uma cirurgia plástica, nomeada como *v-line*, para a realização de procedimentos estéticos, a redução do volume e da espessura do osso da mandíbula, para o afinamento dessa região do rosto, pois é considerado um formato de rosto mais feminino, harmônico e delicado.

17 “Cuidado com a pele” (tradução nossa).

esteticamente, as candidatas, sendo a aparência física um critério de seleção para a vaga de emprego (HAMDON; TIMUR, 2021).

Apesar das importantes conquistas no campo político, econômico e social, resultantes de constantes lutas por parte dos movimentos de mulheres e das feministas sul-coreanas, é inegável a permanência do sexismo, da misoginia e do antifeminismo no país, uma vez que o movimento feminista ainda apresenta conotações negativas para a sociedade, devido ao fato desse ser relacionado e reiterado enquanto misandria, resultando em acentuadas oposições sociais.

O caso da campeã olímpica, An San, nos Jogos Olímpicos de Verão de 2020 em Tóquio, caracteriza-se enquanto um exemplo do movimento antifeminista na Coreia do Sul. Embora tenha conquistado três medalhas de ouro pelo seu desempenho no tiro com arco e flecha, a atleta sul-coreana recebeu comentários desrespeitosos e misóginos nas redes sociais devido ao seu cabelo curto, sendo associada pelos usuários sul-coreanos ao movimento feminista, logo, depreciada pelo fato do feminismo também enfrentar oposições e resistências na sociedade.

O romance *Kim Ji-young, Born 1982*, escrito por Cho Nam-joo, publicado em 2016, também se caracteriza enquanto um outro exemplo da misoginia e do antifeminismo no país, devido aos boicotes destinados contra o próprio livro em si, mas também contra a adaptação desse para o cinema, mediante a resistência de grupos misóginos e antifeministas, organizados na internet, ao enredo, devido o retrato e a crítica ao sistema patriarcal sul-coreano, ao sexismo, a discriminação e a desigualdade de gênero, sendo considerado, por esses, uma obra feminista (RAHMAH et al., 2020).

Dito isso, como observado até aqui, as relações de gênero são estruturantes da vida política e social, e denotam a persistência de elementos tradicionais ligados ao patriarcado e à heteronormatividade. Resta-nos tentar compreender, agora, como e se os dramas televisivos selecionados expressam essas relações.

CAPÍTULO III

O drama *Because this is my first life* (2017)

O drama televisivo sul-coreano, *Because this is my first life*, lançado no segundo semestre de 2017 e transmitido na Coreia do Sul pelo canal de televisão por assinatura, *tvN* (*Total Variety Network*), contém dezesseis episódios, os quais possuem entre sessenta e setenta minutos de duração. Dirigido por Park Joon-hwa e escrito pela roteirista Yoon Nan-joong, o drama tem como enredo o encontro de Yoon Ji-ho (protagonizada pela atriz Jung So-min) e Nam Se-hee (protagonizado pelo ator Lee Min-ki), ambos solteiros e na faixa etária de trinta anos de idade.

A personagem Ji-ho deixa a sua cidade natal e muda-se para Seoul, capital da Coreia do Sul, para cursar Literatura em uma universidade renomada, indo atrás dos seus sonhos e tornando-se uma roteirista assistente de dramas coreanos, a qual se depara com dificuldades financeiras e na busca por moradia. Por sua vez, o personagem Se-hee trabalha como programador em uma empresa que desenvolve aplicativos de relacionamentos. Suas principais preocupações são o seu gato e a sua casa, a qual conseguiu comprar através de um financiamento, que consome grande parte da sua renda. Por meio de situações inesperadas, Ji-ho torna-se inquilina de Se-hee e ambos se transformam em companheiros de casa, enfrentando as incompreensões e os julgamentos sociais, bem como as experiências no estabelecimento de um matrimônio pela conveniência.

No site da plataforma *Netflix*, o gênero cinematográfico do drama é definido como “coreano”, “séries de comédia romântica”, “comédias para a tv”, enquanto as cenas e os momentos da produção são definidos como “para suspirar”, “encantador”, “românticos”, tal como a definição inferida pela plataforma em relação ao drama *Love to hate you* (2023), material audiovisual também analisado na pesquisa e exposto no capítulo seguinte a esse.

O primeiro episódio do drama inicia-se com um *flashback*, é 17 de setembro de 1996. Em um plano detalhe¹⁸, quadros emoldurados na parede são apresentados aos espectadores. A câmera se movimenta e um plano médio¹⁹ apresenta uma garota em frente a um bolo de

18 Um objeto é focado a fim de causar suspense e provocar surpresa, posteriormente, quando o enquadramento se tornar mais amplo. <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>, acesso em 23/05/2024.

19 Entre o plano aberto e o *close-up*, apresenta um personagem da cintura para cima ou sentado, sendo eficaz para a apresentação de dois personagens ou enquanto um plano de transição (BERGAN, 2010, p. 147).

aniversário. A narração autodiegética²⁰ infere: *“Quando eu tinha nove anos aprendi algo. Antes de soprar as velas, tem que fazer um pedido. Mas numa família num sistema patriarcal, não havia tempo para a filha fazer um pedido”*.

Ao longo de toda a narração, com *flashbacks* remetendo às lembranças da narradora personagem de seus aniversários anteriores, planos médios apresentam a família sentada em volta da mesa, como apresenta a Figura 1, bem como reconstroem que era sempre o seu irmão mais novo quem soprava as velas do bolo, seguido do pai, com uma expressão facial séria, inferindo para que todos comessem. Em um dos *flashbacks*, um plano detalhe filma a mão do pai, de forma brutal, cortando um grande pedaço do bolo, destruindo-o e colocando-o totalmente na boca, como denota a Figura 2. A narração prossegue: *“Fiz o primeiro pedido de aniversário aos vinte anos. Meu desejo sempre foi o mesmo, ser uma autora de sucesso e depois de dez anos, eu realmente me tornei uma autora”*.

Figura 1- Plano médio apresenta a família sentada em volta da mesa para a comemoração de aniversário.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

20 Narrador em primeira pessoa, pois conta uma história ou ação que envolve a si próprio.

Figura 2- Plano detalhe apresenta a mão do pai destruindo o bolo de aniversário.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Ressalta-se tais sequências filmicas devido ao fato de se caracterizarem enquanto as cenas iniciais do primeiro episódio do drama, ou seja, são cenas introdutórias que apresentam as personagens, bem como os relacionamentos e os sentimentos dessas em relação umas às outras.

Infer-se, portanto, a relevância da escolha dos planos e da narração autodiegética para a construção da família de Ji-ho, especialmente o que diz respeito a figura do pai e de como Ji-ho se sente frente a ele, uma vez que denota, através do uso da prioridade para apagar as velas do bolo de aniversário, as dificuldades encontradas pela personagem em existir e resistir em uma família patriarcal, isto é, em um sistema social em que a diferença sexual serve como base para a construção de opressões e subordinações das mulheres (PISCITELLI, 2009), especificamente, ao que diz respeito às particularidades de uma família sul-coreana heteronormativa e patriarcal, em que o pai e o filho homem são entendidos enquanto as figuras principais, o chefe da família, quem carrega o nome do clã para as futuras gerações, tendo certas regalias e privilégios na sociedade (YOO, 1998).

Em sequências filmicas seguintes, em um plano aberto²¹, a família está sentada à mesa, Ji-ho, o pai, o irmão mais novo e a sua esposa, recém-casados, devido a uma gravidez não planejada. Há um espaço na mesa, a mãe aparece com um prato na mão e avental ao corpo. Ao colocar o prato na mesa, ela é filmada em *contraplongée*²², de baixo para cima, com uma expressão facial séria e se retira, como se só tivesse ido até a mesa para servi-los a refeição. Em um plano detalhe, mãos movem um prato com saladas e aproximam o prato com peixe. É a esposa do irmão de Ji-ho aproximando a carne do seu sogro. Em um outro plano detalhe, ele aproxima o prato com peixe da garota. Ji-ho é filmada em *close-up*²³, indignada com o tratamento entre ambos, chamados entre si de “sogrinho” e “querida”. O pai começa a falar que o irmão deveria ter contado a Ji-ho que ele e a esposa estavam morando na casa que ela morava anteriormente, mas devido ao fato de estar trabalhando, ela não foi notificada. Após os irmãos reclamarem de morarem juntos, o pai se irrita e grita com ambos, virando, brutalmente, a mesa.

Em cenas seguintes, em um plano detalhe, um copo de cerveja é batido na mesa, fazendo o líquido pular. Woo Soo-ji, amiga de Ji-ho, afirma que Ji-seok, o irmão de Ji-ho, é quem deveria sair, se referindo à casa, pois foi somente ela quem havia pago as contas até o momento, afirmando que ele é “um estudante que suga a irmã” e a casa se encontra no nome dela, logo, não haveria problemas legais. Ji-ho a corrige, afirmando que a casa se encontra no nome do irmão. Soo-ji questiona o motivo, relembrando-a que foi Ji-ho quem havia pago a entrada da casa. Yang Ho-rang, amiga de Ji-ho e Soo-ji, também se encontra à mesa e interfere na conversa, questionando em que mundo Soo-ji vive, pois “*na Coreia os pais deixam as casas no nome dos filhos, e não das filhas, pois será Ji-seok quem agora espalhará os genes da família*”, questionando Soo-ji se ela acredita que o pai de Ji-ho se lembraria da filha num momento como esse. Soo-ji chama a atenção de Ho-rang, pedindo para que a mesma se atualize, pois sua fala caracterizava-se como antiquada.

A conversa do trio de amigas é interrompida por um grito. Em um plano americano²⁴ um homem é filmado nervoso, batendo o copo de cerveja na mesa, enquanto o outro homem ao

21 É um plano de ambientação, pois a câmera se encontra distante do objeto, de modo que ele ocupa uma pequena parte do cenário. Ver <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>, acesso em 23/05/2024.

22 Significa um contra-mergulho, isto é, refere-se ao ângulo da câmera voltada para cima, abaixo do nível dos olhos, provocando a sensação de câmera baixa.

23 A personagem é filmada dos ombros para cima. Ver <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>, acesso em 23/05/2024.

24 A personagem é filmada dos joelhos para cima. Ver <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>, acesso em 23/05/2024.

seu lado segura uma faca na mão, em meio a um restaurante/bar, como apresenta a Figura 3. A câmera realiza um *travelling*²⁵ e o personagem que, até o momento, estava sendo filmado de costas para os dois homens, com o *travelling* da câmera, torna-se possível observar o seu rosto tranquilo frente ao homem nervoso, que se encontra aos gritos e utilizando-se de um garfo para ameaçá-lo.

Figura 3- Plano americano apresenta os dois homens intimidando o homem de costas.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

A descrição da cena acima, tal como os comportamentos e as atitudes do pai de Ji-ho mencionados anteriormente, especialmente o que concerne a sua ausência de delicadeza para comer o bolo de aniversário, bem como ao fato de virar a mesa de jantar em uma discussão familiar, permitem a reflexão em torno das performances de masculinidades. Como infere Raewyn Connell (2016), a construção das masculinidades é baseada no encontro dos indivíduos, ao decorrer da vida social, com um sistema de relações de gênero assentado socialmente, que divergem tanto historicamente quanto culturalmente. Sendo assim, pensando que as masculinidades são configurações de práticas associadas a posição social dos homens, infere-se, com base nas sequências fílmicas mencionadas, que as masculinidades representadas

25 Há uma movimentação da câmera feita com o auxílio de um carrinho ou sobre trilhos, a fim de provocar a sensação de movimento, seguindo a própria movimentação do ator ou a ação narrativa em qualquer direção, para a frente, para trás, por trás e em torno do sujeito ou objeto filmado (RONALD, 2010, p. 147).

se caracterizam enquanto sugestão de autoridade, superioridade e *status* social, isto é, a masculinidade reconhecida socialmente, personificada pelo uso da força, da afirmação do poder, da autoridade e da superioridade, que encontra legitimidade social em determinados comportamentos e ações ao que diz respeito a ser um homem na sociedade sul-coreana, bem como, de maneira imbricada e convergente, se sustenta, tal como produz e alimenta ações e comportamentos abusivos.

Destaca-se, ainda, a escolha do uso das cores na cena dos homens no bar, como demonstra a Figura 3 acima. Segundo Pierre Sorlin (1977), na defesa de uma análise fílmica pautada em uma análise das imagens em si mesmas, é necessário um olhar atento para os planos, pois esses não são escolhidos, organizados e filmados ao acaso, e sim, há uma intencionalidade, uma lógica e um sistema de correspondências em prol de uma estruturação fílmica, que sugerem modos de percepções e compreensões sobre o mundo e as coisas.

Dessa forma, infere-se, portanto, a importância do uso das cores na imagem em questão, uma vez que essas são mobilizadas, tal como nesse caso em específico, para acentuar, juntamente dos diálogos e enredos, uma determinada personagem, no caso, o jogo de cores é instrumentalizado em prol da acentuação dos homens em cena, havendo uma intenção por trás da escolha de tons escuros e frios, como o azul, o vermelho e o preto para a representação das masculinidades. Segundo Eva Heller (2012) em seu livro *A Psicologia das Cores*, essas três cores em conjunto, denominado enquanto acorde acromático, transmitem o signo da força, e tal ideia se faz presente com a representação de figuras masculinas irritadiças, nervosas, em meio a um conflito acalorado.

Em um plano aberto, Ji-ho é filmada em meio a rua, caminhando cambaleando. Ela senta nas escadas do prédio em que mora, respira fundo e repete para si mesma as falas que havia treinado com suas amigas no bar/restaurante, como se estivesse reunindo coragem para se posicionar frente ao seu pai em relação à moradia/casa.

Um plano geral²⁶ apresenta o pai e o irmão de Ji-ho, Ji-seok, sentados à mesa, gargalhando, enquanto a mãe descasca uma maçã com uma expressão séria. Ji-ho entra pela porta e chama pelo pai, todos a olham. Ela diz que tem algo para lhe falar. Logo em seguida, a esposa de Ji-seok entra em cena, se ajoelha perto do sogro e diz que tem algo a lhe dizer, que prossegue a sua fala e afirma que havia ido ao hospital. Ji-ho arregala os olhos e sai correndo

26 Apresenta o assunto à distância. As personagens são vistas em sua totalidade, geralmente relacionando-se com seu ambiente (BERGAN, 2010, p. 147).

em direção ao pai, a fim de evitar que a mesma continue falando e interrompa o seu pronunciamento. A esposa de Ji-seok prossegue e revela a todos que o bebê que espera é um menino. O pai fica espantado. Sua imagem congela em tela e a narração autodiegética afirma que o jogo acabou, seguida de um *close-up* de Ji-ho olhando diretamente para a câmera desapontada/entristecida/desmotivada, quebrando a quarta parede. Em seguida, o pai, a cunhada e o irmão de Ji-ho são filmados em *close-up*, sorrindo em câmera lenta, enquanto a mãe de Ji-ho fecha os olhos, possuindo a mesma expressão da filha, como se estivesse desapontada/desmotivada/entristecida.

Ressalta-se tais cenas devido ao fato de reiterarem, novamente, a estrutura familiar, no caso, da convencional família de Ji-ho. A relevância da escolha dos planos, a mobilização da narração autodiegética, bem como a utilização da quebra da quarta parede são instrumentalizadas, ao que tudo indica, para a construção da família de Ji-ho, especialmente o que diz respeito à figura do pai e de como Ji-ho se sente frente a ele, uma vez que denota, através da sua urgência em fazer um pronunciamento familiar, as dificuldades encontradas pela personagem em existir e resistir em uma família patriarcal, isto é, em um sistema social em que a diferença sexual serve como base para a construção de opressões e subordinações das mulheres (PISCITELLI, 2009), especificamente, ao que diz respeito às particularidades de uma família sul-coreana heteronormativa e patriarcal, em que o pai e o filho homem são entendidos enquanto as figuras principais, o chefe da família, quem carrega o nome do clã para as futuras gerações, tendo certas regalias e privilégios sociais (YOO, 1998), exemplificados no drama após a comemoração do pai com a divulgação do sexo do bebê de Ji-seok e a exaltação em torno da existência de mais um homem na família.

Em um plano americano em que Ho-rang e Soo-ji são filmadas à noite caminhando, pensando se Ji-ho tinha se saído bem na conversa com o pai, ao perceber que Soo-ji está sem sutiã, Ho-rang é filmada em *close-up*, espantada, com os olhos bem abertos, e questiona se a amiga se encontrava sem ele. Ho-rang rapidamente pede para Soo-ji se cobrir, utilizando a maleta dela para cobrir-lhe os seios, pois segundo ela, sua blusa era muito transparente, denotando, assim, o sexismo estruturante da sociedade, uma vez que mulheres reproduzem valores, costumes e ideias sexistas, de controle e de poder sobre os corpos umas das outras.

Tal cena remete a questão colocada por John Berger (1999), quando, ao analisar as representações do feminino na arte ocidental desde o Renascimento, diz que a mulher incorpora para si e para as outras mulheres um modo de ver que é construído por toda uma cultura masculina, tornando-se a um só tempo a fiscal, uma vez que fiscaliza os corpos de outras

mulheres, tal como o seu próprio corpo, bem como a fiscalizada, pois seus corpos são, constantemente, submetidos a uma análise, a um olhar masculino, tornando-se um objeto de visão.

Após um desentendimento com o irmão, devido ao fato de Ji-ho pedir, ao soprar as velas do seu bolo de aniversário, que fosse um caracol na próxima vida, pois assim não seria expulsa da sua própria casa, a cunhada pede para que ela não vá embora de tal forma, pois ela não teria problemas com a ideia de morarem todos juntos, Ji-ho a questiona: *“Devo mesmo morar com vocês? Se o Ji-seok fizer faculdade, ficaríamos juntas o dia todo. Eu ia poder deixar você limpar a casa toda estando grávida? O Ji-seok vai sempre me pedir para cuidar da criança. Aí vou trabalhar, cuidar da casa e da criança também? Sei que é porque você é jovem e não sabe, mas não me faça ser a má da história”*.

A fala da personagem denota, simultaneamente, a consciência em relação aos papéis sociais de gênero, bem como promove uma crítica às triplas jornadas de trabalho pelas quais as mulheres são submetidas, isto é, para além do trabalho remunerado, ainda realizam os trabalhos não pagos, tal como os cuidados para com a casa, com os filhos e demais membros do núcleo familiar, sendo essas questões uma das principais pautas dos movimentos feministas sul-coreanos na contemporaneidade, denotando, portanto, como a agenda política dos movimentos transpassam a realidade e atravessam o plano ficcional (RAHMAH et al., 2020, p. 404).

Na empresa em que Nam Se-hee trabalha, Yoon Bo-mi consulta-o sobre o aplicativo que estão desenvolvendo, visivelmente cansada, devido ao fato de estarem realizando horas extras na empresa. Se-hee a questiona se não é desconfortável o vestido rosa que a mesma utiliza sempre que possuem um prazo para a entrega de um trabalho, como apresenta a Figura 4. Bo-mi afirma que tem que usá-lo para manter a sua identidade enquanto mulher. Em seguida, a câmera filma Se-hee observando todos os homens trabalhando cansados, reiterando o fato de Bo-mi estar rodeada por homens na empresa, sendo a única mulher trabalhando na mesma na área de programação de aplicativos.

Figura 4 – Plano apresenta Bo-mi em seu vestido rosa entre os homens.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Dessa forma, destaca-se, portanto, que o drama se utiliza dos planos e ângulos de câmera para a produção de sentidos e modos de percepção por parte dos espectadores, especialmente, o que se concerne ao uso de planos gerais para o destaque das personagens, no caso em específico da personagem Yoon Bo-mi, em um contexto em que essa se ressalta devido ao fato de ser a única mulher em um ambiente dominado, exclusivamente, por homens, a fim de denotar a sua unicidade, a sua distinção e a marcação da diferenciação, não somente sexual e de gênero, reiterada através da escolha de um vestido cor de rosa, mas, principalmente, social.

Ao analisar a foto de perfil de Ji-ho e notar que se refere a um time de futebol, Bo-mi se aproxima de Se-hee, que olhava a foto, e infere que o mesmo deve gostar muito do esporte. Se-hee afirma que sim, que a maioria dos homens gostam de futebol. Em seguida, ao analisar o recado deixado por Ji-ho em um papel rosa, Se-hee afirma que Bo-mi gosta da cor rosa, que afirma e infere que a cor é a sua marca registrada. Se-hee pergunta a ela se, nos dias atuais, os homens também usam rosa, a qual afirma que a cor não combina com qualquer pessoa, que seu tom de pele é o ideal para o uso, questionando como os homens poderiam usar. Seguida de sua fala, em uma cena com tom cômico, o chefe da empresa em que trabalham aparece utilizando vários acessórios em cor de rosa, uma toalha e uma faixa de cabelo. Bo-mi cochicha próxima de Se-hee: *“Os tempos mudaram. Rosa não é só para as mulheres agora”*. Se-hee concorda, afirmando que são tempos modernos.

Em ambas as sequências filmicas, estereótipos de gênero são reiterados, tal como em relação ao vestuário, o uso do vestido cor de rosa inferindo e reiterando a personagem Bo-mi enquanto uma mulher, diferenciando-a entre os homens, bem como as cores e seus usos estarem atrelados e associados aos gêneros, tal como o rosa e o azul. Como aponta Joan Scott (1995), o gênero é uma forma primária de atribuir significado às relações de poder, sendo, portanto, um elemento constitutivo das relações sociais pautadas, primordialmente, nas diferenciações percebidas entre os sexos. Sendo assim, destaca-se como o uso de certo vestuário, tal como o vestido, bem como as atribuições de cores aos sexos, rosa atrelado ao feminino e azul atrelado ao masculino, se constituem, desde a primeira infância, enquanto elementos mobilizados socialmente para o estabelecimento de diferenciações entre os sexos e, simultaneamente, na constituição de relações sociais assentadas na lógica de poder.

No segundo episódio, Ji-ho encontra-se no supermercado fazendo compras enquanto conversa com Soo-ji ao telefone, e convida a amiga para um encontro às cegas, que se recusa, inferindo que não se dá bem nesses tipos de encontros. Soo-ji questiona se faz sentido uma autora de novelas nunca ter namorado, como alguém que nunca beijou poderia escrever cenas de beijo, referindo-se a Ji-ho, que sorri e afirma que não há nada demais com beijos. Soo-ji questiona como ela sabe, já que nunca namorou, questionando se a mesma está namorando em segredo, a qual nega e prontamente muda de assunto.

Ao retornar do supermercado, em seu caminho para casa, Ji-ho observa, vergonhosamente, um casal se beijando em público e questiona se é necessário namorar para beijar alguém, uma vez que a mesma já havia beijado, mas não desenvolveu um namoro, seguido de um *flashback* da cena do beijo com Se-hee.

Em sequências filmicas posteriores, Se-hee questiona Ji-ho o motivo dela o ter beijado, que diz que gostaria de saber uma vez como é, já que, por não ter tempo e estabilidade financeira, nunca namorou e nunca havia beijado ninguém.

As sequências filmicas descritas acima se referem aos processos e às construções de infantilizações em torno da personagem e da representação de mulheres, uma vez que se utiliza de valores morais que constituem e circulam na sociedade em um determinado tempo e espaço, tal como o de passividade, ingenuidade, inexperiência, entre outros, a fim de reiterar estereótipos de gênero. Por esse motivo, se reflete acerca das possibilidades da instrumentalização da infantilização, enquanto mais um dos estereótipos e mecanismos de controle na representação de mulheres, também se caracterizar enquanto uma espécie de

promoção e fornecimento de prazer visual, uma vez que se constrói, através das representações, uma imagem da mulher sul-coreana que, apesar de ser promovida, vendida e exportada mundialmente, através da *Hallyu*, enquanto uma imagem real, é, na realidade, uma imagem construída do que é ser uma mulher sul-coreana com base nas necessidades e nos interesses de um mercado e de uma indústria preocupados, exclusivamente, com a difusão da cultura pop sul-coreana (ROCHA, 2015).

Ao descobrirem que estavam morando juntos, Ji-ho e Se-hee ligam para os amigos que haviam indicado um ao outro, e ao longo das conversas, percebe-se que houve uma confusão devido aos nomes, uma vez que Se-hee, considerado um nome feminino por Ji-ho, foi descrito como tranquilo e que gostava de gatos, fazendo com que o amigo de Ji-ho pensasse que esse fosse uma mulher pela descrição, o qual questiona como um homem pode ser tranquilo e gostar de gatos. Se-hee também pensava que Ji-ho fosse um homem, pois havia conhecido um homem com o mesmo nome que o dela quando serviu no exército.

Enquanto Se-hee e Ji-ho estão conversando sobre a confusão que se envolveram, ele se encontra sentado no sofá, filmado em um ângulo de câmera mais baixo, enquanto Ji-ho, ajoelhada/agachada ao chão, é filmada em um ângulo de câmera mais elevado, tal como denotam as figuras.

Figura 5 - Se-hee filmado em um ângulo de câmera mais baixo.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Figura 6 – Ji-ho filmada em um ângulo de câmera mais alto.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Para além dos ângulos serem mobilizados para a inferência da diferença de altura entre ambos, uma vez que ele se encontra sentado e essa ajoelhada, estando em uma altura mais baixa, torna-se possível inferir que a escolha dos ângulos intenta promover para os espectadores a sensação de superioridade e de inferioridade, bem como de existência de hierarquias.

Como indicado por Pierre Sorlin (1977) na sua sugestão metodológica de uma decupagem analítica, a construção dos planos e dos ângulos de câmera é atravessada por recortes e intencionalidades que antecedem a produção, ou seja, esses são pensados para o fomento e para o encontro de significações sociais e coletivas. Por esse motivo, pensa-se em torno da utilização de ângulos de câmera mais baixo e mais alto para a construção de hierarquias, para a promoção de sensações de superioridade e inferioridade, atreladas, no caso, às representações e às relações de gênero, uma vez que, propositalmente, um ângulo de câmera baixo que produz noções atreladas à inferioridade foi utilizado para Ji-ho, enquanto um ângulo de câmera alto que produz noções atreladas à superioridade foi escolhido para a imagem de Se-hee.

Ao sair do banheiro, Soo-ji e Ma Sang-goo esbarram um no outro, fazendo com que os pertences da bolsa de Soo-ji caiam ao chão. Ambos agacham para recolher os pertences e Sang-goo, enquanto se desculpa, encontra um preservativo. Ele apalpa seus bolsos e em voz alta

questiona se ele não havia o utilizado na noite anterior. Soo-ji pede para que ele devolva, pois pertence a ela. Sang-goo abre a boca espantado. Soo-ji retira o preservativo da mão dele e se retira de cena.

Segundo Pierre Francastel (1993, p. 17), a imagem não é o reflexo de um real recortado, e sim, “um *processus* de representação dialética entre o percebido, o real e o imaginário”. Sendo assim, levando-se em consideração esse movimento em torno das imagens, pensa-se, com base na sequência filmica descrita acima, a representação dos papéis sociais e estereótipos de gênero a partir da mesma, uma vez que, Sang-goo, ao observar um preservativo caído ao chão, automaticamente, enquanto única possibilidade, pensa que o mesmo pertence a si, ficando chocado ao ter conhecimento que o objeto pertence a Soo-ji, como se uma mulher não carregasse preservativos consigo, pois, na realidade e no imaginário social, se entende que sexo e preservativo fazem parte da esfera masculina e da masculinidade hegemônica.

Em uma cena noturna, Ji-ho se encontra dormindo no estúdio cedido por Yong-Seok. A luz acende e, em um *close-up*, ela levanta do sofá em que estava deitada, assustada. A silhueta de uma pessoa é filmada na porta, fechando-a na escuridão. Ji-ho reconhece a silhueta e questiona o motivo dele entrar ali, o qual questiona se não podia ir vê-la, já que foi o mesmo quem havia cedido o lugar a ela, se sentando no sofá em que Ji-ho estava deitada. Ele questiona o motivo de Ji-ho estar agindo de tal forma no trabalho, colocando empecilhos no projeto. Ji-ho diz que não é a história que ela gostaria de contar. Ele se altera e afirma que só faz o que quer aquelas pessoas que já tem sucesso, pois fracassados como eles só obedecem. Durante essa fala, ele a segura pelos ombros, balançando-a com força e raiva. Ela pede para que eles conversem no dia seguinte quando o mesmo estivesse sóbrio. Ela tenta se soltar, mas ele, usando da força e violência, a empurra e joga seu corpo sobre o dela. A câmera filma o desespero de Ji-ho, a mesma gritando pedindo para que ele pare e o empurra ao chão.

A tentativa de estupro contra Ji-ho aparece novamente em cenas posteriores, após essa ser enganada pela diretora de novelas com quem trabalhava em equipe, que havia a convidado para sair para beber, e ao chegar no local, Ji-ho se depara com o diretor e Yong-seok, os quais amenizam a tentativa de estupro contra Ji-ho, bem como encenam uma simples repreensão do mesmo. Yong-seok se desculpa, afirmando que estava bêbado. Ji-ho questiona o que o diretor e a diretora farão em relação a ele, pois era claro que ela era a vítima. O diretor diz que ela estava exagerando. Ji-ho questiona qual outro nome daria para alguém que foi vítima de uma tentativa de estupro. Yong-seok questiona o motivo da utilização da palavra estupro, a qual prontamente o ameaça dizendo que irá denunciá-lo. O diretor afirma que Ji-ho estava

exagerando, que todos tinham se reunido para que Yong-seok pedisse desculpas e Ji-ho questiona o porquê ela deveria aceitar. O diretor continua dizendo que ela está tumultuando por algo pequeno e em seguida afirma que sem eles, sem a equipe, o roteiro da mesma não seria aceito, a qual prontamente se demite e se retira do local.

Destaca-se as sequências filmicas descritas acima devido à presença do assédio, do abuso sexual e do estupro contra mulheres enquanto uma temática recorrente ao longo de toda a narrativa, tal como ao que diz respeito ao constante assédio sexual sofrido por Ji-ho e sua amiga Soo-ji em seus respectivos ambientes de trabalho.

No terceiro episódio, em uma cena noturna, Soo-ji se encontra no escritório em que trabalha. Ela caminha e a câmera se movimenta junto dela até a impressora. A câmera a filma de costas quando alguém a chama perguntando se a mesma não iria para casa. Ela se vira e é seu chefe. Ela nega e diz que precisa terminar algo para amanhã. Ele diz para ela deixar os novatos fazerem isso, pois em seu cargo não possui essa função, pedindo para que ela não seja legal com eles só por ser mulher. Ela muda de assunto devido ao incômodo e questiona se ele não irá embora. Ele diz que precisava fazer algumas coisas, mas como ela está no escritório, ele sairá mais cedo. Soo-ji não compreende e pergunta se o fato dela estar ali influencia o mesmo sair mais cedo do trabalho. Ele diz que não tem a ver especificamente com ela, mas que as pessoas notam e que o gerente havia dito que não se deve trabalhar até tarde com uma colega solteira, pois *“ela é solteira e não sabe, mas homens casados como ele precisam ter cuidado caso se espalhem boatos”*. Soo-ji encontra-se incomodada e diz que sendo assim irá embora primeiro. Ela é filmada de frente caminhando e ele atrás, permanecendo no escritório.

No quarto episódio, Soo-ji está indo embora do escritório em que trabalha. A câmera a filma caminhando de costas, quando o chefe junto de um grupo de homens caminha em sua direção e questiona se ela já vai, chamando-a para beber com o CEO da empresa. Soo-ji nega o convite e afirma que precisa ir, pois tem um compromisso importante. Ele questiona quem ela encontrará enquanto analisa de cima a baixo, dizendo que ela encontrará com um namorado. Mesmo negando, ele continua dizendo que com a roupa que ela estava e usando maquiagem, com certeza encontraria um namorado. Soo-ji fica desconfortável com os comentários e risadas entre os homens e se despede para ir embora.

No sexto episódio, em um jantar com a equipe da empresa em que Soo-ji trabalha, a cena inicia-se com um brinde entre os funcionários, todos homens, somente Soo-ji, enquanto mulher, entre esses. Os homens brindam entre si, deixando-a fora do brinde, e o diretor pede

para que esses bebam em ordem, começando por ele, deixando, novamente, Soo-ji por último. O brinde revela a interação entre homens, a hierarquia existente entre esses em relação a Soo-ji, que permanece fora do mesmo.

Os homens se retiram do bar, indo em direção a outro, e deixam a conta sobre a mesa, sendo Sang-goo quem a pega e se direciona ao caixa para pagá-la. Ele fica surpreso com a atitude de Soo-ji em se prontificar para o pagamento da conta, devido ao fato dessa não considerar justo que esse pague, pois ele não havia consumido nada no local.

Em outro bar, junto de Sang-goo, o diretor questiona o motivo de Soo-ji não ter aceitado sua solicitação de amizade em uma rede social, afirmando que havia enviado há muito tempo. Constrangida, Soo-ji diz que não tinha visto e ele pede para que ela abra o aplicativo naquele momento, constrangendo-a. Ele questiona se ela não deseja ser amiga de homem casado. Sang-goo intervém na situação, dizendo que essa é a cultura do trabalho, de não adicionar colegas de trabalho em redes sociais. O diretor reclama e diz que “*é sempre assim, que é coisa de mulher, que ela deve ter fotos com o namorado*”. Depois de tanta insistência, Soo-ji afirma que aceitaria a solicitação de amizade. Os homens da mesa riem e o diretor diz que ela não pode apagar as fotos de biquíni, deixando-a extremamente desconfortável e incomodada, que somente responde para ele não curtir, pois ficaria envergonhada.

Na parte externa do ambiente, Soo-ji fumava quando Sang-goo aparece e questiona o motivo dela ser de tal modo, o motivo de se segurar ao ouvir barbaridades de colegas de trabalho. Ele questiona o motivo dela falar o que pensa para ele, mas na frente dos superiores ser “fraca e idiota”. Soo-ji fica chateada e afirma que as reuniões são a extensão do seu trabalho, que talvez ele não saiba disso por ser CEO de uma empresa. Soo-ji questiona se ele sabe o que é ser mulher em uma empresa, que caso ela criasse caso por algo, eles só iriam falar da mesma.

Sendo assim, após a análise das imagens nos episódios, reitera-se, portanto, a relevância e a recorrência da presença do assédio, do abuso sexual e do estupro contra mulheres enquanto um eixo temático ao longo de toda a narrativa, uma vez que correlaciona a masculinidade enquanto performance, bem como ao que diz respeito a sua centralidade nos debates, nas lutas e nas práticas dos movimentos de mulheres e dos movimentos feministas na Coreia do Sul, especialmente devido a temática ser uma das principais pautas dos feminismos contemporâneos, seja através da prática do ciberfeminismo, como mencionado anteriormente no *Capítulo II*, ou através das manifestações de ativistas, tal como o que se concerne a centralidade do movimento *MeToo* na Coreia do Sul, em que, a partir das denúncias dos casos

de violências contra as mulheres, se constituiu uma das principais agendas políticas do movimento, de reivindicação de direitos sociais e políticos; de punições efetivas aos violentadores por parte do governo sul-coreano, com a efetivação das leis; de exposição e de crítica ao sexismo estruturante da sociedade (CHAURE, 2019, p. 216).

Em uma cena noturna, após Ho-rang e suas colegas fecharem o restaurante onde trabalham, a câmera filma as pernas dessas caminhando todas juntas, próximas umas das outras, a maioria de salto alto, com saias e vestidos, tal como denota a Figura 7. A câmera realiza um *travelling* vertical de baixo para cima e depois as filma em um plano americano, de frente, caminhando todas juntas, de braços dados umas às outras.

Figura 7 – A espetacularização dos corpos.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Outra passagem semelhante, refere-se a uma cena em um evento de divulgação de *start-up*, no qual Sang-goo está conversando com potenciais investidores do seu aplicativo de namoro, quando Soo-ji e seu chefe se aproximam do grupo. O chefe elogia a apresentação e o aplicativo da empresa de Sang-goo e questiona o que Soo-ji achou, se ela já havia o utilizado, questionando se ela já estava no nível diamante do aplicativo. Ela sorri envergonhadamente e nega. Ele continua perguntando se ela só havia colocado fotos do seu rosto, pois deveria ter utilizado fotos do corpo inteiro. Um dos investidores questiona se a foto de corpo dela inteiro seria tão incrível assim. O chefe afirma, dizendo que além de inteligente, ela tem um belo corpo, atribuindo nota dez a esse. Enquanto fala, ele gesticula com as mãos o corpo/silhueta de Soo-

ji, e em um rápido plano detalhe, suas mãos apontam/mostram os seios dela, assim como apresentado na Figura 8. Ele coloca a mão sobre o ombro da mesma, a qual se encontra visivelmente desconfortável.

Figura 8 – O corpo de Soo-ji em foco.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Ambas as cenas remetem os recursos e os elementos cinematográficos que constroem, reiteram e reforçam determinadas crenças, valores e interpretações, tal como o uso da câmera, dos planos e dos ângulos para a construção de um olhar masculino, especialmente ao que se refere a momentos na narrativa em que esses mecanismos são instrumentalizados para a verificação, a validação e a observação dos corpos de mulheres e corpos feminizados, que são transformados em objetos do olhar das personagens, especialmente das personagens masculinas, e do público, sem que esse corpo tenha consciência e convivência para com a observação (BERGER, 1999).

No quarto episódio do drama, Soo-ji e Ho-rang contam para Won-seok, através de *flashbacks*, quando Ji-ho decidiu cursar Literatura em Seoul, e não Direito na sua cidade natal, tal como seu pai esperava. Em um dos *flashbacks*, quando Ji-ho, sentada à mesa junto de seu pai comendo, tenta contar que deseja cursar Literatura em Seoul, ele se enfurece e derruba a mesa que estava repleta de comida. Por esse motivo, Ji-ho mudou-se para a capital e cursou a graduação durante um semestre sem que seu pai soubesse.

Em uma cena, Se-hee vai conhecer a família de Ji-ho e os dois anunciam que irão se casar. Há todo um roteiro e orientações que Ji-ho prepara anteriormente para Se-hee, devido ao temperamento de seu pai e o fato de serem uma família patriarcal, em que tudo gira em torno da figura do pai e do homem.

Ao decorrer do quinto episódio, Se-hee e Ji-ho vão visitar os pais dele em casa, a fim de noticiar sobre o casamento. Ao entrarem na casa, a narração autodiegética discorre sobre a mãe do noivo, enquanto a câmera filma, em plano detalhe, alguns dos objetos e enfeites da casa, tal como a máquina de costura, se infere: *“uma dona de casa que quer ser vista como boa esposa e mãe carinhosa. Ela quer ver o filho casado logo. A típica mãe que tenta recuperar a paz na família”*. Ji-ho entrega flores para a mãe de Se-hee, que agradece e questiona qual mulher não gostaria de receber flores. Ao chegar, o pai de Se-hee joga a mala que trazia consigo em direção a esposa, retira o terno e joga-o, enquanto sua esposa caminha atrás, tentando pegá-lo. Esse adentra a casa de cara fechada, sem cumprimentar e olhar para ninguém, muito menos para a esposa, só percebendo, posteriormente, a presença de Ji-ho.

Na mesa de jantar, o pai de Se-hee questiona o motivo do desejo pelo casamento. A esposa afirma que foi uma pergunta estranha, uma vez que o motivo óbvio seria o fato de estarem apaixonados. Ele então afirma que Ji-ho havia cursado Literatura em uma boa universidade, que essa deveria adorar escrever, então por qual motivo essa largaria tudo para se casar. Se-hee fica estressado com o interrogatório do pai e bate com força o 젓가락 (hashis coreanos) na mesa, seu pai faz o mesmo, deixando Ji-ho e a mãe de Se-hee espantadas com o comportamento de ambos.

Na cena de jantar entre as famílias, Se-hee se encontra sentado de um lado da mesa, enquanto Ji-ho encontra-se sentada do outro lado da mesa, ambos com os seus respectivos pais. A mãe de Ji-ho encontra-se incomodada, enquanto os maridos conversam entre si sobre o fato de Ji-ho e Se-hee terem optado pela não realização da cerimônia matrimonial. A mãe de Se-hee destina elogios a Ji-ho, dizendo que essa é inteligente, educada, gentil e amável. Diante a fala dessa, a mãe de Ji-ho, incomodada, afirma que ela é como todos os outros jovens, que não tem nada de especial.

Quando Se-hee e Ji-ho se encontram fora da sala de jantar, escutam a mãe de Ji-ho afirmando para os pais de Se-hee, que ela e o marido não iriam entregar a filha de qualquer jeito a eles, que deseja fazer como os outros casais fazem, que haja uma cerimônia matrimonial.

Em casa, todos da família de Ji-ho estão reunidos em torno da mesa, enquanto o pai questiona o comportamento da mãe na reunião entre as famílias, afirmando que a mãe de Se-hee só estava elogiando Ji-ho, a qual refuta, dizendo que para a mãe daquele, após o casamento, Ji-ho exerceria as tarefas domésticas e abandonaria o seu trabalho remunerado enquanto autora. O pai concorda que Ji-ho, após o casamento, deve se destinar às tarefas de casa. A mãe é filmada em *close-up*, com uma expressão séria e gritando, questiona como Ji-ho pode ser igual a ela, referindo-se ao fato de, após o casamento, se ocupar, exclusivamente, dos trabalhos de cuidados e não remunerados.

No quarto, que antes era de Ji-ho e agora se encontra repleto de roupas e brinquedos de bebê, Ji-ho conversa com a mãe, a qual questiona se aquela acredita que gentil e amável são elogios, afirmando que os pais de Se-hee pensam que essa seja “*bobinha, que obedece aos sogros e não dá trabalho*”. A mãe questiona o desejo da filha pelo casamento, como ficará o trabalho dessa após o matrimônio. Ji-ho afirma que havia parado de escrever. A mãe questiona se em vez de Ji-ho arrumar um emprego, preferiu se casar. A mãe, entristecida, traz à tona que havia pagado a faculdade da filha em Seoul, mesmo o pai sendo contrário na época, devido a sua determinação em ajudar a filha a estudar e seguir seus sonhos.

No dia da cerimônia, a mãe de Ji-ho coloca uma carta que havia escrito para Se-hee na sua maleta, juntamente com um álbum de fotos da filha. Na carta, lida por Ji-ho e, posteriormente, por Se-hee, a mãe agradece o fato da filha ser inteligente e não ter puxado a ela, pois assim, não viveria como a mesma. Na carta, ela pede um favor a Se-hee, que caso um dia Ji-ho deseje voltar a escrever, questiona se o mesmo deixaria, para que esse não a deixe desistir dos seus sonhos como ela mesma havia feito quando mais jovem, se disponibilizando a realizar o trabalho doméstico no lugar da filha, a fim de que Ji-ho trabalhe fora de casa. Após a leitura da carta, compreende-se a oposição da mãe frente ao casamento, devido ao seu receio que a filha desista dos sonhos, objetivos, vontades e da sua profissão para cumprir com os papéis sociais de esposa do lar.

Tais sequências fílmicas se aproximam, em alguma medida, da obra de romance *Kim Ji-young: Born 1982*, publicado pela autora Cho Nam-joo, que se tornou uma adaptação fílmica posteriormente, lançada nos cinemas em 2019 e com o mesmo título. As obras, tanto o livro quanto o filme, retratam Kim Ji-young, uma mulher sul-coreana com seus trinta anos de idade que após a maternidade foi desligada do seu trabalho remunerado em uma agência de marketing, destinando-se a essa os trabalhos não pagos, tal como os serviços de cuidado para com a casa, bem como os trabalhos de cuidado para com a filha e a família, especialmente a do

marido. As obras expõem e denunciam as desigualdades e as discriminações de gênero, especialmente o que se refere aquelas sofridas pelas mulheres, tanto na esfera pública quanto na esfera da vida privada (CHO, 2022).

Destaca-se tais obras por conta dessas terem sofrido resistência na sociedade sul-coreana, denotando a misoginia e o antifeminismo no país, devido aos boicotes destinados contra essas por grupos misóginos e antifeministas, organizados, especialmente, na internet, contra o enredo, devido ao seu retrato e a sua crítica ao sistema patriarcal sul-coreano, ao sexismo, a discriminação e a desigualdade de gênero, sendo considerado, por esses, uma obra feminista (RAHMAH et al., 2020).

A obra foi baseada na vida da própria escritora, Cho Nam-joo, denotando as suas subjetividades e suas experiências individuais, mas, simultaneamente, encontrou, na subjetividade e na particularidade, elementos comuns que dizem respeito às experiências coletivas, uma vez que se atrelam às estruturas sociais, enraizadas na sociedade. Por esse motivo, a representação das disparidades salariais, a divisão social do trabalho e a reprodução social com base no gênero são elementos característicos não somente da obra de Cho Nam-joo, vivenciados pela personagem Kim Ji-young e pelas demais mulheres retratadas na obra, mas também pela personagem Ji-ho, pela sua mãe e suas amigas, Soo-ji e Ho-rang, no drama em questão, bem como por grande parte das mulheres sul-coreanas, uma vez que, apesar dos filmes não serem um mero reflexo de uma dada sociedade, frente a impossibilidade de uma perfeita tradução da realidade, tarefa essa que escapa até mesmo à fotografia, eles possibilitam as percepções em torno dos recortes, dos modos pelos quais o mundo se revela, isto é, as reconstituições de significações, de estruturas sociais e lógicas de poder vigentes (SORLIN, 1977).

Ao decorrer do sexto episódio, em uma cena em que Ji-ho e Soo-ji estão comendo no restaurante em que Ho-rang trabalha, a mesma pergunta a Ji-ho onde ela iria após o seu primeiro dia casada, que responde que estava à procura de um emprego, deixando Ho-rang desacreditada e curiosa pelo motivo que estaria à procura de um trabalho remunerado. Ji-ho afirma que é devido ao pagamento dos seus custos de vida. Ho-rang fica brava, bate na mesa e chama Se-hee de “cara de pau”.

Na cena seguinte, em uma conversa entre Ho-rang e Soo-ji, aquela questiona como Se-hee pode deixar Ji-ho trabalhar fora de casa. Soo-ji afirma que nos dias atuais, é difícil viver apenas com uma renda e questiona se Ho-rang deixaria de trabalhar quando se casasse, a qual

afirma que sim, que seria “dona de casa”, bem como teria filhos e cuidaria da família do marido. Diante das cenas e dos diálogos, constata-se que a personagem reitera e reproduz o sexismo estruturante da sociedade, uma vez que os valores, os costumes e as ideias sexistas, de controle e de poder sobre os corpos encontram enraizamento, bem como em torno dos objetivos e das aspirações da mesma, a fim de corresponder e encontrar legitimidade social.

Sendo assim, destaca-se, portanto, que o drama se utiliza dos planos e ângulos de câmera para a produção de sentidos e sugestão de modos de percepção por parte dos espectadores, especialmente, o que se concerne ao uso de planos gerais e ângulos de câmera mais elevados para o destaque das personagens, ressaltando a unicidade dessas em determinados contextos, especialmente, para a distinção e para a marcação da diferenciação sexual, de gênero e social.

Destaca-se ainda a instrumentalização de alguns recursos audiovisuais, como é o caso do *travelling*, em que a câmera percorre, de cima a baixo ou ao contrário, os corpos das personagens, em particular, das personagens femininas, que são submetidas a uma avaliação pelas demais personagens que observam o corpo analisado, bem como pelos espectadores, construindo, propositalmente, um modo de olhar masculino.

Ressalta-se, ainda, que o drama retrata e, simultaneamente, destina críticas aos papéis sociais de gênero, aos estereótipos e às expectativas sociais de feminilidade e de masculinidade, devido ao fato de, através das personagens, dos diálogos e do enredo, questionar esses papéis, especialmente em situações em que feminilidade e masculinidade são contrastados, como exemplo, nas cenas em que se discorre sobre a associação das cores, no caso, do rosa e do azul, ao universo feminino e masculino, respectivamente. Assim como retrata e critica as expectativas sociais em torno do gênero frente aos modos de ser e se portar nas esferas sociais, seja no trabalho, na família ou em relacionamentos afetivos/amorosos/sexuais.

Conclui-se que o drama incorpora algumas das principais pautas e alguns dos principais debates dos movimentos feministas sul-coreanos contemporâneos, principalmente, por trabalhar em um grande eixo temático da narrativa a denúncia contra o abuso e o assédio sexual contra mulheres, remetendo à força e à centralidade do movimento *MeToo* no país, bem como pelas críticas destinadas à exclusão, à discriminação e à desigualdade de gênero tanto na esfera do trabalho, através da representação de Ji-ho e de Soo-ji e as suas dificuldades em exercerem as suas profissões frente às discriminações e às violências de gênero sofridas pelas mesmas; quanto na esfera da vida privada, através da representação de Ji-ho e a sua existência e resistência em uma família sul-coreana patriarcal e heteronormativa, em que a figura do pai

ocupa um papel centralizante e centralizador. Nesse sentido, o drama não apenas expressa elementos das pautas feministas, mas colaboram com sua construção e disseminação por meio das imagens.

CAPÍTULO IV

O drama *Love to hate you* (2023)

O drama televisivo sul-coreano, *Love to hate you*, lançado no primeiro semestre de 2023, caracteriza-se enquanto um lançamento oficial da *Netflix*. Contém dez episódios, os quais possuem entre cinquenta e sessenta minutos de duração. Dirigido pelo diretor Kim Jeong-kwon, o drama tem como enredo o encontro de Yeo Mi-ran (protagonizada pela atriz Kim Ok-bin) e Nam Kang-ho (protagonizado pelo ator Teo Yoo).

Na *Netflix*, a sinopse do drama é descrita: “*Para uma advogada que odeia perder para os homens e um ator de primeira linha que desconfia das mulheres, o amor não significa nada. No entanto, eles acabam sendo forçados a fingir que namoram*”. A personagem Yeo Mi-ran é uma advogada na empresa de advocacia Gilmu, sendo a primeira advogada contratada em uma empresa constituída, majoritariamente, por homens. Mi-ran luta artes marciais e tem como *hobbies* vários daqueles atribuídos socialmente enquanto pertencentes ao universo masculino. Ela se relaciona casualmente com vários homens, sendo julgada socialmente nas mais diferentes esferas da vida social.

Por sua vez, a personagem Nam Kang-ho é um famoso ator na Coreia do Sul, conhecido enquanto “o certinho”, devido ao fato de não se envolver em nenhum escândalo, muito menos em escândalos amorosos. Devido a um trauma decorrente de um antigo relacionamento, Kang-ho tem ataques de pânico ao estar perto de mulheres, fazendo, inclusive, uso de medicamentos controlados por conta desse transtorno. Devido a isso, tem dificuldades em se relacionar, desenvolvendo, de certa forma, um rancor e aversão às mesmas, devido ao apego aos estereótipos e aos papéis sociais de gênero.

Diante esse contexto, Mi-ran e Kang-ho se encontram na advocacia Gilmu, a qual se torna, posteriormente, advogada do astro, bem como realiza trabalhos para ele enquanto sua professora particular de artes marciais, para auxiliá-lo nas cenas de luta em um filme *noir*, no qual é protagonista.

No site da plataforma *Netflix*, o gênero cinematográfico do drama é definido como “coreano”, “séries de comédia romântica”, “comédias para a tv”, enquanto as cenas e os momentos da produção são definidos como “românticos”, tal como a definição inferida pela

plataforma em relação ao outro drama analisado anteriormente, *Because this is my first life* (2017).

Dito isso, o primeiro episódio do drama, intitulado como “Garota má”, se inicia com uma mulher mascarada agredindo um homem, após esse tentar roubar um outro homem que se encontrava embriagado, deitado na rua, caído, e ela flagrá-lo na tentativa de um assalto.

Em uma ligação telefônica, após Shin Na-eun, amiga de Mi-ran, reconhecê-la enquanto a mulher mascarada divulgada nos noticiários, ela afirma que havia pedido para que a amiga (Yeo Mi-ran) chamasse a polícia, e não utilizasse da agressão, questionando se essa havia se tornado uma mulher gângster. Mi-ran, incomodada, retruca e questiona se somente homens poderiam ser gângster.

Após desligar o telefone, o plano se abre e percebemos que Mi-ran encontra-se deitada na cama com um homem ao seu lado. Ele questiona como ela pode atender o telefone “no meio de uma transa”, demonstrando incômodo, e questiona como ela pode ter tanta certeza de que eles possuem apenas um relacionamento casual, pois, futuramente, poderiam vir a namorar. Mi-ran debocha e afirma que não sabia que ele era romântico, pois, segundo ela, “*os homens transam com muitas mulheres, mas nunca pensam em namorar as mulheres com quem transam*”.

Como infere Joan Scott (1995), o gênero caracteriza-se enquanto um elemento constitutivo das relações sociais, mobilizado para dar sentido às relações de poder utilizando-se da diferença sexual para tanto. Essas diferenças são fundamentadas em símbolos culturalmente construídos, analisados e interpretados socialmente com base em modelos normativos, opondo, de modo binário, masculino e feminino. Desse modo, infere-se, portanto, que essas cenas iniciais introduzem a personagem principal do drama, Yeo Mi-ran, bem como a sua personalidade, os seus comportamentos, os seus relacionamentos e os seus *hobbies*. Sustentado pela escolha do título para o primeiro episódio, Mi-ran é compreendida e vista socialmente enquanto uma “garota má”, devido ao fato de se distanciar da expectativa social do que é ser uma mulher, isto é, devido ao fato de possuir características e ser constitutivo de sua personalidade jeitos, trejeitos e modos de ser que a aproximam do que é entendido socialmente enquanto pertencente a esfera masculina, como exemplo, o uso da força e da violência física, a manutenção de relacionamentos casuais, entre outras características, transparecendo, portanto, os modos pelos quais o gênero opera, isto é, na oposição binária das diferenças.

Ao decorrer do episódio, a acompanhamos na busca de um emprego em advocacias. Após a famosa atriz Choi Soo-jin, interpretada por Kim Sung-ryung, reivindicar que a empresa de advocacia contratada pela mesma, a firma Gilmu, empregasse uma advogada mulher para defendê-la em seu processo de divórcio, pois a empresa contava somente com advogados homens que não a compreendiam; o gerente e os demais advogados da Gilmu discorrem falas sexistas, inferindo que “*as mulheres também deveriam se alistar*”, referindo-se ao fato do serviço militar ser obrigatório para os homens sul-coreanos, bem como inferindo que “*elas são um saco por possuírem direito a licença maternidade*”.

Esses diálogos proferidos pelos advogados da empresa retratam o sexismo e a misoginia estruturantes da sociedade, uma vez que, como apontam Han e Chun (2014), o próprio regime de cidadania sul-coreano contribuiu, sistematicamente e institucionalmente, para a discriminação de gênero, atribuindo pesos sociais divergentes aos sujeitos políticos, uma vez que o cumprimento da obrigatoriedade do serviço militar pelos homens sul-coreanos concedia a esses pontos extras em entrevistas de emprego no setor público. Foi somente após manifestações de ativistas feministas que o Tribunal Constitucional deslegitimou tal prática, em 1999. Entretanto, tal discriminação, aliado ao sistema binário de gênero, ainda se faz presente nos espaços públicos, tal como representado no drama através das personagens.

Ao se candidatar para a vaga de advogada na empresa Gilmu, durante a entrevista de emprego, a câmera, em um plano geral, apresenta Mi-ran enquanto a única mulher entre todos os homens engravatados convocados para a entrevista, que comentam entre si que ela não seria selecionada para a vaga, tal como se observa na Figura 9.

Figura 9 – Plano geral apresenta Mi-ran como a única mulher na entrevista.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

De acordo com Pierre Sorlin (1977), é necessário um olhar atento para os planos, pois esses não são escolhidos, organizados e filmados ao acaso, e sim, há uma intencionalidade, uma lógica e um sistema de correspondências em prol de uma estruturação fílmica, que revelam modos de percepções e compreensões sobre o mundo e as coisas.

Esse mesmo plano geral ainda destaca Mi-ran através do uso das cores, pois entre todos os homens engravatados em ternos acinzentados, ela é a única com uma vestimenta em tons terrosos, se sobressaindo. Infere-se, portanto, a importância do uso das cores nas imagens, uma vez que podem ser mobilizadas, tal como nesse caso, para acentuar, juntamente dos diálogos e enredos, uma determinada personagem.

O segundo episódio, intitulado como “Garoto mau”, se inicia com a realização da entrevista de emprego, na qual Mi-ran possui enquanto banca avaliadora o gerente da Gilmu e a atriz Choi Soo-jin, devido ao fato da reivindicação pela contratação de uma advogada mulher partir da mesma, uma vez que desejava que uma advogada tomasse a frente de seu caso de divórcio, por acreditar que os advogados que assumiram seu caso até então, não sabiam lidar com ela.

Após ser contratada, em razão de ter sido a única mulher a se candidatar para a vaga, bem como devido ao fato de ter realizado as façanhas exigidas por Soo-jin, um plano geral apresenta aos espectadores a recepção de Mi-ran na empresa, rodeada por homens, passível de observação na Figura 10. O gerente pede para que algum desses apresente a empresa para Mi-

ran, e, prontamente, seu ex-namorado, Lee Jin-seo, também advogado e funcionário na empresa, se prontifica para realizar um tour com Mi-ran.

Figura 10 – Plano geral apresenta Mi-ran enquanto a única advogada na empresa.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Torna-se interessante e de relevante destaque a inferência de que os planos gerais são, constantemente, mobilizados ao decorrer dos episódios, especialmente ao que se concerne às cenas em que a personagem está no escritório trabalhando, juntamente dos demais advogados, enquanto um mecanismo de reiteração de que a mesma se diferencia do espaço físico, sendo um destaque no ambiente, isto é, enquanto uma ferramenta que reitera a unicidade da mesma, o fato dessa se caracterizar enquanto a única advogada em um ambiente dominado e, majoritariamente, composto por homens.

Tal mecanismo se faz presente ao decorrer do mesmo episódio, em uma cena em que os advogados da Gilmu são convocados para participarem de uma confraternização promovida por seus clientes famosos. Após o expediente, dentro de uma van, a qual leva todos os funcionários para a confraternização, tal como apresentado na Figura 11, o gerente, enquanto explica o funcionamento das confraternizações, questiona se Mi-ran, enquanto uma mulher, poderia “se misturar” com eles, homens. Em resposta, Mi-ran afirma que ela não é exatamente o que chamam de uma “dama”, ou seja, apresenta-se a necessidade do distanciamento frente ao que é entendido enquanto feminino em prol da aproximação do que é entendido enquanto pertencente à esfera masculina, a fim de ser validada e reconhecida socialmente entre aqueles homens, pois caso contrário, não poderia se “misturar” com eles, denotando, novamente, o *modus operandi*

do gênero, isto é, a contraposição de um modelo binário normativo entre homem e mulher, masculino e feminino, pautado, exclusivamente em diferenças sexuais para o estabelecimento de relações de poder, que constrói polaridade e oposição entre as noções de masculino e feminino (SCOTT, 1995).

Figura 11 – Mi-ran dentro da van com os funcionários da Gilmu.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

No terceiro episódio, nomeado como “Caras legais ganham passe, os maus passam fora”, o recurso com o uso de planos gerais para ênfase na unicidade e na distinção da presença de Mi-ran nos ambientes se faz presente, como é exposto na Figura 12, pois em uma reunião com o gerente, na qual todos os advogados se encontram reunidos para atualizá-lo sobre os processos e os casos que estão sob suas responsabilidades, um dos advogados é questionado sobre o caso da namorada de um *idol*²⁷ que havia engravidado, o qual afirma que havia sido oferecido dinheiro para a mesma realizar um aborto, afirmando que estava tudo sob controle frente a negociação.

Diante da afirmação, Mi-ran se enfurece, questionando-os se tal “negociação” não era crime, uma vez que a coagiram e a chantagearam com dinheiro para a realização do aborto. Enfurecida, Mi-ran quebra uma caneta, mas diante os olhares de reprovação de todos os advogados homens a sua volta, enfatizados pelo uso de um plano geral para reiterar que ela se

²⁷ *Idol* refere-se a um cantor e integrante de um grupo de *k-pop*.

encontra sozinha frente aqueles, ela se cala diante a necessidade do salário para o pagamento de seu aluguel.

Figura 12 – Plano geral da reunião com os advogados da Gilmu.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

No episódio 6, nomeado como “Femme fatale versus homme fatale”, acompanhamos o início de um namoro falso entre Mi-ran e Kang-ho, que é firmado através de um contrato de trabalho, no qual fingiriam que namoram durante um período de três meses, enquanto forma de abafar os rumores falsos que haviam sido espalhados sobre Kang-ho e sua sexualidade. Diante disso, o CEO da empresa de Kang-ho, Do Won-jun, interpretado pelo ator Kim Ji-hoon, inferiu que a melhor forma de sanar um rumor seria com outro, por isso a ideia de um namoro falso.

Após o namoro tornar-se público, com notícias sendo espalhadas na internet, redes sociais e noticiários, Mi-ran nota que começa a ser tratada e vista de maneira diferente, especialmente na empresa de advocacia em que trabalha, a Gilmu. Em um plano geral, enquanto fala ao telefone com sua mãe, a qual questiona se Kang-ho está a usando, e Mi-ran refuta, questionando o motivo de não pensarem que ela poderia estar o usando, todos os advogados da empresa observam Mi-ran, enquanto essa não percebe que está sendo observada, devido ao fato de estar ao telefone, como é passível de observação na Figura 13.

Figura 13 – Um plano geral apresenta os olhares dos homens sobre Mi-ran.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Ao final da ligação, quando Mi-ran se vira, todos os advogados desviam o olhar, pois agora Mi-ran tem consciência de que está sendo vista e observada, não sendo conivente com tal observação, tal como apresenta a Figura 14. Por esse motivo, todos desviam o olhar, pois há consciência em torno da não convivência por parte dela. Por isso, ao que se concerne a eles, somente seria possível a observação ausente da consciência, da autorização e da percepção da personagem.

Figura 14 – Um plano geral apresenta Mi-ran com a sensação de que é observada.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

A sequência fílmica remete os recursos e os elementos cinematográficos que constroem, reiteram e reforçam determinadas crenças, valores e interpretações, tal como o uso da câmera, dos planos e dos ângulos para a construção de um olhar masculino, especialmente ao que se refere a momentos na narrativa em que esses mecanismos são instrumentalizados para a verificação, a validação e a observação dos corpos de mulheres e corpos feminizados, os quais são transformados em objetos do olhar das personagens masculinas e do público, sem que esse corpo tenha consciência e convivência para com a observação (BERGER, 1999).

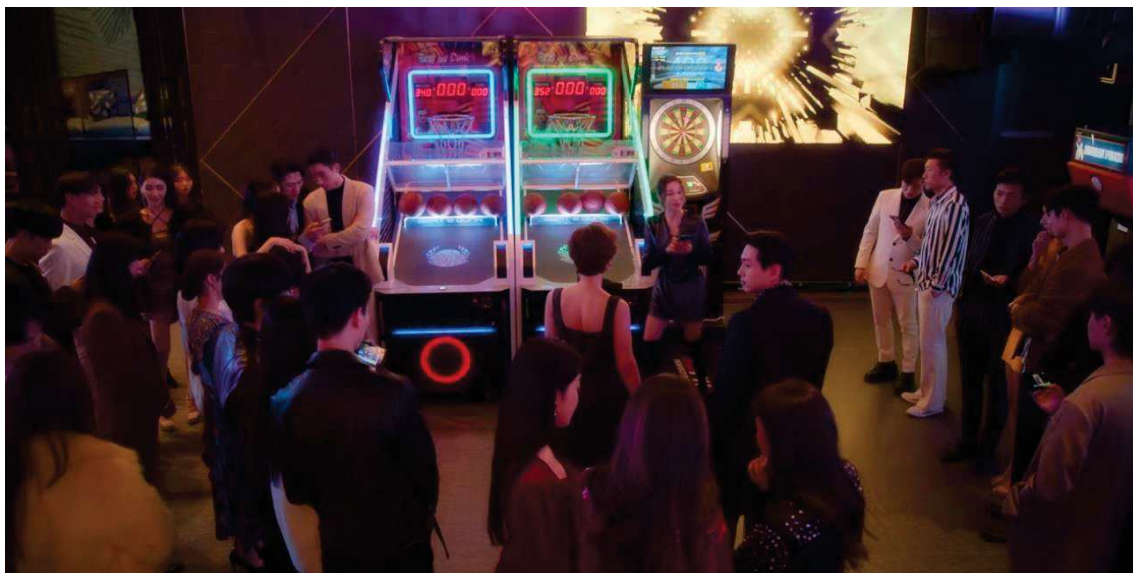
Logo após notar a mudança de comportamento e os constantes olhares de todos sobre si, a voz *off*²⁸ da personagem questiona “*O que é isso? A advogada Mi-ran era criticada, mas a namorada do Nam Kang-ho não? Ou mulheres solteiras são criticadas, mas as que namoram não?*”. Tal questionamento revela o sentimento de perda de identidade, pois enquanto mulher, ela se sentia constantemente criticada, diminuída e menosprezada, mas a partir da presença de um homem em sua vida, especialmente ao que se concerne a um envolvimento amoroso heteronormativo, se sente validada socialmente, como se a presença de um homem fosse um selo social de garantia e/ou aprovação.

Tais recursos como o uso de planos gerais e a construção da observação em torno da personagem são presentes de maneira explícita no último episódio do drama, denominado como “Um adeus apaixonado”. Nesse, uma festa promovida por Kang-ho com celebridades da Coreia acontece, enquanto uma notícia sobre Mi-ran, alavancada por sites de fofoca, se espalha, envergonhando-a socialmente devido a sua vida pessoal e privada, isto é, o fato dela já ter se relacionado, anteriormente, com vários homens de maneira casual.

Durante a festa, as notícias são espalhadas e os convidados começam a acessá-las. Em uma cena, a câmera filma com um ângulo mais alto Mi-ran no centro, e os convidados a sua volta, como se formassem um círculo em torno dela. Tal plano geral com um ângulo de câmera elevado permite que os espectadores percebam que Mi-ran está sendo observada, que é o centro das atenções, bem como tal distribuição espacial das personagens, juntamente do contexto e dos diálogos, permitem a compreensão de que julgamentos, críticas e reprovações estão sendo destinados a ela, uma vez que todos a olham e a observam após o acesso às notícias, como se estivessem a julgando enquanto mulher, como apresentado na Figura 15.

28 Recurso utilizado para expressar o pensamento de uma personagem que aparece em cena e/ou para quando o espectador sabe quem é a personagem que narra, mas ela não aparece em cena.

Figura 15 – Plano geral e câmera alta criam a noção de Mi-ran enquanto o centro das atenções.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Outro importante ponto tocado ao decorrer do episódio, mas ao longo do drama em sua totalidade, refere-se a pressão social dos padrões e dos papéis sociais de gênero. Na festa promovida por Kang-ho, a qual está repleta de celebridades, Soo-jin se encontra sozinha. Mi-ran e Kang-ho, ao perceberem que ela se encontra isolada, a questionam sobre o motivo do isolamento. Soo-jin rebate: *“Não perceberam? Quando entrei na festa parecia Moisés abrindo o Mar Vermelho”*, se referindo ao fato de todos os presentes se afastarem e a excluírem socialmente devido aos boatos sobre ela, envolvendo o seu caso de divórcio, no qual o ex-marido a difamou sobre supostos relacionamentos extraconjugais. A fala de Soo-jin apresenta o julgamento e o ostracismo social contra as mulheres na sociedade sul-coreana, as quais são excluídas socialmente frente a casos de divórcio e acusações de relações extraconjugais.

Ainda no episódio 10, o fã-club de Kang-ho, composto majoritariamente por mulheres, ataca Mi-ran com ovos (Figura 16), jogando-os na mesma devido as notícias espalhadas sobre a sua vida privada, violentando-a e acusando-a de ter estragado a carreira artística de Kang-ho, devido ao fato dela ser “esse tipo de mulher”, referindo-se a ela enquanto uma “mulher promíscua”, simplesmente pelo fato de ser uma mulher adulta solteira, com relações casuais e que não vai ao encontro do que é esperado socialmente enquanto uma “mulher feminina”.

Figura 16 – Mi-ran atacada com ovos pelo fã-clube de Kang-ho.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Destaca-se, portanto, após a descrição e a análise em torno das sequências filmicas mencionadas anteriormente, especialmente ao que se concerne ao tratamento sofrido por Soojin e Mi-ran frente às outras mulheres, a questão colocada por John Berger (1999), quando, ao analisar as representações do feminino na arte ocidental, diz que a mulher incorpora para si e para as outras mulheres um modo de ver que é construído por toda uma cultura masculina, tornando-se a um só tempo a fiscal e a fiscalizada:

Isso poderia ser simplificado dizendo-se assim: ‘Os homens atuam e as mulheres aparecem’. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto de visão: um panorama (BERGER, 1999, p. 49).

Destaca-se ainda as sequências filmicas em que a presença do assédio sexual contra mulheres se constitui enquanto um eixo temático recorrente ao longo de toda a narrativa, tal como se faz presente no drama *Because this is my first life* (2017), analisado anteriormente, pois ambos os dramas analisados trazem a temática, sendo essa de suma importância para se pensar criticamente as violências cometidas contra mulheres.

No quarto episódio de *Love to hate you* (2023), nomeado como “Você não é o que eu esperava”, em um restaurante, Kang-ho e Mi-ran conversam sobre o início da sua aprendizagem

nas artes marciais. Segundo ela, quando criança, havia um velho que assediava e perseguia as crianças na cidade em que morava. Todos o evitavam. Seu pai a havia aconselhado a evitar passar pela rua onde esse velho ficava, pois havia muitos homens assim, então ela deveria ter cuidado e evitá-lo. Desde a infância, Mi-ran considerava um absurdo ter que evitá-lo, enquanto justificativa o fato de ser mulher e considerada fraca. Por esse motivo, ela ingressou nas artes marciais, para posteriormente, agredir o velho quando esse assediava as crianças. Na delegacia, após a agressão denunciada pelo idoso, ninguém acreditou que uma criança de treze anos de idade tinha as habilidades de lutas marciais que o velho descrevia, logo, esse foi preso e condenado.

Por sua vez, no episódio 5 “O amor é só uma experiência, a vida real é o que vale”, Na-eun conta a Mi-ran sobre um passageiro a bordo do avião em que trabalhava (Na-eun é comissária de bordo), o qual havia sido informal com ela, assediando-a. Na-eun afirma que não pôde levantar a voz para ele com receio de perder o seu trabalho, apenas sendo gentil e se afastando dele.

Diante a frustração de ambas, as amigas decidem sair para se divertirem e se distraírem em uma balada. Lá, encontram o passageiro do avião, o qual, insistentemente, aborda Na-eun e a convida, juntamente de Mi-ran, para irem a uma sala privativa. Desconfiada, Mi-ran aceita, pois acredita ser algo ilegal que possa vir a incriminá-lo. Na sala, os presentes fazem uso de álcool e substâncias ilícitas. O homem incentiva Na-eun e Mi-ran a usarem a substância, que acionam a polícia e realizam filmagens do ambiente. Ao tentarem deixar o espaço, o homem puxa Na-eun pelo braço, insistindo para que elas bebam o que ele oferecia. Diante da insistência, a agressão física contra Na-eun e a agressão verbal dele, que as insultou e as chamou de “vadias feias”, Mi-ran, irritada, o agride, seguidamente de todos os outros homens que estavam na sala. Somente depois, ao fim da briga, a polícia chega ao local e encaminha todos para a delegacia.

Sendo assim, reitera-se, portanto, a presença de algumas das pautas, das demandas e dos debates dos feminismos sul-coreanos, tal como exposto anteriormente no *Capítulo II*, no drama em questão, pois em vários episódios se torna de extrema relevância e recorrência a crítica contra o assédio sexual contra mulheres enquanto um eixo temático ao longo de toda a sua narrativa, uma vez que correlaciona a masculinidade enquanto performance e conjuntos de práticas na ordem de gênero (CONNELL, 2016, p. 94), bem como ao que diz respeito a sua centralidade nos debates, nas lutas e nas práticas dos movimentos de mulheres e dos movimentos feministas na Coreia do Sul, tal como a força e a centralidade das manifestações do movimento *MeToo* no país, principalmente ao longo do ano de 2018, em que uma onda de

denúncias de assédios e abusos foram expostos na internet por mulheres sul-coreanas vítimas dessas violências, tanto em espaços públicos quanto privados, a fim de dar voz a essas mulheres para a realização de denúncias, assim como enquanto uma organização coletiva para o pressionamento do governo sul-coreano para a tomada de ações e punições aos violentadores (CHAURE, 2019, p. 216).

Ao longo do episódio 8 “Você me faz mudar”, ocorre o evento de divulgação da publicação do livro da mãe de Mi-ran. Kang-ho comparece como forma de prestigiá-la, bem como enquanto uma forma de se apresentar à família de Mi-ran, que, até o momento, nunca havia apresentado nenhum namorado à família. Ao longo da noite, o pai de Mi-ran menospreza a mãe constantemente, rebaixando-a, como se a publicação do livro dela não fosse grande coisa. Ao se dirigir para falar com Kang-ho, ele também menospreza a filha, afirmando que ela é “teimosa e não tão amável”. A mãe constrangida afirma que a filha é independente. Kang-ho fica incomodado com a fala do pai, e afirma que “*admira Mi-ran, pois aprende muitas coisas com ela, que a mesma é boa e corajosa, sendo a mulher mais incrível que havia conhecido na vida*”.

Na sequência fílmica seguinte, um plano médio apresenta a mãe de Mi-ran enxugando as lágrimas no banheiro, emocionada. Mi-ran surge preocupada e questiona a mãe sobre o que havia acontecido, o motivo de seu choro. Agora, filmada em primeiro plano²⁹, ela afirma estar muito feliz, por saber que Nam Kang-ho admira a sua filha. Ela continua dizendo que se alguma vez tivesse ouvido algo assim do pai de Mi-ran, nunca teria escrito o livro, deixando subentendido que nunca ouviu palavras amorosas e afetuosas de seu marido, apenas críticas e palavras de menosprezo. Em um primeiro plano, as duas se abraçam emocionadas, tal como consta na Figura 17.

29 A figura humana é enquadrada do peito para cima. <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 23/05/2024.

Figura 17 – Primeiro plano apresenta a mãe emocionada.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Destaca-se tal sequência devido ao fato da temática também se fazer presente no drama *Because this is my first life* (2017), especialmente ao que se concerne a relação entre mãe e filha, pois em ambos os dramas, mãe e filha pontuam as dificuldades de existirem e resistirem em uma família sul-coreana heteronormativa e patriarcal, em que o pai e o filho homem são entendidos enquanto as figuras principais, o chefe da família, quem carrega o nome do clã para as futuras gerações, bem como as dificuldades diante os papéis sociais de gênero impostos, tal como a expectativa social pelo matrimônio, pela maternidade, pelo abandono da carreira profissional, pela ocupação com o trabalho não remunerado e os cuidados com a família do cônjuge (YOO, 1998). As representações de tais valores e organizações sociais nos dramas, ainda que no plano ficcional, também podem ser compreendidas como críticas a tais costumes, valores e crenças dessa mesma sociedade.

Ao que se refere a um outro eixo ou núcleo temático observado, o Episódio 7 “Trigonometria: versão triângulo amoroso” foca na construção do triângulo amoroso entre Mi-ran, Kang-ho e Oh Se-na, antiga e primeira namorada de Kang-ho, a qual também é atriz e, no episódio em questão, ambos têm que deixar as histórias passadas de lado em prol da filmagem de um filme *noir*, no qual atuam enquanto as personagens principais, um casal. Ao longo do episódio, Se-na se encontra incomodada com o relacionamento de Mi-ran e Kang-ho, acreditando que ele seja falso, mas a medida em que percebe que Kang-ho tem sentimentos por Mi-ran, ela fica enciumada, revelando a Mi-ran que os dois namoraram no passado, fazendo

com que a mesma perceba que Se-na ainda nutre sentimentos e expectativas em torno de uma possível reconciliação com Kang-ho.

Ao final do episódio, após Mi-ran se machucar no set de gravações, devido ao fato de ter sido contratada enquanto dublê de Se-na para realizar as cenas de ação, Kang-ho fica preocupado com ela, e pede para que ela durma em seu quarto. Se-na fica incomodada com a situação, a ponto de Mi-ran, por não querer causar conflitos entre ambos e por perceber que Se-na ainda possui sentimentos por Kang-ho, sugerir que fique no quarto da atriz, ao invés do quarto do falso namorado.

Ao decorrer da cena e dos diálogos, os espectadores percebem toda a tensão e o incômodo entre as personagens. O plano se abre e reforça a construção de um triângulo amoroso, o qual é reiterado pela posição espacial das personagens, as quais formam a figura geométrica de um triângulo, perceptível na Figura 18, reafirmando, somado a escolha do título do episódio, a construção do dilema entre o casal, o qual é abalado por uma terceira figura, por uma outra personagem, que traz questões para o relacionamento amoroso.

Figura 18 – Construção espacial de um triângulo amoroso.



Screenshot, elaboração própria, fonte: Netflix.

Infere-se, portanto, que juntamente do enredo e dos diálogos, da escolha dos planos, dos ângulos de câmera e das posições espaciais das personagens há um reforço em torno da construção de um triângulo amoroso, o qual é mobilizado enquanto uma ferramenta, a fim de

gerar uma mudança no *status quo*, promovendo pontos altos de tensão na narrativa, mas também enquanto forma de modificar a personalidade de uma personagem, da maneira como essa encara e se sente frente aos sentimentos de outra.

Sendo assim, destaca-se, portanto, que o drama se utiliza, constantemente, dos planos e ângulos de câmera para a produção de sentidos e modos de percepção por parte dos espectadores, especialmente, o que se concerne ao uso de planos gerais e ângulos de câmera mais elevados para destacar a personagem principal, Yeo Mi-ran, especificamente em contextos em que essa se ressaltava devido ao fato de ser a única mulher em ambientes dominados, majoritariamente por homens, a fim de denotar sua unicidade, sua distinção e a marcação da diferenciação, não somente sexual e de gênero, mas, principalmente, social.

Destaca-se, ainda, que o drama retrata, ao mesmo tempo em que destina críticas, através da personagem, aos papéis sociais de gênero, aos estereótipos e às expectativas sociais de feminilidade, devido ao fato de Mi-ran questionar esses papéis ao decorrer da narrativa, especialmente em situações em que feminilidade e masculinidade eram contrastados e impostos a essa, assim como em relação às expectativas sociais frente aos seus modos de ser e se portar enquanto mulher nas esferas sociais, seja no trabalho, na família ou em seus relacionamentos afetivos/amorosos/sexuais.

Conclui-se que o drama incorpora algumas das principais pautas e alguns dos principais debates dos movimentos feministas sul-coreanos contemporâneos, principalmente, por incorporar enquanto um grande eixo temático da narrativa a denúncia contra o abuso e o assédio sexual contra mulheres, remetendo à força e à centralidade do movimento *MeToo* no país, bem como pelas críticas destinadas à exclusão, à discriminação e à desigualdade de gênero na esfera do trabalho, em que, muitas das profissões, especialmente aquelas com maior prestígio social, como é o caso em questão no drama, da advocacia, são ocupadas, majoritariamente, por homens, que se destacam, tem status social e maiores remunerações salariais.

CONCLUSÃO

Com base no objetivo perseguido ao decorrer do presente trabalho, isto é, o estudo em torno das representações de gênero, principalmente, o que se concerne a representação de mulheres nos dramas televisivos sul-coreanos, após a análise dos dramas *Because this is my first life* (2017) e *Love to hate you* (2023), constatou-se elementos em comum em ambas as produções audiovisuais que são passíveis de inferências descritivas e conclusivas.

Primeiramente, destaca-se que os dramas se utilizam, constantemente, dos planos e ângulos de câmera para a produção de sentidos e modos de percepção por parte dos espectadores, especialmente, o que se concerne ao uso de planos gerais e ângulos de câmera mais elevados para o destaque das personagens, a fim de ressaltar a unicidade dessas em alguns contextos, pois em ambos os dramas esses recursos são instrumentalizados para a distinção e a marcação da diferenciação sexual e de gênero, que estão, simultaneamente, relacionadas à distinção econômica e social das mulheres.

Destaca-se, ainda, a instrumentalização de alguns recursos audiovisuais, como é o caso do *travelling* vertical, em que a câmera percorre, de cima a baixo ou ao contrário, os corpos das personagens, em particular, das personagens femininas, que são submetidas a uma avaliação pelas demais personagens que observam o corpo, bem como pelos espectadores, construindo, propositalmente, um modo de olhar masculino, uma vez que esses recursos promovem a quebra da narrativa simplesmente para a avaliação e a análise dos corpos de mulheres e corpos feminizados.

Evidencia-se, portanto, a ambiguidade em torno da mobilização de instrumentos e recursos audiovisuais para a produção de significações, uma vez que, ao mesmo tempo que o uso de planos abertos e ângulos de câmera elevados são instrumentalizados para o destaque da unicidade das personagens, sendo passível de provocar nos espectadores uma percepção crítica em torno das intenções e das mensagens que estão sendo produzidas, tal como o da marcação da diferenciação sexual e de gênero, que estão relacionadas à distinção econômica e social das mulheres, tal instrumentalização também pode ser interpretada enquanto um mero reforço e reflexo de modos de se filmar e de se representar as mulheres em cena, marcando-a como a outra, reforçando-a enquanto o corpo estranho.

Do mesmo modo, se verifica tal ambiguidade no uso do *travelling* e de planos detalhes em corpos de mulheres e corpos feminizados, pois, apesar da narrativa, do enredo e dos diálogos, constantemente, destinarem críticas aos papéis sociais e à discriminação sexual e de gênero, a instrumentalização de tais recursos audiovisuais é compreendida enquanto uma quebra da narrativa para a mera observação, análise, verificação e validação dos corpos, que reforça, novamente, modos convencionais e sexistas de se filmar e de se representar as mulheres, marcando-a como a outra, reforçando-a enquanto o corpo estranho em cena.

Em continuidade, ressalta-se, ainda, que nas duas produções selecionadas há o retrato e, simultaneamente, a atribuição de críticas aos papéis sociais de gênero, aos estereótipos e às expectativas sociais de feminilidade e de masculinidade, devido ao fato de, através das personagens, dos diálogos e dos enredos, se promover um questionamento em torno desses papéis, especialmente em situações em que feminilidade e masculinidade são contrastados, seja através de cenas em que se discorre sobre a associação das cores, no caso, do rosa e do azul, ao universo feminino e masculino, respectivamente, como se faz presente no drama *Because this is my first life* (2017), ou através do contraste e das flutuações entre as concepções de masculino e feminino vivenciados por Mi-ran no drama *Love to hate you* (2023), devido os desfoques e os borramentos provocados pelas personagens nos dois dramas frente às expectativas sociais aos modos de ser e se portar enquanto mulher nas esferas da vida social, seja no trabalho, na família ou em seus relacionamentos afetivos/amorosos/sexuais.

Evidencia-se, ainda, a presença de algumas das principais pautas dos movimentos feministas sul-coreanos na contemporaneidade, tanto o que se concerne ao ativismo online, com o ciberfeminismo, quanto o que diz respeito ao ativismo off-line, por incorporar enquanto um grande eixo temático das narrativas, nos dois dramas, a denúncia contra o abuso e o assédio sexual contra mulheres, remetendo à força e à centralidade do movimento *MeToo* no país, bem como pelas críticas destinadas à exclusão, à discriminação e à desigualdade de gênero na esfera do trabalho, seja através da representação de Ji-ho e de Soo-ji em *Because this is my first life* (2017), ou através da representação de Mi-ran em *Love to hate you* (2023), pois em ambos os dramas as personagens enfrentam dificuldades em exercerem as suas profissões frente às discriminações e às violências de gênero sofridas pelas mesmas; quanto na esfera da vida privada, através da representação de Ji-ho e de Mi-ran e suas dificuldades em existirem e resistirem em uma família sul-coreana patriarcal e heteronormativa, em que a figura do pai ocupa um papel centralizante e centralizador.

Os dois dramas trazem enquanto pano de fundo das narrativas, mais ou menos explicitamente, reflexões e críticas em torno do casamento enquanto uma instituição, seja através da banalização do matrimônio com o relacionamento de Ji-ho e Se-hee, uma vez que esses estabelecem uma união somente pela conveniência da divisão dos custos financeiros, ou através das dificuldades de Mi-ran em estabelecer relacionamentos afetivos e amorosos em suas profundidades, frente o seu receio diante os homens. Relacionando-se, portanto, com a campanha mobilizada pelo ativismo sul-coreano, tanto no ciberespaço quanto na concretude da vida social, contra o casamento, intitulado como *NoMarriage*, mediante as triplas jornadas de trabalho as quais as mulheres são submetidas após o matrimônio, uma vez que, além do trabalho remunerado, ainda são destinadas à essas os trabalhos não pagos, tais quais os serviços de cuidado para com a casa, com os filhos, com o cônjuge e para com a família desse, possuindo ainda, enquanto objetivo o boicote ao modelo patriarcal e heteronormativo de família na Coreia do Sul.

Dito isso, reitera-se que as relações de gênero são estruturantes da vida política e social, denotando a persistência de elementos tradicionais ligados ao patriarcado e à heteronormatividade, os quais transbordam na vida material e, inclusive, como é o caso, no mundo ficcional, uma vez que os dramas televisivos selecionados expressam essas relações, suas permanências, seus elementos estruturais e as latências da vida e dos conflitos sociais, denotando como as agendas dos movimentos sociais, tal qual dos feminismos sul-coreanos, respingam para além da materialidade, inclusive, nos dramas em questão.

Sendo assim, reforça-se, portanto, que nos dois dramas há uma representação de mulheres maduras, devido ao fato de serem mulheres na faixa etária dos trinta anos de idade, independentes financeiramente. Entretanto, apesar de tal representação, há uma ambiguidade em torno da mesma, devido ao fato de se atrelar a elementos, comportamentos e referências da juventude e da infância, carregando, assim, certa infantilização, seja na representação da inexperiência amorosa, sexual e afetiva de Ji-ho, e o fato dessa nunca ter beijado alguém antes de Se-hee, ou em algumas cenas em que Mi-ran é infantilizada, tal como na entrevista de emprego para a empresa Gilmu, e a necessidade de realizar façanhas para ser contratada.

Destaca-se que os dramas analisados, apesar da instrumentalização de elementos da infância e da adolescência, atrelando a esses a representação de mulheres adultas maduras, ambos se salientam devido a representação de mulheres adultas críticas ao mundo social à sua volta, mediante a consciência social frente às desigualdades de gênero na sociedade, colocando em constante exame as discriminações e as opressões que elas e as demais mulheres sofrem,

bem como na promoção de mudanças individuais nas maneiras pelas quais são e estão no mundo, especialmente através das modificações nos modos de se relacionar afetivamente, amorosamente e sexualmente.

Conclui-se, portanto, que os dramas em questão constroem e reforçam certos estereótipos do que é ser uma mulher sul-coreana, em particular ao que se concerne a instrumentalização da infantilização, reforçando um imaginário social assentado nas concepções de ingenuidade, inexperiência e castidade, educando o olhar em prol de um modo de ver convencional e hegemônico. Todavia, apesar do mundo ficcional não ser uma mera fotografia da realidade e da vida social, destaca-se o fato dos dramas incorporarem conflitos da materialidade que atravessam tanto as personagens desses quanto as mulheres na sociedade sul-coreana, construindo, portanto, a partir da ficção, certa concretude, uma vez que dá vazão a percepções críticas das desigualdades sociais, econômicas e de gênero, as quais são constitutivas, e de certo modo, conflitantes e coexistentes, com a representação infantilizada das mulheres nos dramas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAVOLEO, Bárbara; CHAURE, Desirée. Ciberfeminismo: emergencia y características del feminismo online en Corea del Sur. **Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad**, v. 14, n. 01, p. (137-149), 2019.

BAVOLEO, Bárbara; IADEVITO, Paula. Mujeres, sociedad civil y proceso de democratización en Corea del Sur. **Estudios Internacionales**, Universidad de Chile, p. (79- 93), 2009.

BECAUSE This is my first life. Direção: Park Joon-hwa. Produção: Studio Dragon. Coreia do Sul: tvN, 2017.

BERGAN, Ronald. **Isms para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CAMPOS, Thalita; TEODORO, Mariana; GOBBI, Maria. Doramas: Cenários da cultura asiática. Iniciação Científica **CESUMAR**, v.17, n.2, p. (173-181), 2015.

CANUTO, Otaviano. A crise asiática e seus desdobramentos. **Econômica**, nº 4, pp. 25-60, dez. 2000.

CHAURE, Desirée. Ciberfeminismo coreano: El surgimiento de grupos feministas en internet. In: **Congreso Nacional de Estudios Coreanos**, XI, Buenos Aires, p. (203-220), 2019.

CHO, Nam-joo. **Kim Ji-young, Nascida em 1982**. Intrínseca, 2022.

CONNELL, Raewyn. **Gênero em termos reais**. São Paulo: nVersos, 2016.

Expanding our presence in Korea: Netflix welcomes the New Year with two new production facilities. **Netflix**, 2021. Disponível em: <https://about.netflix.com/en/news/expanding-our-presence-in-korea-netflix-production-facilities>. Acesso em: 05 mar. 2024.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HAN, Ju Hui Judy; CHUN, Jennifer Jihye. Introduction: Gender and Politics in Contemporary South Korea. **The Journal of Korean Studies**. Duke University Press, n 2, vol. 19, p. (245-255), 2014.

HAMDON, Syamimi Waznah; TIMUR, Fitriani Bintang. Feminism against beauty standards in South Korea: Force creates resistance. **Journal of Tehno Social**, v. 12, n.02, p. (69-74), 2021.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: Como as cores afetam a razão e a emoção**. 1.ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. 312 p.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras**. 13ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: Da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HUR, Song-Woo. Mapping South Korean Women's Movements During and After Democratization: Shifting Identities. In: BROADBENT, Jeffrey; BROCKMAN, Vicky. **East Asian Social Movements: Power, Protest and Change in a Dynamic Region**. New York: Springer, 2011. p. (181-203).

IADEVITO, Paula. Cine, mujer(es) y narrativas de la identidad en Corea: Reporte de una investigación sobre ficción y ficcionalidad(es) desde el campo de las Ciencias Sociales. **Revista de Investigación Social**; v. VII, n. 11, 2010.

IADEVITO, Paula; ZAMBRINI, Laura. La importancia del uso de las imágenes en los estudios de género: Reflexiones en torno al vínculo entre cine y sociedad. **V Jornadas de Sociología de la UNLP**. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

JUNG, Kyungja. Practicing feminism in South Korea: The issue of sexual violence and the women's movement. **Hecate**, vol.29, n.2, p. (261-284), 2003.

KIM, Elaine H.; CHOI, Chungmoo. **Dangerous Women: Gender and Korean Nationalism**. New York and London: Routledge, 1998.

Kim Ji-young, Nascida em 1982. *Intrínseca*, 2024. Disponível em: <https://intrinseca.com.br/livro/kim-jiyoung-nascida-em-1982/>. Acesso em 18 abr. 2024.

KIM, Soo Jin Park; KIM, Soo Youn Lee; LEE, Eun Jung Kwon. The lesbian rights movement and feminism in South Korea. **Journal of Lesbian Studies**, v.10, p. (161-190), 2008.

KIM, Minyoung. Riding K-Wave, Netflix spotlights stories made in Korea and watched by the world. **Netflix**, 2021. Disponível em: <https://about.netflix.com/en/news/riding-the-k-wave-netflix-spotlights-stories-made-in-korea-and-watched-by>. Acesso em: 05 mar. 2024.

LEE, Aie-Rie; CHIN, Mikyung. The Women's Movement in South Korea. **Social Science Quarterly**, v.88, n.5, p. (1205-1226), dez. 2007.

LOVE to hate you. Direção: Kim Jung-kwon. Produção: Binge Works. Coreia do Sul, 2023.

MONTEIRO, Daniela. **A Onda Coreana e a representação do passado em "Reply 1997"**. Trabalho de Conclusão de Curso em Estudos de Mídia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 70, 2014.

NA, Tari Young-Jung; HAN, Ju Hui Judy; KOO, Se-Woong. The South Korean Gender System: LGBTI in the Contexts of Family, Legal Identity, and the Military. **The Journal of Korean Studies**, v. 19, n. 02, p. (357-377), 2014.

PARK, Kyung Ae. Women and Development: The Case of South Korea. *Comparative Politics*, v. 25, n. 02, p. (127-145), Jan., 1993.

PARK, Kyung Ae. Women and Social Change in South and North Korea: Marxist and Liberal Perspectives. **East Lansing: MSU Board of Trustees**, Michigan State University, p. (02-37), 1992.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José. **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlends & Vertecchia, 2009.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher?. In: ALGRANTI, Leila Mezan (org.). **A prática feminista e o conceito de gênero**. Textos didáticos. Campinas, IFCH, 2002.

QUEIROGA, Louise. Na onda do K-pop: como a Hallyu fez do Brasil o terceiro maior consumidor de k-dramas na pandemia. **O Globo**, 10 jul. 2021. 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: 05 mar. 2024.

RAHMAH, Siti; SETIAWATI, Eti; SUKMAWAN, Sony; DARIHASTINING, Susi. Patriarchal Opression in Kim Ji-Yeong, Born 1982 by Cho Nam-Joo: A Feminist Literary Study. In: **World Conference on Gender Studies**, KnE Social Sciences, p. (390-411), 2020.

ROCHA, Nayelli López. El rol del Hallyu como cultura pop em la creación y la difusión de la imagen de la mujer coreana contemporânea. **Revista Mexicana de Estudios sobre la cuenca del Pacífico**, v.9, n.18, p. (171-195), 2015.

ROSA, Daniela. **O que os k-dramas querem?**. Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 94, 2019.

SACCOMORI, Camila. **Prática de binge-watching na era digital: Novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 246. 2016.

SANTOS, Andressa; SANTOS, Aline. Audiovisual nas novas mídias – dramas sul-coreanos no Brasil. In: **Jornada Internacional GEMInIS**, III, São Carlos, 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v.20, n.2, p. (71-99), 1995.

SILVA, Ricardo Muniz Muccillo. As instituições e o progresso tecnológico na Coreia do Sul. Propriedade Industrial, Inovação e Sustentabilidade, Florianópolis: **Conceito**, 2016, v.1, p. (131-155).

SOK, Cheng Gun. A Prática de Lazer na WEB a Partir do Consumo de K-dramas. **Licere**, Belo Horizonte, v.23, n.1, p. (360-393), 2020.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire du demain**. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

TANAKA, Misaki; SAMARA, Beatriz. A Onda Coreana: A Influência da Novela “Sonata de Inverno” no Telespectador Feminino do Japão. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, XXXVI, Manaus, 2013.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Imagem, sociedade e conhecimento: da História Cultural à Sociologia da Arte. **Leitura: Teoria e Prática**, v. 37, p. 113-128, 2019. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/810>. Acesso em: 04/06/2024.

UNNINETWORK. Sister Network: Introduction. Seoul. Disponível em: http://www.unninetwork.net/?page_id=872. Acesso em: 12 abr. 2024.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

YOO, Dongju. Cultura publicitaria y políticas del cuerpo femenino: La mujer coreana entre el confucionismo y el capitalismo. **Comunicación y Sociedad**, Universidad de Guadalajara, n. 34, p. (27-58), 1998.