

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Ana Carolina Bastos Machado

**SORRISO REAL, MÁSCARA CULTURAL: UMA ANÁLISE DA ROMANTIZAÇÃO
OCIDENTAL DA MASCULINIDADE SUL-COREANA A PARTIR DOS K-DRAMAS**

BAURU
2026

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Ana Carolina Bastos Machado

**SORRISO REAL, MÁSCARA CULTURAL: UMA ANÁLISE DA ROMANTIZAÇÃO
OCIDENTAL DA MASCULINIDADE SUL-COREANA A PARTIR DOS K-DRAMAS**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Gustavo Soranz Gonçalves.

BAURU
2026

**SORRISO REAL, MÁSCARA CULTURAL: UMA ANÁLISE DA
ROMANTIZAÇÃO OCIDENTAL DA MASCULINIDADE
SUL-COREANA A PARTIR DOS K-DRAMAS**

Área de Concentração: MÍDIA E CULTURA

Linha de Pesquisa: PROCESSOS MIDIÁTICOS E PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS

Banca examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Soranz Gonçalves
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Prof^a. Dr^a. Batia Stolar
UNIVERSIDADE DE LAKEHEAD

Prof. Dr. Laan Mendes de Barros
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

M149s	Machado, Ana Carolina SORRISO REAL, MÁSCARA CULTURAL : Uma Análise da Romantização Ocidental da Masculinidade Sul-Coreana a partir dos K-Dramas / Ana Carolina Machado. -- Bauru, 2026 193 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru Orientador: Gustavo Soranz Gonçalves Coorientadora: Batia Stolar 1. Hallyu. 2. K-drama. 3. Masculinidade. 4. Onda Coreana. 5. Sorriso Real. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE ANA CAROLINA BASTOS MACHADO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 02 de março de 2026, às 15h, no(a) <https://meet.google.com/jke-hddi-mab>, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de ANA CAROLINA BASTOS MACHADO, intitulada "Sorriso real, máscara cultural: uma análise da romantização ocidental da masculinidade sul-coreana a partir dos k-dramas". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor GUSTAVO SORANZ GONÇALVES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Audiovisual e Relações Públicas / UNESP / Câmpus de Bauru - FAAC, Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS (Participação Virtual) do(a) Departamento de Audiovisual e Relações Públicas / UNESP / Câmpus de Bauru - FAAC, Associate Professor, BATIA BOE STOLAR (Participação Virtual) do(a) Department of English / Lakehead University, Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Doutor GUSTAVO SORANZ GONÇALVES

Documento assinado digitalmente
 **GUSTAVO SORANZ GONÇALVES**
Data: 02/03/2026 16:53:07-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

AGRADECIMENTOS

Meus primeiros e mais profundos agradecimentos são direcionados aos meus pais, José Amaro Machado dos Santos e Luciana Lourenço Bastos. Por me proporcionarem o privilégio de realizar este mestrado, eles me colocaram entre o 1% dos jovens brasileiros que conseguem completar uma pós-graduação. Essa conquista é, antes de tudo, fruto do seu sacrifício e incentivo.

À minha mãe, Luciana, direciono uma gratidão especial, pois ela é a fonte de inspiração primordial deste trabalho. Foi por sua influência que assisti a *Sorriso Real* pela primeira vez. Lembro dos momentos em que, escrevendo meu trabalho de conclusão de curso (também sobre um drama coreano) na mesa da sala, ouvia suas gargalhadas vindas do quarto. Mais tarde, ela me relatava, com entusiasmo e detalhes, as cenas que haviam provocado tanto riso. Agradeço por ter me apresentado ao que se tornaria o objeto desta pesquisa e por ser, ela própria, uma dorameira tão ávida e dedicada.

Agradeço imensamente aos amigos extraordinários que fiz durante o mestrado na UNESP: Ádria Barbosa, Vinícius Rodrigues, Giovanne Ramos, Otávio Uzumaki, Daniela Borges, Caroline Campos e Rafael Bueno. Esta pesquisa é também um reflexo de nossa união e do apoio mútuo que nos sustentou ao longo desses anos desafiadores.

Ao meu orientador, Gustavo Soranz, agradeço por ter acreditado no meu projeto e me recebido no programa em 2025. Seu direcionamento foi indispensável para a conclusão deste trabalho. Por fim, à minha orientadora canadense, Batia Stolar, eu devo uma gratidão que é difícil de colocar em palavras. Você mudou minha vida como pessoa e como pesquisadora. Obrigada por me acolher na Lakehead University por três meses incríveis e, principalmente, por ver na minha pesquisa um valor que eu mesma ainda não conseguia enxergar. Sua confiança e conhecimento foi o meu maior guia.

RESUMO

Esta dissertação investiga a romantização ocidental da masculinidade sul-coreana mediada pelos K-dramas, a partir da análise da série *Sorriso Real* (2023). Motivada pela crescente popularidade da Onda Coreana (*Hallyu*) no Brasil e no mundo e por casos de mulheres que projetam expectativas afetivas sobre homens sul-coreanos com base em representações ficcionais, o estudo problematiza como os dramas televisivos constroem e exportam uma imagem idealizada do homem coreano, associada à masculinidade suave e ao arquétipo do *Flower Boy*. A pesquisa questiona por que esses dramas despertam desejo afetivo no público ocidental, quais aspectos da masculinidade sul-coreana exercem maior apelo e de que modo elementos narrativos e audiovisuais contribuem para essa idealização. Metodologicamente, adota uma abordagem multimodal e semiopragmática, articulada à teoria das mediações examinando como elementos narrativos, estéticos e técnicos interagem com contextos socioculturais e dinâmicas de recepção transnacional. Argumenta-se que a masculinidade suave nos K-dramas é um produto híbrido e estratégico, que mascara contradições sociais reais da Coreia do Sul — como patriarcado confucionista, desigualdade de gênero e tensões misóginas e antifeministas contemporâneas — e promove uma fantasia romântica globalizada, reforçando expectativas afetivas que raramente se concretizam, ao mesmo tempo em que reproduz lógicas de consumo e estereótipos culturais.

Palavras-chave: K-dramas; Hallyu; Sorriso Real; Onda Coreana; Romantização, Masculinidade.

ABSTRACT

This dissertation investigates the Western romanticization of South Korean masculinity as mediated through K-dramas, focusing on the analysis of the series *King The Land* (2023). Motivated by the growing global popularity of the Korean Wave (*Hallyu*) and by cases of women projecting affective expectations onto South Korean men based on fictional representations, the study problematizes how television dramas construct and export an idealized image of the Korean man, associated with soft masculinity and the Flower Boy archetype. The research questions why these dramas evoke affective desire in Western audiences, which aspects of South Korean masculinity exert the appeal, and how narrative and audiovisual elements contribute to this idealization. Methodologically, it adopts a multimodal and semio-pragmatic approach, articulated with mediation theory, examining how narrative, aesthetic, and technical elements interact with sociocultural contexts and transnational reception dynamics. It is argued that the soft masculinity portrayed in K-dramas is a hybrid and strategic product that masks real social contradictions in South Korea — such as Confucian patriarchy, gender inequality, and contemporary misogynistic and anti-feminist tensions — while promoting a globalized romantic fantasy. This reinforces affective expectations that rarely materialize in reality, simultaneously reproducing consumerist logics and cultural stereotypes.

Keywords: K-dramas; Hallyu; King The Land; Korean Wave; Romanticization; Masculinity.

LISTA DE IMAGENS E FIGURAS

Imagem 1 - Quarto Mapa Metodológico das Mediações (2017).....	92
Imagem 2 - Mapa das Mediações do K-drama no contexto global.....	97
Imagem 3 - Comparação entre cena em que Sa-rang quebra o salto de seu sapato e a cena em que Cinderela perde o seu sapatinho de cristal.....	111
Imagem 4 - Comparação entre cena de Gu Won e Ethan Hunt.....	113
Imagem 5 - Frames de Gu Won em ângulo baixo.....	114
Imagem 6 - Gu Won se arrumando.....	118
Imagem 7 - Gu Won nota a beleza de Sa-rang quando ela chega ao aeroporto.....	119
Imagem 8 - Detalhes das vestimentas e aparência facial de Gu Won ganham destaque em cena.....	121
Imagem 9 - A beleza de Sa-rang se destaca aos olhos do príncipe.....	122
Imagem 10 - Comparação entre o vestido branco de Sa-rang e o vestido de Cinderela... 123	
Imagem 11 - Sa-rang intimida-se diante da exposição do torso de Gu Won.....	125
Imagem 12 - Cheon Sa-rang desabafa com Gu Won.....	131
Imagem 13 - Gu Won relembra o desaparecimento da mãe na infância.....	136
Imagem 14 - Gu Won sente-se desconfortável durante cerimônia de posse.....	136
Imagem 15 - Gu Won questiona o paradeiro de Sa-rang a funcionária do Hotel King.... 136	
Imagem 16 - Gu Hwa-rang é alertada sobre a vantagem masculina do irmão.....	142
Imagem 17 - Cheon Sa-rang expressa à Gu Won que sente culpa no ato de desejar..	144
Imagem 18 - Cheon Sa-rang conscientiza Gu Won sobre relações de poder no trabalho. 146	
Imagem 19 - Gu Won aplica os ensinamentos de Sa-rang em contraste à conduta abusiva da irmã.....	147
Imagem 20 - Won e Sa-rang conversam sobre obrigações impostas pelo trabalho....	148
Imagem 21 - Gu Won protege Cheon Sa-rang de um perigo aparente.....	149
Imagem 22 - Cheon Sa-rang expressa o descontentamento ao atingir o cargo mais alto da sua carreira na Equipe dos Sonhos.....	151
Imagem 23 - No Sang-sik aconselha Gu Won.....	156
Imagem 24 - Ex-namorado de Sa-rang é corrigido por ela enquanto tenta lembrar de uma viagem que ela queria fazer.....	158
Imagem 25 - Gu Il-hoon transmite os valores da masculinidade chaebol para Gu Won.. 160	
Imagem 26 - Ro-Woon devolve o sapato de Pyeong-hwa.....	164
Imagem 27 - Ro-Woon ajuda Pyeong-hwa.....	165
Imagem 28 - Filha critica a atuação do pai enquanto chefe de família.....	168
Imagem 29 - Funcionários da área Sorriso Real brindam em homenagem à Gu Won.... 171	
Imagem 30 - Cheon Sa-rang e Gu Won cruzam-se no lobby do Hotel King.....	172

Imagem 31 - Cheon Sa-rang e Gu Won encontram-se separados no mesmo ambiente....
172

Imagem 32 - Cheon Sa-rang e Gu Won se encaram no set da entrevista ao vivo..... 173

Imagem 33 - Comparação entre cena em que Gu Won presenteia Cheon Sa-rang com
novos sapatos e a cena em que Cinderela calça o sapatinho de cristal..... 174

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Os K-dramas mais assistidos internacionalmente em 2023.....	26
--	----

SUMÁRIO

“I CONFESS TO YOU”: INTRODUÇÃO.....	13
1 “MY LOVELY LOVER”: O IMAGINÁRIO DO HOMEM IDEAL SUL-COREANO NOS K-DRAMAS.....	19
1.1 Os K-dramas na Onda Coreana.....	28
1.2 O Soft Power da Onda Coreana e Novas Perspectivas.....	35
1.3 Dorama ou K-drama?.....	46
1.4 O apelo feminino da Hallyu.....	51
1.5 Caracterizando os elementos do K-drama.....	55
2 “YOU ARE THE ONE I’VE BEEN DREAMING OF”: A REALIDADE SOCIOHISTÓRICA DA COREIA VERSUS OS K-DRAMAS.....	60
2.1 A articulação entre Confucionismo e Patriarcado: As mulheres e os homens da Península Coreana.....	61
2.2 A Masculinidade Moderna na Coreia do Sul: Militarismo, Desenvolvimento e Patriotismo.....	73
2.2 O Inferno Jeoson e as Guerras de Gênero: Ativismo digital e novas expressões de misoginia na Coreia do Sul contemporânea.....	78
2.2 Eles existem?.....	84
3 “MY HEART FIND SOLACE”: Percurso Metodológico.....	86
3.1 As múltiplas mediações do K-dramas.....	86
3.2 Multimodalidade e semiopragmática.....	99
3.3 O Fe(male) Gaze nos K-dramas.....	102
4 “YOUR LOVE IS A SWEET DREAM”: Análise de Sorriso Real (2023).....	108
4.1 A Cinderela Cheon-Sarang.....	109
4.2 O Príncipe Gu Won.....	113
4.3 O Olhar: Beleza etérea, espetáculo visual e erotização do poder.....	117
Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.....	121
4.4 O Olhar Casto.....	124
4.5 Sorriso Real Versus Sorriso Feminino.....	127
4.6 Confucionismo e militarização do ambiente de trabalho sul-coreano.....	129
4.7 Maternidade, desejo e economia fálica.....	133
4.8 Heroísmo masculino e fantasia feminina.....	145
4.9 O “Sonho Sul-coreano”.....	150
4.10 As Masculinidades de Sorriso Real.....	155
4.11 A outra Cinderela Oh Pyeong-hwa.....	162
4.12 A utopia de Kang Da-eul.....	167

4.7 O desfecho.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS.....	181

“I CONFESS TO YOU”: INTRODUÇÃO

“A vida real não é um dorama!” foi a frase que abriu a legenda de uma publicação no Instagram que noticiava as adversidades vividas por uma brasileira que denunciou, nas redes sociais, ter sido agredida e expulsa de casa pelo marido sul-coreano. À época dos fatos, em dezembro de 2023, *O Globo* (2023) apurou que Jackeliny Bastos, mulher paraense de 34 anos, conheceu o coreano Jinyong Lee por meio de um aplicativo de relacionamento em março do ano anterior. O primeiro encontro presencial do casal ocorreu em novembro de 2022, durante uma visita dele ao Brasil, período em que Jackeliny passou a compartilhar nas redes sociais registros do relacionamento à distância, incluindo fotos e declarações de amor. Convencida de ter encontrado um parceiro ideal, a brasileira decidiu se mudar para a Coreia do Sul. Contudo, segundo seu relato, pouco tempo após a mudança, o comportamento do marido teria se alterado significativamente, passando a apresentar condutas violentas e controladoras, como a restrição de seu acesso ao telefone e às finanças, até que ele a colocou para fora de casa. Emocionalmente abalada, sem dinheiro e sozinha em um país em que não falava a língua nativa, Jackeliny foi acolhida por mulheres sul-coreanas sensibilizadas com o ocorrido e deu início a uma campanha de arrecadação online com o objetivo de viabilizar seu retorno ao Brasil.

O caso ganhou ampla repercussão nas redes sociais e a tal postagem mencionada no parágrafo anterior foi publicada pelo perfil @subcelebrities, que conta com aproximadamente 4,5 milhões de seguidores no Instagram e relatava o ocorrido. A publicação acumulou mais de 45 mil curtidas, evidenciando o engajamento do público com o tema. Apesar de a legenda estabelecer uma relação direta entre as agressões sofridas por Jackeliny e as narrativas dos dramas de TV sul-coreanos, os K-dramas (popular e erroneamente, conhecidos como “dramas”), não havia, nos fatos divulgados, qualquer evidência concreta que indicasse que o relacionamento da brasileira com o sul-coreano tivesse sido motivado ou influenciado por uma aspiração derivada dessas séries televisivas.

Ainda assim, a associação entre os K-dramas de romance e a desilusão de Jackeliny Bastos na vida real tornou-se inevitável pelos internautas frente a grande popularidade dos produtos culturais sul-coreanos entre o público brasileiro, fenômeno conhecido como Onda

Coreana (*Hallyu*)¹. O Brasil não apenas abriga a maior comunidade migrante coreana da América Latina (Mazur; Albuquerque, 2022), como também se configura como o principal mercado consumidor da Onda Coreana na região. Na década passada, o consumo de conteúdos *Hallyu* pelos brasileiros se limitava ao ambiente on-line, sendo reconhecido enquanto um consumo de nicho no país (Mazur; Albuquerque, 2022). Após um longo período marcado por raríssimas exceções de exibição de produções audiovisuais coreanas na televisão aberta brasileira, destaca-se o caso do SBT, que incluiu episódios do clássico K-drama *My Love from the Star* (2013) em sua grade de programação em junho de 2025, inaugurando a faixa intitulada “Sessão Dorama”, dedicada exclusivamente à exibição de dramas coreanos na emissora. Ademais, a principal emissora do Brasil e a maior da América Latina, a TV Globo tem mostrado um forte investimento em K-dramas na sua plataforma de *streaming* Globoplay, tanto licenciando produções sul-coreanas como planejando criar os seus próprios “globoramas”, um híbrido entre a telenovela e o formato de ficção seriada do leste asiático. Em 2025, a Globo exibiu episódios dos K-dramas *Delightfully Deceitful* (2023) e *About Time* (2018) em TV aberta na faixa “Sessão da Tarde”.

O engajamento do público brasileiro com as séries sul-coreanas é tão expressivo que o *Korea Drama Festival* (KDF), principal evento anual da Coreia do Sul dedicado aos K-dramas, será realizado em São Paulo em 2026. Trata-se de um marco histórico, uma vez que esta será a primeira edição do evento sediada fora do continente asiático (Veja, 2025a). Fato é que há um interesse crescente dos brasileiros pelo consumo de produtos culturais sul-coreanos e que, até o momento, a Onda Coreana tem se mantido em alta no país, tanto no âmbito mercadológico quanto no do diálogo cultural, sem previsão aparente de declínio.

O que chamou a atenção dos internautas no caso do relacionamento entre Jackeliny Bastos e Jinyong Lee, e que atravessa o problema desta pesquisa, foi a hipótese de um alto nível de envolvimento emocional, sobretudo entre espectadoras de K-dramas, em relação aos protagonistas masculinos dessas séries, assim como a construção de um imaginário sobre o

¹ Ao longo deste trabalho, serão utilizados os termos *Hallyu* e Onda Coreana como referências ao mesmo fenômeno cultural. O termo *Hallyu*, de origem sul-coreana, é amplamente empregado na literatura acadêmica internacional e em documentos oficiais para designar a expansão global dos produtos culturais da Coreia do Sul. Já a expressão *Onda Coreana* corresponde à tradução e adaptação do termo para o contexto da língua portuguesa. A utilização alternada de ambos os termos busca, portanto, dialogar com diferentes tradições acadêmicas e facilitar a compreensão do fenômeno ao longo do texto, sem implicar distinções conceituais entre eles. O mesmo procedimento será adotado em relação a outros conceitos recorrentes na análise, como *soft power* (poder suave), *male gaze* (olhar masculino), *female gaze* (olhar feminino) e *soft masculinity* (masculinidade suave). Sempre que utilizados em sua forma original em língua inglesa, esses termos não indicarão variações conceituais em relação às suas traduções para o português, sendo empregados de maneira equivalente.

homem sul-coreano real a partir de personagens ficcionais. De modo geral, os dramas televisivos sul-coreanos apresentam narrativas românticas heterossexuais centradas no desenvolvimento gradual do afeto, valorizando a contenção emocional, a idealização do vínculo amoroso e a noção de destino compartilhado. Nesse contexto, o protagonista masculino costuma ser retratado como uma figura idealizada que combina beleza, autoridade e vulnerabilidade. Ao longo da narrativa, esse personagem é frequentemente transformado pelo amor feminino, que o torna mais sensível, empático e o leva a realizar grandes gestos românticos para sua parceira.

A representação do homem sul-coreano nos K-dramas tornaria-se ainda mais atraente para as aspirações românticas femininas por meio da chamada masculinidade suave, um modelo que contrasta com a masculinidade hegemônica do homem ocidental, frequentemente associada à imagem do sujeito bruto e hipermasculinizado. Essa masculinidade alternativa se expressa tanto em padrões de beleza de traços mais andróginos, típicos dos atores de K-drama, quanto em características de personalidade tradicionalmente vinculadas à performance de gênero feminina, como a sensibilidade, o cuidado e a expressão emocional.

Ao afirmar que a vida real não é como nos K-dramas antes de relatar o caso de agressão e abandono sofrido por Jackeliny em seu casamento com um homem sul-coreano, o perfil do Instagram @subcelebrities sugere que as narrativas de romance idealizado às quais o público brasileiro tem acesso por meio do consumo de K-dramas dificilmente se concretizam na realidade. Afinal, a *Hallyu* e a exportação de produtos culturais sul-coreanos não se limitam à geração de receita para a Coreia do Sul, mas também desempenham um papel central na construção e difusão de uma certa imagem positiva do país para o público internacional. Nesse sentido, argumento que as narrativas românticas veiculadas pelos K-dramas contribuem para moldar expectativas e percepções sobre relações afetivas e sobre o próprio homem sul-coreano, ampliando o impacto simbólico desses produtos para além do entretenimento.

A brasileira Jackeliny Bastos se envolveu com o coreano Jinyong Lee com a expectativa de viver um romance tal qual é retratado nos K-dramas? Não é possível afirmar. Porém, existem outros casos concretos de mulheres brasileiras que esperam encontrar os protagonistas de K-drama em homens sul-coreanos reais.

Em janeiro de 2025, Cleonice Calistrato, moradora de Mossoró, no Rio Grande do Norte, ganhou visibilidade nas redes sociais ao relatar detalhes de sua viagem à Coreia do Sul,

realizada a partir de seu interesse por K-dramas. Em entrevista à TV Z Brasil, a mulher, então com 77 anos, afirmou ter se sentido decepcionada ao comparar as representações idealizadas dos dramas televisivos sul-coreanos com a realidade encontrada no país. “Nos doramas que tanto amo, os homens são bonitos, atraentes e altos. No dia a dia, não foi o que encontrei por lá”, relatou Cleonice em vídeo (Mais Goiás, 2025). A experiência a levou a alertar outros fãs de K-drama sobre possíveis frustrações decorrentes desse tipo de expectativa.

Já no início deste ano, a Netflix, plataforma de *streaming* com maior número de assinantes no Brasil (Veja, 2025b), lançou o *reality show* *Meu Namorado Coreano*, que acompanha cinco mulheres brasileiras que viajam à Coreia do Sul para se encontrarem presencialmente e conviverem com seus namorados coreanos. O programa explora as dinâmicas de relacionamentos à distância, os desafios da convivência intercultural e as tensões entre a idealização romântica alimentada pelos K-dramas em contraste com a experiência concreta desses relacionamentos. A série, composta por oito episódios, entrou rapidamente para o ranking das produções mais assistidas da Netflix no Brasil após o seu lançamento. A repercussão do programa tem estimulado debates online sobre como os dramas televisivos sul-coreanos contribuem para a construção de uma imagem homogênea dos homens coreanos, levando parte do público global a associar automaticamente a nacionalidade ou o fenótipo sul-coreano a um ideal de parceiro romântico inspirado nos protagonistas dos K-dramas.

Um estudo feito por Jinju Kim e Jordi Lopez Sintas (2021) analisou 214.632 comentários em tempo real publicados por espectadores de nove dramas de televisão sul-coreanos exibidos na plataforma de *streaming* Viki entre 2014 e 2015, identificando que esses comentários expressam formas de interação parassocial entre o público e os personagens. A parassocialidade é um tipo simulação de relação interpessoal íntima e recíproca em que o espectador se envolve emocionalmente com personagens da mídia, como atores, celebridades ou figuras fictícias, como se tivesse uma relação real com eles (Horton; Whol, 1956). Mesmo sem existir contato direto ou troca verdadeira, a pessoa dedica tempo, atenção e sentimentos, criando uma sensação de proximidade e intimidade que acontece apenas à distância e não é recíproca. Kim e Sintas (2021) perceberam que os comentários deixados pelos espectadores dos K-dramas estabelecem relações passociais, pois expressam emoções, identificação, críticas, empatia e até desejos de interação direta com os personagens. Em diversas amostras, os comentaristas tratavam os personagens enquanto amigos,

confidentes ou até objetos de desejo romântico, enquanto outros conectaram as narrativas dos K-dramas com suas próprias experiências de vida.

Essas descobertas reforçam a ideia de que as narrativas românticas dos K-dramas podem moldar expectativas afetivas ao serem internalizadas pelo público, uma vez que seus personagens passam a funcionar como referências emocionais para os espectadores. A aparente manifestação de um desejo afetivo por parte de mulheres ocidentais — em especial brasileiras, considerando o contexto de origem deste trabalho — em relação aos homens sul-coreanos, mediado pelos K-dramas, fundamenta as seguintes questões: por que os K-dramas evocam esse tipo de desejo afetivo? Quais aspectos da masculinidade sul-coreana exercem maior apelo sobre o imaginário ocidental? E de que maneira os elementos narrativos e audiovisuais dos K-dramas contribuem para a construção desse cenário?

Para responder às questões propostas nesta dissertação, adota-se como objeto empírico o drama televisivo sul-coreano *Sorriso Real* (2023), o K-drama do gênero romance mais assistido globalmente em 2023. A pesquisa está organizada em quatro capítulos que conduzem a análise do fenômeno cultural da Onda Coreana (*Hallyu*) até a análise fílmica detalhada da obra selecionada. No próximo capítulo, você encontra uma discussão acerca da expansão global dos K-dramas e sua consolidação como produtos culturais de amplo alcance, com destaque para o consumo no Brasil. Nesse contexto, são apresentados os conceitos de masculinidade suave e do arquétipo do *Flower Boy*, bem como os processos de hibridização cultural e a noção de glocalização, que ajudam a explicar o apelo transnacional dessas narrativas e a construção de um imaginário romântico idealizado, aqui denominado *K-dramaland*.

Em seguida, no segundo capítulo, a dissertação se aprofunda na análise histórica e social da formação do patriarcado e da masculinidade na Coreia do Sul, examinando a influência do confucionismo, a evolução dos modelos masculinos ao longo do tempo e as tensões contemporâneas marcadas pela emergência do feminismo digital sul-coreano. A partir desse panorama, questiona-se a distância entre as representações idealizadas dos homens nos K-dramas e a realidade social sul-coreana.

Na sequência, o terceiro capítulo, apresenta o percurso metodológico da pesquisa, fundamentado na teoria das mediações de Jesús Martín-Barbero e na análise fílmica multimodal, articulada à abordagem semiopragmática de Roger Odin. São discutidos ainda os conceitos de *male gaze* e *female gaze*, com o objetivo de compreender como as representações

de feminilidade e masculinidade são construídas texto audiovisual dos K-dramas e de que maneira essas obras interpelam o olhar do público feminino.

Por fim, realiza-se a análise empírica de *Sorriso Real* (2023), examinando a construção do protagonista masculino e observando elementos narrativos e estéticos. A busca evidencia como a série reforça fantasias românticas femininas no público ocidental conforme a lógica do regime fálico, destacando como o K-drama revela contradições estruturais da sociedade sul-coreana em contato com a perspectiva global e neoliberal.

1 “MY LOVELY LOVER”: O IMAGINÁRIO DO HOMEM IDEAL SUL-COREANO NOS K-DRAMAS

Aproximadamente 30% dos turistas internacionais que visitaram a Coreia do Sul em 2023 foram motivados pela cultura pop coreana, incluindo K-pop, K-dramas e cinema. Isso é o que diz o último relatório de análise dos padrões de mobilidade turística na Coreia do Sul, publicado pela Korea Tourism Organization (KTO) em março de 2025². Os turistas que visitam o território sul-coreano a partir da apreciação pelos aparatos da cultura pop do país são chamados de turistas *Hallyu*, traduzindo para o português, chamamos de turistas da Onda Coreana. A caráter introdutório, denomina-se Onda Coreana (*Hallyu*) o fenômeno de exportação transnacional da cultura pop da Coreia do Sul, que inclui uma variedade de produtos, como filmes, música, séries de TV, celebridades, videogames, moda, culinária, estética, turismo, idioma coreano e promove um estilo de vida que tornou a identidade sul-coreana algo atraente e desejável (Jung, 2011; Monteiro, 2018).

Os dramas de TV sul-coreanos, popularmente conhecidos como K-dramas são um dos produtos culturais que movimentam os turistas *Hallyu* a visitarem o país do leste asiático. Segundo a autora Min Joo Lee (2019), muitos espectadores de K-dramas investem dinheiro e tempo em uma viagem para a Coreia a fim de experienciar a cultura e visitar os locais utilizados nas filmagens das séries ficcionais. Além disso, Lee (2019) aponta que turistas *Hallyu* também podem investir o seu tempo em se envolver romanticamente com homens sul-coreanos. Para ela, a Onda Coreana “não é apenas um fenômeno político e econômico de sucesso, mas um fenômeno transnacional de emoção em que os desejos românticos ditam o fluxo de dinheiro e pessoas entre fronteiras geográficas” (Lee, 2019, p.27, tradução nossa)³. No cenário de países asiáticos como Japão e Vietnã, os homens sul-coreanos são geralmente vistos como os maridos ideais pelas mulheres, que se baseiam na representação dos personagens masculinos dos K-dramas para formular tal opinião (Lee, 2019). Já no contexto ocidental, Lee (2019) destaca que as mulheres que compartilham da mesma visão desejam a *soft masculinity* (masculinidade suave) expressa pelos homens sul-coreanos dos dramas de TV em oposição à hegemonia da masculinidade agressiva e o arquétipo “machão” dos

² Ver em: <https://bit.ly/4jHAJ7>

³ No original: “[...] hallyu is not only a successful politico-economic phenomenon but also a transnational phenomenon of emotion in which romantic desires dictate the flow of money and people across geographical borders.”

homens ocidentais⁴.

Para Iwicka (2021, p. 133), os K-dramas promovem novos modelos de masculinidade, demonstrando uma tendência de retratar seus protagonistas masculinos com traços que são usualmente relacionados à feminilidade, como suavidade, vulnerabilidade, sensibilidade, compaixão e empatia. Lee define a *soft masculinity* como “um termo que descreve homens que transformam os desejos românticos das mulheres em realidade: são emocionalmente expressivos, sexualmente competentes, mas não exigentes, enquanto possuem a força física masculina para salvar a donzela em perigo” (2019, p. 30, tradução nossa)⁵.

Na indústria do entretenimento coreana, a *soft masculinity* se apresenta na forma do imaginário do personagem *Flower Boy*. Em coreano, a expressão para *Flower Boy* é *kkonminam* (꽃미남)⁶, sendo que *kkot* se traduz para “flor” e *mminam* se traduz para “homem lindo”. A ideia do *Flower Boy* faz parte de um gênero próprio entre os K-dramas e é caracterizada por um homem que satisfaz tanto qualidades masculinas quanto femininas e sua masculinidade suave atrai o público mais jovem, especialmente as mulheres (Miyose, 2015, p. 28). O *Flower Boy* é um tipo de homem que é muito bonito ao ponto de ser andrógino e parecer inofensivo (Lee, 2019, p. 38). Normalmente, eles têm pele lisa e clara, cabelos sedosos e um jeito feminino (Jung, 2011, p. 58).

Por coincidência, ou não, o início da popularidade dos *Flower Boys* se deu na indústria do entretenimento sul-coreana ao final da década de 1990, mesmo período em que os produtos culturais do país começaram a circular globalmente (Jung, 2011, Miyose, 2015). Além disso, a década de 1990 foi um período de grande desenvolvimento econômico não apenas na Coreia do Sul, mas em outros países da Ásia, como a China e o Japão. Este período abarca um contexto em que as mulheres estavam se inserindo cada vez mais no mercado de trabalho e aumentando o seu poder de compra, enquanto as pessoas mais jovens dominavam o uso da internet (Louie, 2012). Com esses dois grupos se tornando um novo alvo de consumo

⁴ Por vezes neste trabalho, será utilizado o termo masculinidade hegemônica. À objetivo de clareza, adota-se masculinidade hegemônica como um ideal ou conjunto de prescrições sociais e não um tipo de personalidade ou um personagem masculino real (Yun, 2018). Tal hegemonia é alcançada, não apenas pela força das instituições, mas também pelo consentimento de outros grupos (Yun, 2018).

⁵ No original: “[...] is a term which describes men who make women’s romantic dreams come true: they are emotionally expressive, sexually competent, but not demanding, and all the while possess the “masculine physical strengths to save women in peril.”

⁶ Opta-se, ao longo deste trabalho, por apresentar os termos da língua coreana ou japonesa em versões romanizadas para o alfabeto latino, seguidos de sua grafia original dos alfabetos coreano (hangul) e/ou no alfabeto japonês, também utilizado aqui, entre parênteses. Tal procedimento visa, por um lado, facilitar a leitura e a compreensão por parte de leitores não familiarizados com o sistema de escrita coreano e, por outro, preservar a referência à forma original do termo, assegurando maior precisão conceitual e linguística.

no âmbito midiático, formou-se um solo fértil para o ideal masculino atingir certa notoriedade, sendo mais apelativo a estes públicos.

A autora Sun Jung (2011), analisa o fenômeno dos *Flower Boys* como o marco de uma nova era da masculinidade suave. Para ela, a masculinidade sul-coreana pós-moderna é regida por *mugukjeok* (무국적, sem nacionalidade), um conceito que se encontra dentro do paradigma da hibridez transcultural e se refere a fluxos culturais populares, intensificados pela globalização, que possibilitam a fusão de elementos culturais específicos — sejam eles nacionais, tradicionais ou locais — com elementos da cultura popular global, resultando na atenuação das características distintivas desses elementos originais, quando consumidos por outras culturas externas (Jung, 2011). Em outras palavras, as características *mugukjeok* são responsáveis por dar o apelo global de consumo aos produtos da cultura popular sul-coreana, fazendo com que estes conteúdos agradem diversas culturas e ultrapassem fronteiras nacionais. Segundo Jung (2011, p. 24, tradução nossa)⁷:

[...] a cultura popular contemporânea da Coreia do Sul possui a característica de ser "similar", ao adaptar elementos culturais populares globalmente conhecidos, e, ao mesmo tempo, tem a característica de ser "superior", pois é hibridizada e indigenizada, criando formas sintetizadas de um nível superior (suficiência). A nova masculinidade híbrida sul-coreana pode ser o melhor exemplo para explicar a cultura popular sul-coreana como semelhante, mas superior.

É possível visualizar reflexos desta análise no desejo pela masculinidade sul-coreana desenvolvida pelos públicos ocidentais e orientais externos à Coreia Sul por meio dos protagonistas masculinos de K-dramas. Os públicos estrangeiros identificam-se com os K-dramas a ponto de consumi-los e apreciá-los, na medida em que constroem um imaginário no qual as representações ficcionais seriadas expressam um modo de vida percebido como superior e desejável em relação ao seu próprio contexto sociocultural. Este fenômeno pôde ser observado em casos de mulheres turistas *Hallyu* que procuraram se envolver afetivamente com homens sul-coreanos durante sua visita à Coreia do Sul, como averiguou a pesquisadora Min Joo Lee (2019).

A autora conduziu entrevistas com 123 turistas mulheres consumidoras de *Hallyu*, provenientes de dez países — nove ocidentais e um não ocidental —, além de realizar uma

⁷ No original: [...] contemporary South Korean popular culture has the characteristic of being “similar” as it adapts globally well-known popular cultural elements, and at the same time, has the characteristic of being “superior” as it is hybridized and indigenized during which it creates synthesized forms of a higher order (sufficiency). New hybrid South Korean masculinity can be the best example to explain similar but superior South Korean popular culture.”

pesquisa participante-observacional com uma subamostra de 50 turistas mulheres selecionadas desse mesmo grupo. Durante a pesquisa, a autora concluiu que as participantes compartilham um ideal comum de que os homens sul-coreanos são emocionalmente expressivos, não são sexualmente e fisicamente impositivos e são altruístas e pouco exigentes. Todas essas características são postas pelas turistas de forma positiva e superior em contraposição com a masculinidade agressiva dos homens ocidentais. Lee (2019) ainda identificou que os protagonistas masculinos dos principais K-dramas citados pelas participantes possuem as mesmas características que elas apontam como parte da masculinidade sul-coreana. Dessa forma, as turistas *Hallyu* do ocidente viajam pelo mundo em busca de encontrar a satisfação romântica sublime na expectativa de que as imagens dos homens sul-coreanos dos K-dramas sejam equivalentes a suas próprias experiências enquanto turistas (Lee, 2019, p. 42).

Este tipo de envolvimento dos espectadores com os K-dramas já foi documentado anteriormente dentro da Ásia, com o sucesso estrondoso do drama romântico *Winter Sonata* de 2002. “Síndrome de *Yonsama*” foi o nome dado ao fenômeno da extrema popularidade de Bae Yong-Joon (BYJ), ator principal de *Winter Sonata*, entre fãs japonesas da série. É importante salientar que, antes de se tornar um fluxo cultural global, a Onda Coreana foi um fluxo cultural interasiático (Jin, Yoon, 2017). De acordo com Jung (2011, p. 45), após assistirem BYJ em *Winter Sonata*, as espectadoras japonesas passaram a enxergar os homens sul-coreanos de maneira diferente, deixando de vê-los como intimidadores e machistas, para percebê-los como gentis e cavalheiros.

Além disso, várias fãs japonesas visitaram a Coreia do Sul para conhecer Bae-Yong-Joon ou conhecer os locais de filmagem do K-drama (Jung, 2011), colocando-as na posição de turistas *Hallyu*. A popularidade de BYJ e *Winter Sonata* foi um divisor de águas para o Japão e a Coreia do Sul, países cuja relação é marcada por diversos conflitos históricos, como a colonização da Coreia pelo Japão e o estupro de mulheres sul-coreanas, chamadas “mulheres conforto”, pelos soldados japoneses durante a Guerra da Coreia (Jung, 2011). O sucesso do K-drama foi capaz de diminuir as tensões políticas entre os dois países, configurando a *Hallyu* como uma importante ferramenta de *soft power*.

A razão por trás dessa popularidade fenomenal de BYJ é o tipo de masculinidade que ele incorpora, que aqui chamo de “soft” masculinity. Essa masculinidade suave é um produto híbrido, construído por meio da fusão transcultural da masculinidade tradicional *seonbi* da Coreia do Sul (fortemente influenciada pela masculinidade

wen confuciana da China), da masculinidade *bishōnen* (garoto bonito) do Japão e da masculinidade metrosssexual global. Essa transculturação cria *mugukjeok* (não-nacionalidade), permitindo que a masculinidade suave de BYJ transite livremente entre fronteiras nacionais. (Jung, 2011, p. 39, tradução nossa)⁸

Por meio desta explicação pode-se, mais uma vez, evidenciar como a masculinidade suave é apelativa para a percepção do público espectador de K-dramas, além de confirmar o sucesso dessa masculinidade pós-moderna sul-coreana como um produto de hibridização cultural capaz de se adequar aos mais diversos contextos internacionais. Jung (2011) defende que, entre as principais características do ator Bae Yong-Joon que transmitem a *soft masculinity* estão a pureza, o carisma terno e a aparência feminina. A pureza se relaciona fortemente à ideia de um amor puro, do altruísmo e a não imposição sexual. Já o carisma terno pode ser explicado pela ideologia tradicional confuciana do homem que possui “um exterior terno e uma vontade forte interior” (외유내강), ideal fortemente valorizado na masculinidade *seonbi* da Dinastia Joseon (1392-1897) e que ainda perdura no imaginário da Coreia contemporânea (Jung, 2011, p.48). Já a aparência feminina é colocada por Jung (2011) como um aparato do gênero *Flower Boy*, que tem influência dos personagens *bishōnen* (미소년, 美少年, garotos bonitos) dos *shōjo manga*⁹ (少女漫画) japoneses.

A figura destes garotos *bishōnen* foi popularizada por um sub-gênero de histórias em quadrinhos japonesas chamado *Boy's Love* (BL), que surgiu nos primeiros anos da década de 1970 (Louie, 2012). Como o próprio nome sugere, estes mangás retratam histórias românticas e homoeróticas entre meninos. Um fato curioso é que os BL's são, em sua maioria, criados por mulheres e para o consumo de outras mulheres. De acordo com Louie (2021, p. 934): “Ao romantizar os laços homossociais ou heróicos entre os homens, as autoras criaram um mundo de fantasia no qual os homens são feminizados e se relacionam entre si de uma forma amorosa ao invés de competitiva” (tradução nossa)¹⁰. Dessa forma, observa-se um processo interessante em que as mulheres desconstruem os componentes da masculinidade

⁸ No original: “The reason behind this phenomenal popularity of BYJ is the type of masculinity that he embodies, which I refer to here as “soft” masculinity. This soft masculinity is a hybrid product constructed through the transcultural amalgamation of South Korea’s traditional *seonbi* masculinity (which is heavily influenced by Chinese Confucian *wen* masculinity), Japan’s *bishōnen* (pretty boy) masculinity, and global metrosexual masculinity. This transculturation creates *mugukjeok* (non-nationality) which helps BYJ’s soft masculinity to freely travel across national boundaries.”

⁹ *Shōjo manga* é um gênero de mangás (quadrinhos japoneses) voltado especialmente para meninas. Estes mangás costumam ter narrativas focadas em romance e seu estilo artístico é caracterizado por traços mais delicados, personagens com olhos grandes e expressivos, e fundos decorativos.

¹⁰ No original: “By romanticizing the homosocial or herotic bonds between men, the women authors have created a fantasy world in which men are feminized and relate to each other in loving rather than competing.”

considerados indesejáveis para si por meio da feminização e homoerotização dos personagens masculinos.

Segundo Elfving-Hwang (2011), antes do surgimento dos *Flower Boys*, as representações da masculinidade sul-coreana na mídia apresentavam homens militarizados e hiper masculinizados. A autora descreve esses personagens masculinos como indivíduos de temperamento rígido e emocionalmente distantes, cujo suposto atrativo romântico estaria fundamentado em uma concepção exagerada de virilidade. Essa representação de masculinidade se manifesta tanto na estética deliberadamente descuidada quanto no comportamento afetivamente instável que demonstram em seus relacionamentos amorosos. Quando comparamos as características dos *Flower Boys* às descritas pelo estereótipo da hipermasculinidade, conseguimos entender o porquê das mulheres — tanto asiáticas quanto ocidentais — desejarem os mocinhos suaves dos K-dramas. Neste caso, temos um embate entre a flor e a arma. É a gentileza, a suavidade e a ternura, contra a frieza, a aspereza e a indiferença.

[...] no nível simbólico, a representação da masculinidade *kkonminam* foca mais em enfatizar a primazia do sujeito masculino e a necessidade de reforçar a centralidade da homossexualidade masculina do que em responder ao desejo feminino. [...] A circulação de imagens *kkonminam* não sinaliza, portanto, o fim da masculinidade hegemônica nem a feminização da masculinidade na Coreia. Em vez disso, representa uma forma de renegociação de seus significados e práticas na Coreia. resposta às mudanças nas estruturas sociais e à forma como os homens se posicionam nelas como sujeitos. Nesse contexto, pode-se dizer que os *kkonminam* representam um estado transitório de tempo anterior à masculinidade adulta, em vez de uma categoria estável para a masculinidade, que, em qualquer caso, representa imagens aspiracionais relacionadas à classe e não ao gênero. (Elfving-Hwang, 2011, p. 18, tradução nossa)¹¹

Este trecho sugere que os *Flower Boys* configuram um fenômeno ambíguo: embora pareça desafiar as normas de gênero, acaba reforçando estruturas existentes (como a centralidade masculina) e refletindo tensões sociais, como a pressão sobre os jovens coreanos para adiar o envelhecimento em um cenário de crise econômica e mudanças nos papéis de

¹¹ No original: “[...] on the level of the symbolic, the representation of *kkonminam* masculinity focuses more on emphasising the primacy of the male subject and the necessity to enforce the centrality of male homosociality than it does on responding to female desire. [...] The circulation of *kkonminam* images does not, then, signal the demise of hegemonic masculinity nor effeminisation of masculinity in Korea. Rather, it represents one form of renegotiation of its meanings and practices in response to changing social structures and how men are positioned within it as subjects. Within this context, the *kkonminam* can be said represent a transient state of time-before-adult-masculinity rather than a stable category for masculinity, which in any case represent aspirational images that relate to class rather than gender.”

gênero. Portanto, a masculinidade é dinâmica, mas sua transformação não é necessariamente progressista. Além disso, apesar dessas representações exprimirem o homoerotismo ou a feminilidade, elas só são validadas por meio de uma perspectiva cis-heteronormativa. Lee (2019, p. 201) parece concordar com essas colocações quando aponta que:

[...] apesar de possuírem potencial subversivo, esses novos modos de masculinidade coreana cis-heteronormativa reconfiguram e, em grande parte, reinscrevem hierarquias normativas em torno de raça, nação, gênero e sexualidade sob o pretexto de apreciação interracial/internacional/intraétnica (ou seja, *damunhwa*, ou multiculturalismo) na Coreia do Sul contemporânea. (tradução nossa)¹²

Em sua maioria, os personagens *Flower Boys* são protagonistas dos K-dramas de romance, um dos gêneros de ficção seriada sul-coreana com mais apelo de exportação global atualmente. A partir dos dados do relatório *2024 Overseas Hallyu Survey*¹³, divulgado pelo Ministério da Cultura, Esportes e Turismo da Coreia do Sul, em colaboração com o Korean Foundation for International Cultural Exchange (KOFICE), pode-se formar um ranking com os 19 K-dramas mais assistidos internacionalmente em 2023. Os resultados foram obtidos com base nas preferências dos consumidores em 26 países onde a *Hallyu* possui uma presença significativa, sendo estes: China, Japão, Taiwan, Tailândia, Malásia, Indonésia, Índia, Vietnã, Cazaquistão, Austrália, Estados Unidos (EUA), Canadá, México, Brasil, Argentina, Reino Unido (RU), França, Itália, Espanha, Alemanha, Rússia, Turquia, Emirados Árabes Unidos (EAU), Arábia Saudita, África, Egito e África do Sul.

Tabela 1 - Os K-dramas mais assistidos internacionalmente em 2023

Posição	K-Drama	Gênero	Lançamento	Distribuição
1º	Squid Game	Thriller, Sobrevivência	2021	Netflix
2º	The Glory	Drama, Vingança	2022-2023	Netflix
3º	King the Land	Romance, Comédia	2023	JTBC/Netflix
4º	Crash Landing on	Romance, Drama	2019-2020	tvN/Netflix

¹² No original: “[...] despite possessing subversive potential, these new modes of cisheteronormative Korean masculinity reconfigure and largely reinscribe normative hierarchies around race, nation, gender, and sexuality under the gloss of interracial/international/intraethnic appreciation (i.e., *damunhwa*, or multiculturalism) in contemporary South Korea.”

¹³ Ver em: <https://bit.ly/3F4cFj1>

Posição	K-Drama	Gênero	Lançamento	Distribuição
	You			
5°	Black Knight	Ficção Científica, Ação	2023	Netflix
6°	Extraordinary Attorney Woo	Drama, Jurídico	2022	ENA/Netflix
7°	Moving	Ação, Ficção Científica	2023	Disney+
8°	All of Us Are Dead	Terror, Sobrevivência	2022	Netflix
9°	Business Proposal	Romance, Comédia	2022	SBS/Netflix
10°	Vincenzo	Drama, Crime	2021	tvN/Netflix
11°	Hotel Del Luna	Fantasia, Romance	2019	tvN/Netflix
12°	Itaewon Class	Drama, Inspiração	2020	JTBC/Netflix
13°	The Penthouse	Drama, Suspense	2020-2021	SBS/Netflix
14°	Hometown Cha-Cha-Cha	Romance, Comédia	2021	tvN/Netflix
15°	Twenty-Five Twenty-One	Romance, Drama	2022	tvN/Netflix
16°	Start-Up	Romance, Drama	2020	tvN/Netflix
17°	Guardian: The Lonely and Great God (Goblin)	Fantasia, Romance	2016-2017	tvN/Netflix
18°	Descendants of the Sun	Romance, Drama	2016	KBS2/Netflix
19°	Signal	Crime, Suspense	2016	tvN/Netflix

Fonte: Adaptado de "2024 Overseas Hallyu Survey" (2024).

A partir deste ranking, pode-se perceber que o gênero romance é um dos pilares do sucesso internacional dos K-dramas, representando quase metade dos dramas citados no relatório, incluindo *King The Land* (traduzido para “Sorriso Real” em sua distribuição na Netflix Brasil), que ocupa a terceira posição entre todos os K-dramas. O título é o mais

consumido entre os de romance e é objeto de pesquisa desta dissertação. Além das conclusões anteriores, é possível pontuar que o *streaming* Netflix é o maior distribuidor de K-dramas globalmente, marcando presença em 18 das 19 produções do ranking.

Trazendo esta mídia para mais perto do país de origem deste trabalho, o relatório *2024 Overseas Hallyu Survey* apresenta dados interessantes sobre o consumo de K-dramas no Brasil. A taxa de experiência¹⁴ do brasileiro com dramas coreanos foi de 72.9% em 2023, o que é superior à média global de 65.1%. Isso coloca o Brasil entre os países com maior experiência em dramas coreanos. Ademais, os dramas sul-coreanos representam 28.9% do consumo total de dramas no Brasil, indicando que quase um terço do consumo de dramas pelos brasileiros é dedicado a K-dramas. De acordo com o relatório do KOFICE, o Brasil é o maior mercado da América Latina para a exportação de K-dramas e também se destaca como o principal mercado de *Hallyu* no continente.

Esses dados quantitativos levantam questionamentos sobre os motivos que sustentam tamanha adesão global aos K-dramas e à *Hallyu*. Se, por um lado, os índices apontam para a expressiva circulação dos K-dramas no Brasil, por outro, tornam necessário o deslocamento da análise para os elementos narrativos, estéticos e simbólicos que contribuem para sua atratividade. É nesse ponto que a discussão sobre o romantismo contemporâneo e sobre a construção de arquétipos masculinos, em especial o *Flower Boy*, torna-se central para esta pesquisa, permitindo compreender como o consumo desses dramas se articula a desejos, expectativas afetivas e lógicas mercadológicas específicas.

Diante da questão sobre o que motiva o interesse do público pelo gênero *Flower Boy*, Miyose argumenta que “as pessoas estão interessadas no consumo de produtos que transmitem uma noção romântica porque estes produtos contêm atributos que definem o romance como algo que é consumido” (2015, p. 18-19, tradução nossa)¹⁵. Esta ideia sugere que o romantismo na sociedade contemporânea, enquanto conceito, foi transformado em um produto de consumo, numa lógica em que o romance não pode ser apenas vivido, mas também vendido e comprado. Ainda segundo Miyose (2015), os K-dramas e seus *Flower*

¹⁴ A taxa de experiência (*experience rate*) é um indicador de alcance cultural. Ela mede quantas pessoas, dentro de uma população pesquisada, já tiveram ao menos uma experiência prévia com determinado produto cultural, independentemente de frequência, intensidade ou grau de envolvimento. Em termos práticos, essa taxa leva em consideração se o respondente já assistiu pelo menos uma vez a um drama coreano; o reconhecimento ou consumo pontual, mesmo que não contínuo; o contato direto com o produto (assistir), e não apenas conhecimento indireto.

¹⁵ No original: “People are interested in consumption of products that convey a romantic notion because the products contain attributes that define romance as something that is consumed.”

Boys podem transmitir percepções irreais sobre o amor e elementos de uma utopia romântica.

Ao refletir sobre questões relacionadas a cultura misógina e o confucionismo na Coreia do Sul, Manek (2023, p. 50) aponta que os personagens masculinos dos K-dramas são caracterizados como muito gentis, então as mulheres que assistem a essas séries têm o sonho de encontrar um homem que corresponda aos parâmetros do que elas veem nas telas. Na realidade, porém, os homens sul-coreanos se comportam de maneira oposta ao que é mostrado na ficção. Segundo a autora, os homens da Coreia do Sul são antifeministas e misóginos, sendo que a misoginia tem sido uma característica persistente desde a antiguidade do país.

1.1 Os K-dramas na Onda Coreana

Por mais que atualmente a Onda Coreana seja conhecida como um fluxo cultural que atravessa as barreiras fronteiriças e histórico-culturais de onde denominamos como ocidente, a *Hallyu* se ajustou primeiramente como um fenômeno de exportação cultural para outros países do continente asiático.

Foi a partir de meados da década de 1990, mesma época de surgimento dos *Flower Boys*, que a paixão pela cultura coreana atingiu a China e outros países do Sudeste Asiático por meio da popularidade dos K-dramas, o primeiro produto cultural exportado pela Coreia (Mongan et al., 2022). De acordo com Mongan et al. (2022), os dramas de TV sul-coreanos foram uma ponte essencial para que outros países aceitassem a cultura coreana. Alguns autores definem as fases da *Hallyu* com base no nível de exportação dos seus produtos. Por exemplo, Jin e Yoon (2017) explicam que a fase inicial da Onda Coreana se caracteriza por ser um fluxo cultural interasiático, enquanto a segunda fase denominada *Neo-Hallyu* ou *Hallyu 2.0* é caracterizada enquanto um fluxo contracultural global que penetrou nos mercados ocidentais. Por outro lado, há também a categorização das fases do fenômeno de acordo com os principais produtos culturais de exportação do momento. Segundo os estudos de Loo e Loo (2021), a Onda Coreana possui quatro fases, sendo estas: *Hallyu 1.0*, focada na exportação de K-dramas; *Hallyu 2.0*, focada na exportação de K-pop¹⁶; *Hallyu 3.0*, focada na exportação do modo de viver sul-coreano; e a *Hallyu 4.0*, estágio atual em que o K-style¹⁷ é o principal atributo cultural exportado pela Onda Coreana.

¹⁶ K-pop (abreviação de korean pop) é o termo utilizado para definir a música popular produzida na Coreia do Sul.

¹⁷ K-style (estilo coreano, em tradução livre) se refere à moda da Coreia do Sul.

Seja como for, é correto afirmar que o K-drama foi responsável por dar o pontapé inicial para a formação da *Hallyu*. Ademais, também é pertinente refletir sobre a Onda Coreana enquanto resultado de uma iniciativa governamental e uma busca pelo fortalecimento da identidade nacional coreana. Desde 1905, quando foi colonizada pelo Japão, até o final da Segunda Guerra Mundial em 1945, a Coreia foi subjugada às políticas imperiais de apagamento de sua cultura (Michell, 2021).

No âmbito midiático, a década de 1930 foi marcada pela proibição do uso da língua coreana no rádio e na televisão, enquanto na indústria fílmica diretores locais eram cooptados a produzir filmes cujas narrativas servissem para difundir os valores e modo de vida japonês para os coreanos (Michell, 2021). Com a Guerra da Coreia, instaurada na década de 1953, grande parte dos acervos de filmes coreanos e equipamentos de produção foram destruídos, assim como a infraestrutura e economia do país se viu devastada (Michell, 2021).

Em 1961 consolidou-se a ditadura do General Park Chung-hee, que criou a Lei do Cinema de 1962, que estabeleceu um controle governamental rigoroso sobre a indústria cinematográfica, implementando a censura e um sistema de restrição à quantidade de filmes importados, com o objetivo de incentivar a produção cinematográfica nacional (Michell, 2021). Neste momento pós-guerra os canais de televisão coreanos preferiam importar produtos da indústria cinematográfica estadunidense por serem de baixo custo. Todavia, o governo considerava as narrativas audiovisuais estadunidenses como uma afronta ao confucionismo, pois promoviam comportamentos decadentes como promiscuidade sexual e violência (Kim, 2021). Apesar de não ter investido financeiramente na indústria fílmica do país, as restrições do governo autoritário de Chung-hee contribuíram para que a Coreia motivasse a consolidação de seus estúdios locais de produção,

Foi apenas com a democratização e a liberalização da mídia sul-coreana na década de 1990 que o termo *Hallyu* pôde ser cunhado (Azizah; Dwiyaniti, 2021). A era da televisão sul-coreana se instalou nos anos 90 quando companhias como MBC (Munhwa Broadcasting Company), SBS (Seouls Broadcasting Company) e KBS (Korea Broadcasting Company) lutavam pela audiência enquanto a TV sul-coreana contava com transmissão multicanal via satélite e serviços de cabo estendidos (Ju, 2017; Loo; Loo, 2021). A disponibilidade de mais canais de TV e a grande demanda por dramas de televisão na programação foram um solo fértil para que os K-dramas se tornassem o produto mais precioso para os negócios da televisão sul-coreana (Ju, 2017). Dessa forma, desde o final da década de 1990 o governo

sul-coreano direcionou investimentos para a sua indústria cultural, implementando políticas de caráter desenvolvimentista com foco na globalização (Domingues; Fragoso, 2024; Jo, 2021; Michell, 2021).

Após a Crise Financeira Asiática de 1997, a Coreia do Sul buscou novas áreas estratégicas de crescimento econômico e a nova agenda do governo teve como um de seus objetivos centrais investir e fomentar a indústria do entretenimento, não apenas visando lucro, mas também buscando construir um novo perfil imagético para o país, restabelecendo a identidade coreana e transparecendo modernidade para o resto do mundo. Para compensar a queda na receita publicitária interna frente à crise, as empresas de mídia coreanas passaram a buscar novos mercados internacionais para vender seus conteúdos.

A estratégia tinha dois objetivos: gerar receita imediata e, ao mesmo tempo, fomentar o desenvolvimento de um futuro mercado de conteúdo multimídia no país (Mustafha; Razak, 2020). Nesse contexto, a forte recessão econômica na Ásia fez com que compradores de televisão da região do leste asiático, diante de orçamentos reduzidos, optassem por programas sul-coreanos que eram mais acessíveis financeiramente e, ao mesmo tempo, atraentes para o público (Mustafha; Razak, 2020). Conforme explica Hong (2025, l. 6):

As ambições culturais da Coreia não são apenas ousadia. Nem surgiram do nada. Elas nasceram da necessidade. E por necessidade, quero dizer vergonha. Após décadas de esforços conjuntos para sair da pobreza, o boom econômico da Coreia do Sul atingiu um obstáculo em 1997, na forma da crise financeira asiática. [...] Se não fosse pela crise, talvez nunca tivesse havido uma Onda Coreana. A crise da dívida, que efetivamente interrompeu muitas exportações, forçou as indústrias sul-coreanas — incluindo a de entretenimento — a pensar fora da caixa para compensar a perda de receita. [...] Antes da crise, a indústria do entretenimento sul-coreana não fazia um esforço agressivo para vender seus produtos no exterior. Afinal, quem diabos quer ouvir músicas ou assistir a programas em coreano? Mas, encurralados, os profissionais da indústria do entretenimento decidiram que precisavam vender seus filmes, programas de televisão e música para o resto da Ásia. Mal sabiam eles que estavam plantando as sementes de um vício regional. (tradução nossa)¹⁸

¹⁸ No original: “Korea’s cultural ambitions are not just chutzpah. Nor did they come out of nowhere. They were born of necessity. And by necessity, I mean shame. After decades of concerted effort to pull itself out of poverty, South Korea’s economic boom hit a wall in 1997 in the form of the Asian financial crisis. [...] If it were not for the crisis, there might never have been a Korean Wave. The debt emergency, which effectively halted many exports, forced South Korean industries—including entertainment—to think outside the box in order to make up for lost revenues. [...] Prior to the crisis, the South Korean entertainment industry didn’t make an aggressive effort to peddle its wares overseas. After all, who the hell wants to hear songs or watch shows in Korean? But with their backs to the wall, people in the entertainment industry decided that they had to sell their films, television shows, and music to the rest of Asia. Little did they know that they were planting the seeds for a regional addiction.”

O governo sul-coreano passou a oferecer incentivos fiscais para encorajar grandes conglomerados, também conhecidos como *chaebols*¹⁹, a investir em entretenimento, além do apoio do Ministério da Cultura e do Turismo (Domingues; Fragoso, 2024; Hong, 2025; Kim, 2021; Michell, 2021). Um dos marcos importantes que expressam os resultados positivos da iniciativa governamental foi o caso do K-drama *What Is Love All About*, que conquistou mais de 150 milhões de telespectadores chineses em 1997 (Barros II et al., 2023; Mustafa; Razak, 2020). Além do K-drama *Star In My Heart* (1997), da MBC, que ganhou atenção em outros países asiáticos para além da Coreia, o longa-metragem sul-coreano *Shiri* (1999), um grande sucesso de bilheteria, e a já destacada *Winter Sonata* (2002), K-drama da NHK-KBS, que alcançou muita popularidade no Japão, China e Taiwan (Barros II et al., 2023; Loo; Loo, 2021; Michell, 2021). Outro K-drama que merece ser mencionado é *Jewel In The Palace* (2003), da MBC, sucesso sem precedentes na Ásia e no Oriente Médio, alcançando uma audiência de mais de 90% no Irã (Qaderyekta, 2025).

A ascensão da popularidade dos K-dramas na Ásia no final da década de 1990 sinaliza um período em que o Ministério da Cultura do país foi alvo de fortes investimentos voltados ao objetivo de produzir séries televisivas que avançassem sobre outros mercados asiáticos, mas ainda representassem as manifestações tradicionais coreanas (Barros II et al., 2023). Neste momento, já é possível identificar a formação de um plano estratégico por parte da Coreia do Sul para promover a sua cultura por meio de incentivos governamentais e da iniciativa privada com os *chaebols*.

É possível argumentar que a Onda Coreana se mostrou para o mundo mais como um tiro no escuro do que como uma jogada calculada. Segundo Domingues e Fragoso (2024), a primeira instalação da *Hallyu* ao final dos anos de 1990 não surgiu oficialmente como um projeto de Estado ou de um governo específico, mas foi a partir da década de 2000 que o Estado sul-coreano estrutura o fenômeno de exportação cultural como um projeto nacionalista estratégico que visa divulgar uma imagem positiva da Coreia do Sul.

De fato, foi em 2000 que a emissora KBS foi pioneira em vender os seus produtos televisivos para canais de TV estrangeiros, sendo inclusive responsável por licenciar a transmissão do notável K-drama *Winter Sonata* no Japão (Ju, 2017). Pouco tempo depois

¹⁹ Os *chaebols* são grandes conglomerados familiares que dominam a economia sul-coreana, com nomes como Samsung, Hyundai e LG entre os exemplos mais conhecidos. Atuando em diversos setores, que vão de eletrônicos e automóveis a serviços financeiros, esses grupos tiveram papel decisivo no processo de industrialização do país, impulsionados por políticas governamentais criadas logo após a Guerra da Coreia.

outras duas emissoras sul-coreanas, MBC e SBS, reorganizaram a estratégia de seus departamentos de comércio internacional a fim de exportar as suas próprias programações (Ju, 2017). O expressivo crescimento dos K-dramas na Ásia levou as três principais redes de TV da Coreia do Sul a buscar ativamente parcerias globais, inaugurando uma circulação midiática transnacional que passaria a caracterizar a Onda Coreana como fenômeno.

O governo de Kim Daejung (1998-2003) instaurou e financiou diversas instituições e organizações com a principal finalidade de construir e difundir uma determinada imagem da Coreia, como a Korea Game Industry Agency (KGIA), a Korean Tourism Organization (KTO) e a Korea Creative Content Agency (KOCCA), órgãos apoiados pelo Ministério da Cultura e a Korea Image Communication Institute (CICI), ligado ao Ministério de Relações Exteriores e Comércio (Domingues; Fragoso, 2024). Segundo Domingues e Fragoso, essas instituições não atuavam apenas a partir de recursos financeiros, mas também com uma estratégia baseada na fomentação de pesquisas, eventos e um acompanhamento de dados acerca dos avanços da *Hallyu*, “visando a disseminação da cultura coreana a nível global e o estabelecimento de relações exteriores e intercâmbios culturais” (2024, p. 90).

Foi em meados da década de 2000 que a primeira resistência à Onda Coreana se manifestou. A China e o Japão, principalmente, enxergaram a grande importação de dramas de TV sul-coreanos e a *Hallyu* como uma manobra imperialista (Barros II et al., 2023). Dessa forma, alguns países asiáticos impuseram políticas de restrição para o tempo de transmissão de K-dramas em suas grades televisivas. Ciente do efeito que isso teria na circulação transnacional de seus K-dramas, o governo sul-coreano tomou medidas para estabilizar a *Hallyu*. Logo, em 2006, durante o mandato do presidente Roh Moo-Hyun (2003-2008):

[...] o governo aprovou uma nova lei cultural especificamente para promover a produção de conteúdo televisivo, como uma emenda à Lei da Mídia e da Indústria Cultural. Essa lei especificou que a produção de conteúdo midiático poderia ser realizada exclusivamente por meio de um sistema SPC como uma empresa periódica limitada. Após o registro para produção de dramas televisivos, um SPC é registrado no Ministério da Cultura, Esportes e Turismo no início da operação de pré-produção e continua sua função até o término da pós-produção. [...] A política do SPC incentiva a indústria televisiva a facilitar o financiamento rápido, a coprodução ativa, a redução de riscos, a transparência de gastos e orçamentos de produção, e a eficiência processual durante a produção de dramas. (Ju, 2007, p.10, tradução nossa)

20

²⁰ No original: “[...] the government passed a new cultural act specifically to promote TV content production, as an amendment of the Media and Cultural Industry Act. This act specified that media content production could exclusively perform using a SPC system as a limited periodic firm, upon registration for TV drama production, an SPC registers with the Ministry of Culture, Sports, and Tourism at the advent of the pre-production operation, and continues its function until post-production ends. [...] The SPC policy encourages the television industry to

No trecho, SPC refere-se a *Special Purpose Company* (empresa de propósito específico, em tradução livre). Esse tipo de empresa é constituída para atender a um objetivo delimitado, no caso, a produção de um drama televisivo. Na prática, funciona como uma empresa temporária, criada exclusivamente para administrar todas as etapas do projeto, da pré-produção à pós-produção, sendo posteriormente dissolvida. Alguns K-dramas de destaque que foram produzidos por meio do sistema SPC são *Secret Garden* (2010), que foi vendido para o Japão e mais outros 13 países, e *Descendants of the Sun* (2016), vendido para um total de 27 países entre Ásia, Oriente Médio, Europa e também para o *streaming* Netflix (Ju, 2017).

A pesquisadora Hyejung Ju (2017) concluiu que o sistema de produção SPC não provocou um aumento radical nas distribuições transnacionais de K-dramas, mas revelou um potencial de aumento do alcance de produções sul-coreanas coproduzidas em mercados estrangeiros. De acordo com Mustafha e Razak (2020), a boa recepção dos K-dramas para os públicos asiáticos se deu principalmente pela transmissão dos valores confucionistas que lhes são familiares nas narrativas, além das tendências do estilo de vida contemporâneo. Já para as audiências do Oriente Médio, destaca-se positivamente o caráter romântico sem uma sexualidade exagerada e uma repressão sutil de emoções. Enquanto isso, para os públicos Europeus e das Américas do Norte e Sul, os dramas de TV sul-coreanos são vistos como um produto refrescantemente humorístico, romântico, animado e descomplicado.

De meados para o fim da década de 2000, a *Hallyu 1.0*, tão marcada pela exportação de K-dramas, passa por um processo de transição para a *Hallyu 2.0* ou Nova Onda Coreana, com a ascensão do consumo global do K-pop e a consolidação do fenômeno enquanto um contrafluxo midiático que não apenas atinge seus vizinhos do oriente, mas também os países ocidentais. Essa transição foi caracterizada fortemente pelo intermédio das plataformas digitais para possibilitar o consumo de produtos midiáticos sul-coreanos online, além de conectar comunidades de fãs que partilhavam o mesmo interesse pela cultura coreana. Segundo Youna Kim (2021, p. 4-5):

A atração global pela Onda Coreana frequentemente se origina de uma energia social coletiva que opera em todas as indústrias culturais criativas e conecta criadores e artistas de conteúdo oficial aos múltiplos polos não oficiais de

facilitate eady funding, active co-production, risk reduction, transparency of spending, and production budgets, and procedural efficiency during a drama production.”

comunidades digitais de fãs que existem em um estado liminar elusivo entre cumplicidade e resistência às indústrias. Ela representa um terreno cultural distinto da globalização "de baixo para cima", baseado na proliferação de plataformas digitais para interação dialógica e dinâmica que podem subverter e desafiar conscientemente estruturas de poder duradouras em todas as esferas de influência. (tradução nossa)²¹

A partir deste trecho, compreende-se que a *Hallyu* se insere no contexto de uma globalização alternativa e contra-hegemônica diante da dominação cultural exercida historicamente pelos países do eixo anglo-saxão, em especial Estados Unidos e Reino Unido (Mazur, 2023). Embora não tenha sido a primeira a desafiar a hegemonia cultural estadunidense, a Coreia do Sul, com a Onda Coreana, seguiu os passos do Japão e do fenômeno *Cool Japan*²², posicionando-se como uma opção em um mundo multipolar — isto é, um cenário internacional em que diferentes países, antes considerados periféricos, compartilham poder de influência, em contraste com a centralidade outrora quase exclusiva do Ocidente. Kim (2021) destaca que a ascensão da conexão por rede criou uma nova geração que possui um “gosto diverso, voltado para o exterior, eclético e distinto pela cultura popular transnacional, desvinculando-se deliberadamente das convenções culturais locais das gerações anteriores” (p. 11, tradução nossa)²³.

Ademais, a autora explora como as comunidades digitais impulsionaram a indústria cultural sul-coreana enquanto um polo de poder e resistência. Em especial, podemos destacar o YouTube como um ponto de ancoragem muito importante, principalmente para a difusão dos vídeos musicais de K-pop, além das plataformas de *streaming* com K-dramas no seu catálogo, como DramaFever, Hulu, Viu, Viki, Disney e a Netflix, maior serviço de *streaming* do mundo atualmente (Mongan et al., 2022; Ju, 2017).

Independentemente de plataformas oficiais, uma grande parte dos consumidores transnacionais de dramas de TV os conheceram por meio da pirataria de fãs. Durante os anos 2000 no Brasil, por exemplo, havia uma dificuldade de acesso à cultura pop asiática por meio de veículos de mídia tradicionais, mesmo que já houvesse uma boa parcela de brasileiros

²¹ No original: “The global attraction for the Korean Wave has often grown out of a collective social energy that operates across creative cultural industries and connects official content creators and performers to the multiple non-official hubs of digital fan communities that exist in an elusive liminal state between complicity with and resistance to the industries. It represents a distinctive cultural terrain of globalization “from below” based on proliferating digital platforms for dialogic and dynamic interaction that may consciously subvert and challenge enduring structures of power in all spheres of influence.”

²² *Cool Japan* é uma iniciativa do governo japonês para promover a cultura pop e as indústrias criativas do país, como animes, mangás, música, moda e culinária, como ferramentas de *soft power* e diplomacia cultural.

²³ No original: “[...] diverse, outward-looking, eclectic and distinguishable taste for transnational popular culture, deliberately disembedding themselves from the local cultural conventions of previous generations.”

interessados, principalmente no âmbito da mídia nipônica, até então. Todavia, a prática de *fansub*, legendagem amadora de conteúdos audiovisuais, e a *scalantion*, tradução amadora de histórias em quadrinhos japonesas, permitiu que os admiradores brasileiros do pop asiático pudessem consumir estes conteúdos pelas redes digitais, mesmo que não houvesse um licenciamento oficial para os veículos de mídia nacionais (Urbano, 2017). Esta prática também foi, e ainda é, muito comum entre as comunidades de fãs estrangeiros de cultura coreana e foi a partir destas movimentações digitais que os serviços de *streaming* passaram a legitimar Animes, Doramas e K-dramas como parte de seu catálogo.

No contexto da Nova Onda Coreana, o grande estouro do consumo global de K-pop e o final da transição para a *Hallyu 2.0* foi marcado pelo sucesso notável de *Gangnam Style* do cantor sul-coreano PSY em 2012, sendo o primeiro videoclipe musical a bater 1 bilhão de visualizações na história do Youtube. Com as atenções voltadas para a música pop sul-coreana, as três maiores empresas de entretenimento do país, SM, JYP e YG, se tornaram cada vez maiores. O ideal do *idol* coreano — um artista de K-pop que, após um treinamento rigoroso em canto, dança, atuação e gestão da imagem pública em agências de entretenimento, atua como artista solo ou membro de um grupo musical — foi estabelecido e popularizado no imaginário do público (Barros II et al. 2017). Em comparação com o K-drama e o cinema sul-coreano, a música K-pop foi construída sob um processo muito mais manufaturado, no contexto de uma indústria planejada desde o início para atingir audiências globais (Kim 2021).

1.2 O Soft Power da Onda Coreana e Novas Perspectivas

Após contextualizar a popularização dos dramas televisivos sul-coreanos e o surgimento da Onda Coreana, é importante compreender de que maneira os produtos culturais da Coreia do Sul ressoam no cenário global. Para isso, discutirei conceitos como *soft power* e diplomacia cultural. O papel da *Hallyu* como instrumento de *soft power* já foi amplamente explorado por diversos pesquisadores, sendo quase consensual, entre aqueles familiarizados com o tema, que a cultura pop sul-coreana projeta uma imagem específica do país e influencia diretamente suas relações exteriores, sua economia e até sua posição geopolítica. Neste tópico, no entanto, propõe-se uma breve revisão da literatura sobre o *soft power* sul-coreano, a fim de situá-lo no contexto da disseminação do ideal de masculinidade sul-coreana a partir

dos K-dramas, que constitui o eixo central desta dissertação, e realizar a tentativa de promover novas perspectivas.

O conhecido conceito de *soft power*, ou poder suave, foi criado pelo cientista político norte-americano Joseph Nye no final da década de 1980. Resumidamente, segundo Nye (2004), o *soft power* serve para descrever a habilidade de uma nação em ser atrativa e persuasiva por meio de sua cultura e ideais políticos, enquanto o *hard power*, seria uma potência coercitiva que vem da força militar ou do poder econômico de um país. Em resumo, o *soft power* “coopta as pessoas em vez de coagi-las” (Nye, p. 5, tradução nossa)²⁴. Essa cooptação se torna essencialmente evidente a partir do período pós-Guerra Fria, iniciado em 1991, marco que divide o mundo entre capitalista e comunista e evidencia o poder dominante da hegemonia dos Estados Unidos enquanto produtor cultural (Almeida; Nicolau, 2018). Todavia, o fim da Guerra Fria também representa a transição para uma ordem mundial multipolar e um mundo em processo de globalização acelerada que impulsiona uma economia e sociedade globais, com um fluxo intensificado de capitais, bens e serviços.

Nye (2004) aponta que o *soft power* dos EUA está muito ligado à sua cultura popular e às produções de Hollywood, por exemplo. Essas produções cinematográficas ajudam a disseminar uma imagem da sociedade americana, seus ideais de liberdade e sucesso, e contribuem para uma percepção positiva ou atrativa do país, que pode influenciar as atitudes e comportamentos de outros povos. Segundo o autor (2004, p. 11, tradução nossa)²⁵:

“O soft power de um país baseia-se principalmente em três recursos: sua cultura (em lugares onde é atraente para os outros), seus valores políticos (quando os pratica internamente e no exterior) e suas políticas externas (quando são vistas como legítimas e com autoridade moral).”

Estabelece-se então que a indústria cultural “é a fórmula de poder suave escolhida pela Coreia do Sul”, sendo esta a opção mais rentável (Almeida; Nicolau, 2018, p. 121). A título de curiosidade, durante uma conferência do *Center for Strategic & International Studies* nos Estados Unidos em 2021, Joseph Nye referiu-se à Coreia como um caso de sucesso do *soft power*, comparando-a superiormente à China, que teria fracassado em suas investidas de *soft power*, apesar do grande investimento do governo chinês (Yoon, 2023).

²⁴No original: “[...] co-opts people rather than coerces them.”

²⁵No original: “The soft power of a country rests primarily on three resources: its culture (in places where it is attractive to others), its political values (when it lives up to them at home and abroad), and its foreign policies (when they are seen as legitimate and having moral authority.)”

Por outro lado, o acadêmico sul-coreano Lee Guen (2009) tece críticas à Nye, pois considera que o conceito de *soft power* do autor se concentra em fazer com que outros países sigam a liderança dos EUA voluntariamente, utilizando de seus recursos de poder suave. Guen (2009) explica que, para países menores, imitar a utilização do *soft power* das grandes potências como os Estados Unidos não funciona porque eles não têm o mesmo peso econômico, político ou cultural para esse tipo de liderança. Dessa forma, em vez de tentar reproduzir este modelo, tais países precisam desenvolver estratégias alternativas de poder suave, mais ajustadas à sua realidade.

A partir deste olhar contra-hegemônico, Lee Guen (2009) apresenta cinco estratégias práticas de *soft power* que devem ser orientadas por objetivos específicos:

- 1) **Manipulação ou criação de autoimagens para melhorar ambientes de segurança externa:** Essa estratégia tem o objetivo de criar uma imagem pacífica e atraente do país para reduzir percepções de ameaça e evitar antagonismos por meio de slogans nacionais, diplomacia pública e propostas políticas.
- 2) **Manipulação de imagens de terceiros para mobilizar apoio a ações coletivas:** Segundo Guen (2009, p. 6), “a manipulação negativa de imagens de terceiros funciona melhor do que a positiva, pois é mais fácil mobilizar ações coletivas para impedir algo do que para promover algo” (tradução nossa)²⁶. Um exemplo disso foi a vilanização da União Soviética pelos Estados Unidos
- 3) **Estratégia de Efeito de Rede:** O objetivo é criar um ambiente em que os participantes percebam vantagens em manter e expandir uma rede já existente. Essa lógica funciona porque, quanto mais atores aderem, mais benefícios todos obtêm. O processo depende da disseminação de padrões globais, comportamentos e visões de mundo compartilhadas.
- 4) **Aceleração da Mudança Situacional:** Só funciona se o país alvo estiver passando por uma crise ou mudança difícil. e para ser eficaz, quem usa essa estratégia precisa ter credibilidade e poder militar e/ou econômico.
- 5) **Heróis e celebridades:** Personalidades históricas ou midiáticas podem gerar *soft power* ao se tornarem exemplos para o público. Com isso, ajudam a fortalecer a

²⁶ No original: “[...] negative manipulation of the images of others works better than a positive one because it is easier to mobilize collective actions to prevent something rather than to promote something.”

imagem do país no exterior e também a despertar orgulho nacional internamente. Eles podem atuar sozinhos ou junto ao governo, mas quando os governos exploram de forma muito explícita a fama de celebridades para fins políticos, o efeito pode ser o oposto do esperado.

Em conformidade com as ideias de Lee Guen (2009), vou identificar como os produtos da Onda Coreana, em especial os K-dramas, operam enquanto estratégias de *soft power* para a Coreia do Sul.

Foi destacado anteriormente como o arquétipo do *Flower Boy* nos K-dramas foi capaz de mudar a percepção de povos estrangeiros acerca dos homens sul-coreanos, transmitindo uma imagem masculina dócil e romântica. O drama *Winter Sonata*, além de promover o ator Bae Yong-joon como um ídolo, atraiu a atenção do público para a beleza das paisagens da Coreia do Sul. Por meio de suas narrativas, os K-dramas contemporâneos buscam fortemente promover o modo de vida sul-coreano, atrair desejo para o consumo de seus produtos e locais que possam se tornar pontos turísticos (Michell, 2021). Além disso, em grande parte os K-dramas representam desproporcionalmente as vidas da classe mais rica da sociedade sul-coreana (Michell, 2021).

Até meados da década de 1960, a Coreia do Sul era o país mais pobre da Ásia e um dos países menos desenvolvidos do mundo (Mustafha; Razak, 2021). A nação sul-coreana era conhecida no cenário internacional por seu longo período sob a ocupação Japonesa (1905-1945), além de sua batalha ideológica com a Coreia do Norte (Cicceelli; Octubre, 2021). A partir de 1960 a Coreia do Sul passou por um rápido desenvolvimento econômico movido por exportações e avanço industrial. Em 1987, o país consolidou o seu processo de democratização com a eleição do seu primeiro Presidente da República e no ano seguinte, sediou a XXIV Olimpíada na capital Seul. Na década de 1990, o Presidente Kim Dae-jung lançou a “Política do Sol” afim de estabelecer relações conciliatórias e não-violentas com a Coreia do Norte. Além disso, em 2002 a seleção sul-coreana participou da Copa do Mundo FIFA e o ministro sul-coreano Ban Ki-moon foi eleito como Secretário Geral das Nações Unidas em 2007. Pontuo todos estes marcos, pois foram importantes para o sucesso diplomático da Coreia no cenário internacional (Cabañes; Uy-Tioco, 2024; Cicceelli; Octubre, 2021).

No topo de tudo isso a Onda Coreana explode na Ásia na virada do século, sublinhando a efervescência do nacionalismo cultural, tendo os K-dramas como um componente-chave da diplomacia cultural (Cabañes; Uy-Tioco, 2024). Entende-se diplomacia cultural como uma abordagem de poder suave, que pode ser apoiada ou não pelo governo, com o objetivo de “conquistar os interesses nacionais de um país em relação aos de outro país por meio da arte, da educação e de outros meios” (Kunkunrat, 2024, p.158, tradução nossa)²⁷. Os K-dramas contribuem fortemente para a primeira estratégia postulada por Guen (2009) sobre criar uma autoimagem atrativa da Coreia para outras nações. As narrativas desenvolvidas pelas séries mais populares apresentam a Coreia do Sul como um país desenvolvido, economicamente poderoso, tecnológico, urbanizado e pessoas esteticamente impecáveis, de beleza estonteante e personalidade recatada e romântica.

A segunda estratégia de *soft power* de Guen (2009), referente à manipulação de imagem de terceiros, também pode ser observada nos K-dramas, principalmente em relação à superioridade da Coreia do Sul em detrimento da depreciação da Coreia do Norte. Um dos casos mais famosos é o do drama *Crash Landing on You* de 2019, o 4º K-drama mais assistido globalmente em 2023, uma posição abaixo de *Sorriso Real*, conforme mostrado na Tabela 1. *Pousando no Amor*, como o título foi traduzido na Netflix Brasil, conta a história de romance entre uma jovem empresária sul-coreana e um soldado norte-coreano. A narrativa apresenta a Coreia do Norte enquanto um local restritivo e corrupto, onde as pessoas levam uma vida simples e inferior comparativamente à Coreia do Sul, um paraíso onde todos os seus desejos materiais podem ser realizados, com acesso ilimitado à tecnologias, pessoas livres e atraentes e cenários vibrantes. Ademais, o principal empecilho para a felicidade do casal de protagonistas é o regime altamente repressivo e isolatório da Coreia do Norte. A autora Hannah Michell (2021) argumenta que dramas militares com enredos românticos e mensagens de patriotismo e nacionalismo são uma característica fortemente presente na Onda Coreana. Outro K-drama que difunde estes valores é *Descendants of Sun*, um dos casos de sucesso internacional do sistema SPC que destacamos anteriormente. Reitero ainda que o militarismo também é uma questão intrínseca à masculinidade sul-coreana.

A influência da cultura coreana na sociedade mundial advém dos resultados de entrevistas com diversos fãs coreanos, começando pelo hobby de assistir a séries dramáticas coreanas e começando a apreciar a música pop coreana, aprendendo

²⁷ No original: “[...] to gain one country’s national interests towards other country’s through art, education and others.”

sobre a cultura coreana. Depois, experimentaram a comida coreana, como a que viam em dramas ou filmes coreanos, e começaram a conhecer o traje tradicional coreano, o "Hanbok", e até aprenderam um pouco do vocabulário coreano por meio das letras de músicas de K-Pop. A Onda Coreana funcionou efetivamente na comunidade internacional e uma imagem positiva foi formada para criar uma Coreia Global. [...] Por meio da Onda Coreana, a Coreia do Sul conseguiu romper barreiras culturais e linguísticas, criando um apelo universal. A música K-pop, com seus visuais atraentes e tendências inovadoras, não só se tornou um fenômeno global, como também abriu as portas para a compreensão e a apreciação da rica cultura coreana. Os dramas televisivos coreanos também se tornaram um meio eficaz de transmitir os valores culturais, as tradições e a vida cotidiana da sociedade sul-coreana ao público internacional. [...] A importância da diplomacia cultural coreana na união da sociedade por meio do soft power reside em sua capacidade de criar diversidade que é respeitada e apreciada por vários grupos da sociedade. Isso não apenas aumenta a compreensão intercultural, mas também fortalece as relações entre os países por meio do intercâmbio cultural, da colaboração artística e de um entendimento mais profundo entre si. (Kunkunrat, 2024, p. 161, tradução nossa)²⁸

Estas reflexões são úteis para discutir a manifestação da estratégia de Efeito de Rede de Guen (2009) na *Hallyu*. Ao exemplificar a terceira estratégia de poder suave, Lee Guen (2009) cita o estabelecimento do inglês como língua internacional que funciona como uma ferramenta facilitadora da comunicação global, padroniza práticas e promove a integração em redes internacionais. No caso da Onda Coreana, o consumo global de seus produtos culturais como televisão, cinema, música e moda abre portas para que os fãs da *Hallyu* se familiarizem com roupas, costumes, modos de viver, comida, história, idioma, entre outros aspectos da sociedade sul-coreana. As comunidades formadas em volta da convergência de interesse no consumo da cultura pop sul-coreana demonstra a construção de redes culturais que facilitam a entrada de novos conteúdos culturais coreanos fortalecendo a influência do país. A *Hallyu* tem o poder de expandir padrões e referências sul-coreanas compartilhadas entre aqueles que a apreciam. Para além disso, o interesse dos povos estrangeiros pela Coreia do Sul não precisa

²⁸ No original: "The influence of Korean culture in world society is from the results of interviews with several Korean fans, starting from their hobby of watching Korean drama series and starting to enjoy Korean pop music, then learning about Korean culture. Then, they tried Korean food like what they saw in Korean dramas or films, then started to get to know the traditional Korean clothing 'Hanbok '. and even learn some Korean vocabulary through K-Pop song lyrics. The Korean Wave has worked effectively in the international community and a positive image has been formed to create a Global Korea. [...] Through the Korean Wave, South Korea succeeded in breaking through cultural and linguistic boundaries, creating a universal appeal. K-pop music, with its eye-catching visuals and innovative trends, has not only become a global phenomenon but also opened the door to understanding and appreciating Korea's rich culture. Korean television dramas have also become an effective means of conveying the cultural values, traditions and daily life of South Korean society to international audiences. [...] The importance of Korean cultural diplomacy in uniting society through soft power lies in its ability to create diversity that is respected and appreciated by various groups in society. This not only increases cross-cultural understanding, but also strengthens relations between countries through cultural exchange, artistic collaboration, and a deeper understanding of each other."

ser um movimento unilateral, mas sim promover uma circulação de interesses mútuos e trocas culturais, onde o global é influenciado, mas também influencia a Coreia do Sul.

Por fim, destaca-se a quinta estratégia de *soft power* de Guen (2009), os heróis ou celebridades. Os chamados *idols* coreanos são principalmente performers de K-pop, mas também podem atuar em K-dramas. Na *Hallyu*, estes artistas talentosos e treinados são os rostos da Coreia do Sul. O exemplo mais famoso é o do grupo musical masculino *Bangtan Boys* (BTS) lançado em 2013. Os sete garotos conquistaram o mundo com os seus hits dançantes, performances coreografadas, carisma e uma autenticidade que se destaca em meio à lógica industrial do K-pop. Estima-se que, entre os anos de 2019 e 2021, o BTS tenha gerado uma receita de US\$5 bilhões por ano para a Coreia do Sul, representando cerca de 0,5% de toda a economia do país (NPR, 2021). Em 2018, o grupo recebeu a Ordem do Mérito Cultural Hwagwan de quinta classe²⁹, durante o *Korean Popular Culture & Arts Awards* em reconhecimento ao seu papel fundamental na globalização da Onda Coreana, sendo os mais jovens da história a receber a honraria (Forbes, 2018). Chamados pela revista Forbes de “a maior *boyband* do mundo”, os *Bangtan Boys* atingiram marcas inéditas para o K-pop no mercado ocidental, como três álbuns em primeiro lugar no Billboard 200 em menos de um ano (feito anteriormente realizado apenas pelos *Beatles*) e o álbum mais vendido da história da música sul-coreana. No âmbito diplomático, o septeto discursou na abertura da 76ª Assembleia Geral da ONU em 2021, onde incentivaram a vacinação contra a Covid-19, parabenizaram a resiliência dos jovens durante a pandemia e, até mesmo, gravaram um videoclipe (G1, 2021).

Outro caso é o do grupo feminino sul-coreano *Red Velvet* que, em 2018, realizou uma rara apresentação em visita a Pyongyang na Coreia do Norte. O espetáculo foi assistido pelo ditador norte-coreano Kim Jong Un e buscou destacar o estreitamento de laços entre as duas Coreias rivais após anos de tensão devido ao programa nuclear do Norte (Billboard, 2018). O evento também contou com a presença do Ministro da Cultura da Coreia do Sul, Do Jong-hwan e, o até então, Presidente sul-coreano, Moon Jae-in. Entre as performances, o grupo Red Velvet cantou uma famosa canção coreana intitulada “Nosso desejo é a unificação” e foi reportado que Kim Jong Un aplaudiu e disse estar profundamente comovido, comentando em seguida que mais apresentações culturais sul-coreanas deveriam ser

²⁹ Ordem do Mérito Cultural Hwagwan de quinta classe é uma prestigiada condecoração da Coreia do Sul, concedida pelo Presidente a indivíduos que se destacaram na promoção da cultura nacional e das artes.

realizadas na Coreia do Norte (Billboard, 2021). Argumento que, ao levar a música popular sul-coreana ao público norte-coreano, o show do *Red Velvet* não apenas aproximou sociedades historicamente divididas, mas também criou um espaço simbólico de diálogo que a política tradicional muitas vezes não alcança. O reconhecimento público do líder da Coreia do Norte reforça o potencial da cultura e da imagem dos *idols* para suavizar tensões, promover entendimento e abrir caminhos para o fortalecimento das relações diplomáticas entre as duas Coreias.

No mundo dos K-dramas não se pode deixar de retomar o caso do astro de *Winter Sonata*, Bae Yong-joon, que foi o rosto da Coreia para o Japão. Ademais, destaca-se a atriz e cantora Lim Yoon-a, *idol* coreana e integrante do lendário grupo feminino *Girls Generation* (SNSD). Conhecidas pelo título de “*girlgroup* da nação” na Coreia, o grupo foi um dos primeiros atos de K-pop a alcançar sucesso global e a se apresentar em programas de TV estadunidenses (Consequence of Sound, 2022). O SNSD tem um legado na *Hallyu* por terem aberto caminho para a ascensão de outros grupos femininos sul-coreanos e, para além do K-pop, se transformarem em uma das marcas mais reconhecidas da Ásia. A *idol* Yoon-a, por sua vez, interpreta a protagonista de *Sorriso Real*, e tem sido um rosto recorrente nos elencos de K-dramas famosos. O ator Lee Junho, protagonista masculino de *Sorriso Real* e par romântico de Yoon-a, também é um *idol* e faz parte do *boygroup* *2PM*.

Assim, percebe-se que *idols* e celebridades que transitam entre o K-pop e os K-dramas desempenham um papel central na diplomacia cultural da Coreia do Sul. Ao associarem sua trajetória artística aos valores da sociedade coreana essas figuras se tornam representantes culturais capazes de atrair a atenção global para o país. Mais do que artistas, eles funcionam como embaixadores, fortalecendo a marca nacional e ampliando o alcance da *Hallyu*. O impacto de astros como os citados neste tópico, revela de que maneira a cultura pop potencializa o *soft power* sul-coreano. E no caso dos K-dramas, como não apenas a narrativa e a mensagem audiovisual pode ser apelativa ao público, mas também os rostos que dão vida à ela cumprem um papel essencial. Resgato as reflexões de Lee Guen (2009, p. 134), quando ele afirma que “a Onda Coreana não é *soft power*, mas é um entre os muitos recursos suaves da Coreia” (tradução nossa)³⁰. Do mesmo jeito que as produções de *Hollywood* foram introduzidas ao mundo para disseminar imagens favoráveis em relação aos estadunidenses e sua democracia, as produções da chamada *Hallyuwood* obtém uma influência multifacetada

³⁰ No original: “The Korean wave is not soft power, but is one of Korea’s many soft resources.”

em disseminar imagens favoráveis em relação a Coreia do Sul e dos sul-coreanos (Gatchalian et al., 2023; Michell, 2021). Todavia, as noções do *soft power* sul-coreano têm sido desafiadas, problematizadas e desconstruídas por alguns autores na atualidade e vamos trazer suas argumentações para promover reflexões sobre as limitações e complexidades acerca do tema.

Youna Kim (2021) argumenta que a Onda Coreana foi construída com base em discursos e políticas nacionalistas e foi imaginada pelo governo na forma de nacionalismo cultural. De fato, após tanto tempo tendo a sua cultura depreciada pelo domínio japonês, além de ser visto como um país devastado pela guerra e pela separação, a *Hallyu* promoveu, não apenas para o cenário global, mas também para os próprios sul-coreanos, um imaginário de desenvolvimento, modernidade e resiliência. A popularidade da cultura coreana também construiu um senso de orgulho para seu próprio povo. E segundo Kim (2021, p. 31): “No coração deste processo está a intimidade do capitalismo global com a hegemonia nacional, na medida em que a intervenção do Estado na Onda Coreana se encaixa na economia de mercado globalizada” (tradução nossa)³¹. É justamente aqui que os limites entre o *soft power* e a hegemonia se tornam borrados.

Para Mongan et al. (2022, p. 18), o crescente número de fãs da *Hallyu* ao redor do globo demonstra “como a Coreia do Sul colonizou o mundo através dos seus produtos” (tradução nossa)³². Neste contexto, os autores argumentam que o estado sul-coreano tem assumido o controle de outros países por meio de seus princípios econômicos de produto, distribuição e consumo, assumindo uma condição de colonialismo econômico. Nesta lógica, os fãs da *Hallyu* investem seu dinheiro nos produtos culturais sul-coreanos exportados e maximizam os lucros para o Estado dominante. Dessa forma, estas pessoas estariam à luz da hegemonia da Coreia do Sul por meio do consumo consciente de seus produtos.

Por um lado, a Onda Coreana mudou a dinâmica do cenário cultural midiático, desafiando a caracterização da globalização como uma força cultural centrada no Ocidente. A crescente visibilidade da Onda Coreana é um excelente exemplo do contrafluxo subversivo que emerge para atender a um mercado consumidor cada vez mais diversificado, em oposição a um fluxo unidirecional do Ocidente para o resto da periferia. No entanto, simultaneamente, seu volume e velocidade crescentes geraram uma sensação de descontentamento e tensão em algumas comunidades,

³¹ No original: “At the heart of this process is the intimacy of global capitalism with national hegemony, as the state intervention in the Korean Wave fits in the globalized market economy.”

³² No original: “[...] how South Korea colonized the world through their products.”

dando origem a uma reação de sentimento anticoreano. (Kim, 2021, p. 32, tradução nossa)³³

Estes sentimentos anticoreanos puderam ser observados durante a transição da *Hallyu 1.0* para a *Hallyu 2.0*, quando Japão e China impuseram limitações no tempo permitido para a transmissão de K-dramas em suas cadeias televisivas. Kim (2021) argumenta que para além da perspectiva do interesse nacional baseado no nacionalismo cultural assimétrico, emerge a necessidade de haver fluxos culturais recíprocos e entendimentos mútuos entre a Coreia do Sul e seus focos de exportação.

Kyong Yoon (2023) propõe uma abordagem desconstrutiva para o *soft power* da Onda Coreana. Mais do que analisar os discursos formados globalmente a respeito do fenômeno, o autor sugere uma análise de quais discursos o povo sul-coreano constrói de seu próprio país em relação a tal poder suave. De acordo com ele, no discurso público, boa parte dos veículos de mídia sul-coreanos, notícias, redes sociais e até documentos oficiais do governo, ecoam uma visão ocidental da Ásia como um pólo pós-moderno e tecnologicamente avançado, além do imaginário da Coreia conduzida pelo sucesso da *Hallyu*. Este discurso seria problemático na medida em que os coreanos correm o risco de apenas se reconhecerem a partir da aprovação de países do ocidente. Ademais, predomina nas redes sociais postagens de conteúdos denominados como *gukppong*, uma gíria popular que significa “ser intoxicado pelo nacionalismo coreano” (Yoon, 2023). Tratam-se de postagens com conteúdo extremamente nacionalista, que enfatizam a essência da coreaneidade, reverberam os preconceitos ocidentais sobre a Coreia e geram comentários etnocêntricos e xenofóbicos em relação ao Japão e a China (Yoon, 2023). Para o autor, isso revela que o *soft power* e o discurso transnacional não podem ser separados das formas pelas quais a própria Coreia constrói e projeta sua identidade. Nesse sentido, o poder suave não é apenas um instrumento de diplomacia cultural voltado ao exterior, mas também um espaço interno de disputa simbólica. A partir dele, os sul-coreanos reimaginam, tensionam e renegociam continuamente o que significa ser coreano em um mundo globalizado.

³³ No original: “On one hand, the Korean Wave has changed the dynamics of the media cultural landscape, challenging the characterization of globalization as a Western-centric cultural force. The growing visibility of the Korean Wave is a prime example of the subversive contra-flow emerging to service an ever-growing diverse consumer market against a one-way flow from the West to the peripheral rest. Yet simultaneously, its increasing volume and velocity has generated a sense of discontent and tension in some communities, giving rise to a backlash of anti-Korean sentiment.”

Finalmente, Hannah Michell (2021) aborda o limite da eficiência do *soft power* da Onda Coreana. De acordo com a autora, o marketing agressivo da Coreia voltado para o consumo de seus produtos constitui uma forma de imperialismo cultural que, em certa medida, pode ser percebido por seus públicos internacionais e interpretado como uma ameaça à ubiquidade de suas culturas locais, principalmente no que concerne aos seus vizinhos asiáticos. Além disso, “as imagens polidas e atrativas dos idols de K-pop podem atrair fãs, mas o soft power pode ser difícil de sustentar quando a realidade exploradora da fábrica de idols se torna evidente” (Michell, 2021, p. 185, tradução nossa)³⁴. É de conhecimento público que as agências de entretenimento coreanos colocam os seus *idols* sob treinamentos intensos e trabalho exaustivo. Os artistas entram em programas de *trainee* em tenra idade e são submetidos a dietas restritivas, exercícios e muitas horas de ensaios de canto, dança e treinamento midiático. Muitos sequer conseguem se lançar no mercado, mesmo após anos de trabalho, o chamado ato de “debutar”. A indústria cultural sul-coreana constrói os seus *idols* para serem personalidades apelativamente perfeitas e vendáveis, porém descartáveis e facilmente substituíveis.

Alguns produtos de sucesso da *Hallyu* chegam a expor deliberadamente o caráter competitivo e as profundas desigualdades econômicas e sociais da sociedade sul-coreana. Entre estes, Michell (2021) destaca três, que serão apontados brevemente a seguir. *Gangnam Style* de PSY, já citada neste capítulo, é uma canção sarcástica que tece críticas à cultura consumista no rico distrito de Gangnam localizado na capital Seul. O filme sul-coreano *Parasite*, ganhador de quatro estatuetas do Oscar em 2020, é um retrato da luta de classes e da desigualdade social na Coreia do Sul. O longa tensiona a narrativa hegemônica do país como nação modelo de desenvolvimento, trazendo à tona os custos sociais desse processo e questionando até que ponto a ascensão global da Coreia do Sul pode ser sustentada sem enfrentar suas desigualdades internas. Por sua vez, o grupo *BTS*, de sucesso mundial avassalador, se difere dos outros grupos de K-pop ao ter liberdade criativa na criação de suas músicas e por apresentar letras que expressam as frustrações e as pressões de viver em uma sociedade competitiva como a coreana.

Além desses exemplos citados pela autora, destaco ainda o K-drama *Round 6* (2021), a série mais assistida da história da Netflix e a primeira a alcançar o topo do ranking de todos os

³⁴ No original: “the polished and attractive images of K-pop idols might attract fans, soft power may be harder to sustain when the exploitative reality of the manufacturing idol factory becomes evident [...]”.

83 países em que o streaming está disponível (Rolling Stone Brasil, 2021). A trama acompanha centenas de sul-coreanos endividados que, em busca de uma recompensa milionária, se submetem a uma competição de jogos infantis em que a derrota significa a própria morte. Embora apresentada como entretenimento de suspense e violência, é uma alegoria bastante explícita sobre como vidas humanas são reduzidas a números no sistema capitalista.

Os estudos recentes sobre o *soft power* da *Hallyu* indicam a necessidade de ir além da leitura que a reduz a uma vitrine de sucesso nacional ou a uma simples estratégia de mercado global. Embora os K-dramas e outros produtos culturais sul-coreanos sejam amplamente celebrados por sua estética envolvente e por sua capacidade de mobilizar públicos internacionais, é justamente essa espetacularização que precisa ser problematizada. A *Hallyu* não apenas projeta uma imagem positiva da Coreia para o mundo, mas também reforça discursos nacionalistas, reproduz desigualdades e constrói modelos idealizados de identidade que atravessam fronteiras. Nesse sentido, a presente dissertação busca desconstruir a romantização desse espetáculo midiático, evidenciando como os K-dramas produzem imaginários específicos de masculinidade que ressoam entre mulheres ocidentais e moldam suas percepções sobre romance, desejo e a figura do “homem ideal”. Pensar criticamente a Onda Coreana, portanto, não significa deslegitimar sua relevância cultural nem sua capacidade de gerar produtos de alta qualidade, mas compreender seus efeitos simbólicos, suas tensões identitárias e os limites de um fenômeno que, ao mesmo tempo em que encanta, também impõe narrativas hegemônicas sobre o que significa ser coreano e, de forma indireta, sobre o que significa ser sujeito em um mundo globalizado.

1.3 Dorama ou K-drama?

Comumente chamados de *doramas*, os K-dramas são muitas vezes confundidos com esse termo guarda-chuva, embora, em sua origem, não sejam equivalentes. Dorama refere-se especificamente às séries televisivas japonesas, que acabaram dando nome a todo um gênero de ficção seriada do Leste Asiático — incluindo K-dramas, Thai-dramas³⁵ e C-dramas³⁶, por exemplo — justamente por terem sido o modelo precursor. Antes de os K-dramas

³⁵ Thai-drama é o termo usado para se referir a dramas de TV da Tailândia.

³⁶ C-drama é o termo usado para se referir a dramas de TV da China.

conquistarem projeção global como o formato asiático mais consumido, foram os doramas japoneses, nos anos 1990, que primeiro circularam internacionalmente. Produzidos de forma a dialogar com a cultura euro-estadunidense, eles apresentavam narrativas híbridas: rostos asiáticos encenando valores e modos de vida associados à modernidade ocidental (Leung, 2021).

Por outro lado, a estratégia de hibridização dos K-dramas foi diferente, as produções sul-coreanas focaram em representar os valores confucionistas e as singularidades do modo de viver asiático em narrativas que pudessem ser identificáveis de maneira regional e localizáveis para contextos ocidentais. Assim, enquanto os doramas eram frequentemente percebidos por outros países asiáticos como excessivamente ocidentalizados, os K-dramas transmitiam uma sensação de familiaridade. Essa diferença foi decisiva para o êxito da *Hallyu 1.0*, pois as emissoras asiáticas passaram a priorizar o licenciamento de dramas sul-coreanos em suas grades, ao invés dos japoneses.

O sucesso interasiático dos K-dramas é comumente associado por estudiosos ao conceito de proximidade cultural. De acordo com Cicchelli e Octobre (2021, p. 153), neste contexto, a proximidade cultural pode ser interpretada em dois sentidos: “primeiro, o círculo de sociedades que possuem fortes laços culturais (religiosos, históricos, políticos e sociológicos); e, segundo, o círculo de sociedades que são mais distantes, mas que, ainda assim, compartilham uma série de características antropológicas” (tradução nossa)³⁷. Todavia, os autores ressaltam que o argumento da proximidade cultural é limitado, pois desconsidera as memórias históricas de guerras e colonizações que marcaram o Leste e o Sudeste Asiático, bem como as diferenças nos perfis sociodemográficos dos públicos da *Hallyu* em países inseridos em esferas culturais e geográficas aparentemente semelhantes. Para eles, considerar que o sucesso dos K-dramas e da Onda Coreana na Ásia é meramente resultado da proximidade cultural, usualmente reduz valores compartilhados a uma experiência compartilhada que mais recosta no campo das hipóteses do que da demonstração.

Em contrapartida, numa lógica comercial, seria possível afirmar que a ascensão da Onda Coreana em países vizinhos da Coreia, como Tailândia, Singapura, Taiwan, Malásia e etc. pode ser compreendida como uma forma de resistência à dominação econômica do Japão durante as décadas de 1980 e 1990 (Cicchelli e Octobre, 2021). Há também a argumentação

³⁷ No original: “[...] first, the circle of societies that have strong cultural (religious, historical, political, and sociological) ties; and second, the circle of societies that are more distant but nonetheless share a number of anthropological traits.”

de que a atração dos públicos internacionais pela cultura coreana poderia partir da curiosidade pelo exótico (Cicchelli e Octubre, 2021) e, no caso dos públicos de países ocidentais, de um olhar orientalista. O autor palestino-americano Edward Said (2007) cunhou o termo *Orientalismo* para descrever uma construção cultural e intelectual do Ocidente que reduz o “Oriente” a uma imagem fixa, essencializada e passiva, frequentemente dissociada de suas realidades históricas e sociais. “Oriente” aparece entre aspas porque, para Said, trata-se de uma criação do próprio Ocidente. Dessa forma, o Orientalismo seria uma relação entre poder e conhecimento, utilizada para legitimar o domínio europeu sobre países orientais, ao apresentá-los como diferentes, exóticos e, muitas vezes, atrasados ou irracionais. Além disso, Said (2007) ressalta que essa representação, marcada por preconceitos, não apenas distorce a imagem do Oriente, mas também afeta diretamente as relações políticas e culturais, reforçando a hegemonia ocidental.

Lemos e Pinheiro (2024) analisam a crescente quantidade de casos de golpes estelionatários em mulheres brasileiras, conhecidos como “Golpe do Oppa”, nos quais vítimas estabelecem vínculos afetivos com perfis falsos de atores sul-coreanos de K-drama nas redes sociais. Segundo as autoras, a consumação desse crime está ligada à idealização da masculinidade sul-coreana baseada nas imagens ficcionais dos dramas televisivos. O fenômeno revela como o Orientalismo atravessa tais experiências: a vítima projeta no “fake” do *idol* coreano um imaginário fetichizado, construído pelo olhar ocidental sobre os corpos asiáticos. Nesse processo, a fetichização não apenas reforça estereótipos raciais, mas também despersonaliza os indivíduos, reduzindo-os a preferências sexuais e a traços fixos atribuídos aos asiáticos, neste caso, com ênfase nos homens sul-coreanos (Lemos e Pinheiro, 2021).

Essa idealização se manifesta também no uso do termo *oppa* (오빠). No contexto original da língua coreana, a palavra é utilizada por mulheres para se referirem a um irmão mais velho ou, em situações informais, a amigos próximos e namorados, carregando um sentido de afeto e intimidade. No entanto, entre as fãs brasileiras de K-dramas, popularmente chamadas de “dorameiras”, *oppa* adquire um valor simbólico mais amplo. A palavra é usada para designar atores e *idols* como “crushes” ou “homens ideais”, projetando neles o arquétipo do personagem atencioso, protetor e romântico presente nas narrativas. Esse processo vai além da tela, pois muitas vezes o simples fato de um homem ser coreano já aciona, no imaginário das fãs a expectativa de que ele reproduza as mesmas personalidades e atributos físicos ficcionalizados nos dramas. Assim, *oppa* funciona como um apelido coletivo que não

só aproxima as espectadoras de seus ídolos, mas também reforça a romantização e a fantasia construídas pelo espetáculo midiático da *Hallyu*.

Em contrapartida, Victor Segalen (2017) entende o exotismo como uma estética da diversidade, ou seja, uma valorização do estranho, do insólito e do “Outro”. Para ele, o exotismo está ligado à capacidade de perceber e apreciar o que é diferente, despertando sensações de novidade, surpresa e mistério. No entanto, o exotismo não é simplesmente uma apreciação superficial ou turística, mas uma experiência de autenticidade na qual o viajante nato reconhece e se encanta com a diferença, aquilo que é "Outro" em sua essência, seja na cultura, na arte, na espiritualidade ou na natureza. Nesse sentido, a experiência exótica para Segalen (2017) não é reduzida a impressões estereotipadas, mas consiste em uma percepção aguçada e sensível do mundo, capaz de romper com leituras simplistas e abrir espaço para novas formas de se relacionar com a alteridade.

Até certo ponto, é possível compreender o consumo da Onda Coreana como uma experiência que, à maneira do exotismo de Segalen, desperta uma interação mais profunda e autêntica com a alteridade. Muitos fãs da *Hallyu* não se limitam a apreciar os produtos midiáticos em sua superfície, dedicando-se a aprender o idioma, explorar modos de vida, acompanhar notícias e até debater questões políticas e sociais da Coreia do Sul. Alguns incorporam práticas culturais em seu cotidiano, seja em hábitos alimentares ou comportamentos confucionistas. Mesmo o turismo *Hallyu*, frequentemente marcado por expectativas idealizadas, pode resultar em um deslocamento positivo, pois quando o viajante confronta a discrepância entre a ficção e a realidade, pode se abrir a outras formas de interação com o país, valorizando sua história, seus costumes e sua ancestralidade. Nesse sentido específico, o consumo estrangeiro da *Hallyu* pode ser entendido como um caminho de encontro genuíno com a diferença. Ressalto que, não se trata de romantizar o exotismo, mas de reconhecer seus limites. Embora possa abrir espaço para um encontro sensível com outras culturas, ele também corre o risco de resvalar em idealizações superficiais e nocivas ao outro, principalmente no que concerne às visões do ocidente em relação ao oriente.

Seja como for, para Cicchelli e Octubre (2021, p. 157), argumentar que o sucesso dos K-dramas recosta apenas na atração pelo exótico “ignora a força do capitalismo estético que impulsiona, em particular, o público jovem a apontar o reconhecimento do Outro como um

traço característico do consumo contemporâneo” (tradução nossa)³⁸. Segundo os autores, a cultura popular impõe padrões de consumo em relação a certos códigos e conteúdos como parte da dinâmica de processos culturais globais que são postos a contextos locais onde se adequam e se reinventam. A este fenômeno, atribuímos o nome de glocalização, uma combinação das palavras “globalização” e “localização”, que se trata de uma estratégia global que busca o alcance mundial de um produto ou serviço, na medida em que o adapta às necessidades de cada mercado local (Wang; Weng, 2022).

O êxito dos K-dramas enquanto produto midiático de apelo global é reflexo da qualidade híbrida única das séries sul-coreanas, que se revelam e se escondem no processo de glocalização, tornando o local visível e o global invisível (Chalaby, 2013). Oh (2017) argumenta que o caráter híbrido ou de localização dos dramas de TV coreanos sequer é uma habilidade que pode ser aprendida ou explicada, pois se trata de um conhecimento tácito da forma de produção da Coreia do Sul. Dessa forma, mesmo que o formato dos dramas de TV não seja essencialmente coreano em sua origem, o conhecimento tácito coreano cria produtos locais que são exportados com sucesso (Oh, 2017). Nessa lógica, as ideias do autor levantam a possibilidade de que tampouco o hibridismo poderia explicar, com certeza, porque os K-dramas obtiveram tantos espectadores ao redor do mundo.

No fim, acredito que a Onda Coreana, especialmente no caso dos K-dramas, é um fenômeno que precisa ser compreendido em sua complexidade, e não simplesmente apreendido. Sua inserção no mercado global resulta de uma confluência de dinâmicas históricas, sociais, estéticas e capitalistas que se entrelaçam e produzem tensões em diferentes direções. De um lado, seu apelo se deve à hibridização cultural e à capacidade de despertar sentimentos de familiaridade ou curiosidade. De outro, expõe contradições ligadas a questões antropológicas, ao exotismo e à fetichização. Embora esse consumo se inscreva em lógicas capitalistas glocalizadas, os elementos que sustentam seu caráter híbrido escapam de definições fáceis.

Mais do que um ciclo fechado de causas e efeitos, os K-dramas são um espaço de trocas e disputas simbólicas em constante transformação, no qual o local e o global se encontram, se negociam e se reinventam. Esse movimento abre margem para refletir sobre a singularidade da indústria cultural coreana, que, ao operar com um conhecimento tácito

³⁸ No original: “[...] ignores the force of aesthetic capitalism driving youth publics in particular to pinpoint the recognition of the Other as a characteristic trait of contemporary consumption.”

próprio, projeta novas formas de compreender a identidade coreana no contexto da Ásia contemporânea. Assim, os dramas de TV sul-coreanos, e a *Hallyu* como um todo, se tornaram uma chave para pensar a comunicação e os sistemas de representação diante da circulação de narrativas culturais diversas no mundo globalizado.

1.4 O apelo feminino da Hallyu

Agora que os K-dramas foram caracterizados na sua condição de produto da indústria cultural sul-coreana e inseridos na lógica de mercado glocal, é crucial examinar como o seu formato e conteúdo audiovisual específicos os tornam veículos tão eficazes para a *Hallyu*. Caracterizados por temporadas curtas e narrativas concisas que giram em torno de temas universais como o amor e o crescimento pessoal, esses dramas se mostram facilmente assimiláveis por um público global. Esta acessibilidade narrativa, contudo, encontra seu público-alvo mais engajado num segmento específico: as mulheres, cuja relação com os produtos da Onda Coreana merece uma análise detalhada a seguir.

Como averiguado, o estereótipo dos *Flower Boys* na televisão coreana foi construído sob a idealização de um tipo de masculinidade que atrairia os anseios românticos e sexuais das mulheres espectadoras. Além disso, alguns estudiosos identificaram a *Hallyu* e a popularidade global dos K-dramas enquanto um fenômeno sustentado pelo engajamento do público feminino. Ingyu Oh (2017) identifica que a letra “K”, presente nos termos que denominam os produtos culturais coreanos, exprime uma noção de “*Koreanness*” (coreaneidade, em tradução livre) que representa o universalismo feminino conveniente a tudo que a Onda Coreana exporta. O autor posiciona a *Hallyu* enquanto um gênero de entretenimento feminino e explica que a proliferação dos *Flower Boys*, como figuras recorrentes de K-dramas e K-pop, faz parte do uso cuidadoso do conhecimento tácito coreano na produção de seus produtos e a hibridização oriente-ocidente. Oh (2017, p. 162) define o universalismo feminino como:

“[...] um valor universal compartilhado por todas as mulheres do mundo que desejam se libertar de suas amarras às comunidades tradicionais e masculinas dominantes do Confucionismo, Catolicismo e Islamismo para explorar as possibilidades de construir e, eventualmente, concretizar comunidades femininas

dominantes, onde possam aliviar sua melancolia de gênero, raça e pós-colonial sem medo de violência social ou estatal contra as mulheres.” (tradução nossa)³⁹

Dessa forma, evoca-se um caráter emancipatório das mulheres por meio das K-mídias que consomem. As mulheres coreanas, tão restringidas pelo confucionismo histórico, se deparam com corpos sexualizados e aceitavelmente libertos da repressão dos valores locais nas belíssimas e talentosas *idols* de K-pop (Oh, 2017), além das efervescentes e sonhadoras protagonistas de K-drama. No caso das audiências globais, a *Hallyu* ofereceria um tipo de melancolia marcada por gênero e raça/etnia (Oh, 2017) como mercadoria glocal. Contudo, essa promessa de emancipação não deve ser lida de forma literal, já que se trata de uma elaboração estética e comercial que, ao mesmo tempo em que amplia horizontes, também reproduz padrões de gênero idealizados. O “universalismo feminino” da Onda Coreana, portanto, pode ser compreendido como um dispositivo estratégico que combina atração emocional e estética planejada para a circulação global, resultando em um fenômeno que tanto mobiliza afetos quanto reforça a lógica mercadológica de seus produtos culturais.

Em concordância com a visão de Oh (2017), Kim (2021, p. 23-24) também revela como os K-dramas refletem questões essencialmente femininas que atraem as mulheres a consumi-los.

O drama televisivo popular fornece material atual para conversas cotidianas e funciona como um recurso cultural emocional, revelador, autorreflexivo e compartilhado, quase como um evento social ritual. Um dos principais prazeres que as mulheres encontram no drama é a validação do seu próprio tipo de discurso. Essa validação funciona bem porque o drama tende a usar as mesmas formas de discurso que as mulheres usam na linguagem cotidiana, e também porque seu discurso proporciona o conhecimento comum dos padrões caracteristicamente femininos de interação social e interesse – o pessoal, o íntimo, o emocional e o familiar. (tradução nossa)⁴⁰

³⁹ No original: “[...] a universal value shared by all women in the world who want to sever their chains tied to the traditional and male dominant communities of Confucianism, Catholicism, and Islam to explore the possibilities of building and eventually realize female dominant communities where they can relieve their gendered, racial, and postcolonial melancholia without fears of social or state violence against women.”

⁴⁰ No original: “Popular TV drama provides topical material for everyday talk and functions as an emotional, revelatory, self-reflexive and shared cultural resource, almost like a ritual social event. One of the key pleasures that women find in drama is the validation of their own kind of talk. This validation works well because drama tends to use the same forms of talk that women use in everyday language, and also because its discourse provides common knowledge of the characteristically female patterns of social interaction and interest – the personal, intimate, emotional and familial relationships. Through deep engagement with the meaning of TV drama and its integration into the everyday, women viewers can find the means to understand their social roles, their relations to others and the possibilities for social action.”

Com estas colocações, a autora não almeja sugerir que o K-drama é uma forma de terapia para as mulheres, mas argumenta que há uma certa qualidade terapêutica na forma em que as mulheres se engajam emocionalmente com os dramas, falam sobre seus personagens favoritos e relacionam as narrativas às circunstâncias de suas vidas cotidianas como uma forma de auto reflexão.

Hyejung Ju (2020) também identifica a interseção entre gênero e sexualidade na recepção transnacional dos K-dramas. Em sua análise de avaliações e críticas publicadas nas páginas de dramas sul-coreanos disponíveis na Netflix dos Estados Unidos, a autora observou que a maioria dos comentários era escrita por mulheres. Além disso, Ju (2020) ressaltou que tais postagens frequentemente enfatizavam a aparência, a personalidade e os maneirismos gentis dos protagonistas masculinos. Nesse sentido, a autora sublinha que:

À luz das avaliações da Netflix, a afinidade com os enredos românticos dos K-dramas e os personagens masculinos ligeiramente diferentes ressoam bem com as espectadoras e aumentam seu envolvimento afetivo com a imagem construída dos heróis românticos coreanos. [...] Essas espectadoras capturaram a capacidade de lidar com relacionamentos agriçoces por meio dos personagens masculinos, especialmente em termos de sensibilidade consciente, fiel e afetiva, em vez de química sexual. (Ju, 2020, p. 43, tradução nossa)⁴¹

Ainda de acordo com Ju (2020), algumas críticas apontam os K-dramas como um espaço de negociação de sentidos, no qual se articulam diferentes interpretações acerca do contraste entre a Coreia real e a Coreia retratada nos dramas televisivos. E, mesmo que muitas pesquisas foquem nos impactos causados pela disseminação da masculinidade suave da *Hallyu* no público feminino, existem também articulações sobre como isso ressoa nos próprios homens da sociedade sul-coreana.

Segundo Azizah e Dwiyanti (2021) a Coreia do Sul incentiva a masculinidade suave em oposição à hipermasculinidade projetada hegemonicamente como uma forma de diplomacia econômica, que é “relacionada com a marca do Estado-nação devido ao perfil de destino de comércio e investimento para o qual o país contribui e é influenciado” (p. 6, tradução nossa)⁴². Antes dominada por mulheres, a indústria de beleza sul-coreana é uma das

⁴¹ No original: “In light of Netflix reviews, the affinity for K-dramas’ romance plots and slightly different male characters resonate well with female viewers and increased their affective involvement in the constructed image of Korean romantic heroes. [...] These viewers captured the capability of dealing with bittersweet relationships by male characters, especially in terms of mindful, faithful, and affective sensitivities, rather than sexual chemistry.”

⁴² No original: “[...] related with the nation-state brand due to the trade and investment destination profile that the country contributes to and is influenced by”.

aceleradoras do crescimento econômico do país, graças a sua alta lucratividade (Azizah; Dwiyanti, 2021). Na última década, inúmeros *idols* coreanos masculinos passaram a se tornar embaixadores de marcas de cosméticos, criando nos homens sul-coreanos um desejo de emular a aparência destas figuras, que se tornaram uma representação do epítome da beleza na Ásia. De acordo com Azizah e Dwiyanti (2021), os padrões de beleza impostos pela K-beauty não atingem homens de forma significativa no ocidente, uma vez que evoca a feminização da masculinidade, mal vista por esta cultura.

A norma de normalização do consumo masculino de produtos para a pele e cosméticos permite a transição da identidade da masculinidade hegemônica para a masculinidade suave, que permite a liberdade de expressão dos homens através de sua aparência. A imagem do menino bonito e do homem gentil na mídia, especialmente através do K-pop e do K-drama, influencia a forma como o público em geral vê a masculinidade. (Azizah; Dwiyanti 2021, p. 16-17, tradução nossa)⁴³

Com um olhar otimista, as autoras apontam que a masculinidade suave contribui para a desassociação da cultura da violência ao masculino e a desconstrução da norma patriarcal, mesmo que esta mudança de perspectiva vá levar muitos longos anos. Em contrapartida, argumento aqui que a difusão da masculinidade na Coreia trata-se mais de uma oportunidade de mercado que estimula o consumo dos homens, do que um movimento de transformação do *status quo*.

Em suma, a relação entre gênero, K-dramas e a *Hallyu* é cheia de nuances. Por um lado, a Onda Coreana soube capitalizar um anseio global, oferecendo histórias e personagens que ressoam profundamente com um público majoritariamente feminino. A ideia do universalismo feminino e a representação de masculinidades suaves criam uma sensação de identificação e até de escape para mulheres ao redor do mundo, funcionando como um refúgio emocional e um tema de conversa compartilhado. No entanto, é importante ver esse suposto empoderamento com olhar crítico. No fim das contas, ele é uma mercadoria cuidadosamente embalada.

A mesma masculinidade suave que parece desafiar padrões antigos é também o motor que impulsiona mercados, como o de cosméticos masculinos, mostrando que a indústria está mais interessada em vender um ideal do que em promover uma mudança social profunda.

⁴³ No original: “The norm of normalizing male’s consumption to skincare and cosmetic then allows the transition of identity from hegemonic masculinity to soft masculinity that allows freedom of men’s expression through their appearance. The imagery of pretty boy and gentle male in the media, especially through K-pop and K-drama has influence the way general public views masculinity.”

Portanto, o fenômeno é um paradoxo: ele acena com a possibilidade de libertação, mas seu sucesso permanece atado à lógica do consumo.

1.5 Caracterizando os elementos do K-drama

Em 2023, a Netflix chegou a investir 3.5 bilhões de dólares em conteúdos da Coreia do Sul (The Diplomat, 2025). Sendo o maior *streaming* do mundo atualmente, estima-se que a plataforma seja uma das maiores difusoras dos K-dramas por meio do seu alcance global. Atualmente, a Netflix Brasil conta com centenas de obras da Coreia do Sul em seu catálogo, entre K-dramas e *reality/talk shows* (Urbano, 2020).

Como já foi destacado anteriormente, o Brasil é um dos mercados-alvo da *Hallyu*, sendo os K-dramas um produto de grande popularidade entre o povo brasileiro. Mungiolli, Lemos e Penner (2023) sugerem que o surgimento de fãs dos dramas coreanos no Brasil está relacionado à familiaridade dos espectadores brasileiros com o gênero telenovela e os elementos de melodrama. Diferentemente das novelas brasileiras, os K-dramas são ficções seriadas de curta duração, com uma média de 16 a 21 episódios (Kim, 2021), mas similarmente são conduzidos pelo melodrama, “relacionado a excessos, exageros, contrastes visuais e sonoros, além da farta demonstração de sentimentos que constantemente demandam reações do público” (Mungiolli; Lemos; Penner, 2023, p. 68).

Embora os K-dramas incorporem diversos aspectos da cultura sul-coreana em suas tramas, muitos de seus elementos pertencem exclusivamente ao que Schulze (2013) denomina como *K-dramaland*, o universo fictício e idealizado dos K-dramas, no qual as narrativas se constroem a partir de padrões recorrentes e convenções típicas do gênero, frequentemente marcadas por traços melodramáticos e clichês narrativos. Dessa forma, os seriados coreanos não retratam necessariamente a identidade da Coreia do Sul, mas constroem um universo próprio, ainda que guiado e permeado por ela (Lemos; Lima, 2024). A noção de *K-dramaland* estabelece um acordo tácito entre produção e audiência, por meio do qual se vende e se consome, respectivamente, uma idealização da cultura sul-coreana intrinsecamente vinculada à própria ficção televisiva (Mungiolli; Lemos; Penner, 2023).

Afinal, o que faz dos K-dramas um produto tão singular e atraente para o mercado audiovisual em uma perspectiva glocal? Este tópico busca responder a essa questão com base

em estudos de diferentes autores que se dedicaram a compreender e definir as características desse formato.

Em primeiro lugar, destaca-se **(1) a estrutura singular dos K-dramas**, marcada por um número reduzido de episódios que conduzem o espectador a se envolver em enredos densos, mas de fácil acompanhamento, graças ao desenvolvimento consistente dos personagens, ao engajamento emocional e ao forte senso de conclusão (Lee, 2017). Como espectadora assídua de K-dramas, reconheço que esse fator foi determinante para o meu apego ao formato. Ao assistir séries ocidentais disponíveis em plataformas de *streaming*, frequentemente perdia o interesse devido ao longo intervalo entre uma temporada e outra, o que acabava enfraquecendo meu vínculo com a narrativa. Além disso, algumas dessas produções, como a popular *Anne with an E* (2017), foram canceladas antes de oferecer um desfecho. Com os dramas sul-coreanos, por outro lado, encontrei a garantia de narrativas completas e conclusivas, sem a necessidade de longas esperas por novos episódios.

Outra característica marcante que tem sido uma tendência recente nos K-dramas é o **(2) *genre-bending*** (mistura de gêneros, em tradução livre). Os dramas sul-coreanos costumam combinar vários gêneros em uma única série, incorporando comédia romântica ou melodrama com elementos de suspense, ação, fantasia, ficção científica ou dramas históricos (Jo, 2021). A já citada *Round 6*, por exemplo, transita entre suspense, aventura, distopia e melodrama.

Um dos aspectos que definem a identidade dos K-dramas é a **(3) hibridização**. Como já mencionado, identificar de forma precisa cada elemento que compõe essa característica nos dramas televisivos sul-coreanos não é uma tarefa simples; ainda assim, é possível traçar alguns caminhos de análise a partir das reflexões de diferentes autores. Há um consenso de que os K-dramas, de modo geral, não apresentam grande variação em suas premissas narrativas, especialmente no gênero romântico. Uma das temáticas mais recorrentes é o chamado arco da “Cinderela”, que retrata o relacionamento entre um homem de origem abastada e uma mulher de classe social mais modesta (Jo, 2021; Lee, 2017; Loo & Loo, 2021). Este tropo, inclusive, estrutura o enredo de *Sorriso Real*, objeto empírico desta pesquisa. Nesses casos, observa-se a reelaboração de clichês ocidentais dos contos de fadas, agora inseridos no contexto da sociedade sul-coreana contemporânea, marcada pela sofisticação e pelas diferenças sociais.

Essas histórias de amor, contudo, são permeadas por elementos tradicionais do modo de vida coreano, expressos em romances de caráter conservador, com pouco ou nenhum

engajamento sexual entre os personagens. Em contrapartida, os K-dramas valorizam a tensão romântica e a química entre os protagonistas por meio de técnicas de *slow burn* — isto é, a construção lenta e gradual dos sentimentos amorosos —, estimulando o investimento emocional do público no casal (Menon et al., 2025). Gestos sutis e carregados de significado, cuidadosamente distribuídos ao longo da narrativa, reforçam essa dinâmica. Assim, os dramas televisivos sul-coreanos reimaginam clichês ocidentais de maneira criativa, transformando o previsível em algo inovador por meio de uma coreaneidade singular (Lee, 2017). Enquanto a indústria cultural estadunidense tem sido frequentemente criticada por práticas de apropriação cultural ao incorporar elementos de outras culturas em sua produção pop, a *Hallyu* tem sido amplamente admirada por demonstrar criatividade e por conseguir transcender o modelo norte-americano (Cicchelli; Octubre, 2021). A *Hallyu* foi capaz de instrumentalizar a sua ideia de “Modernidade Asiática” como uma força econômica e politicamente potente para subverter a hegemonia da modernidade ocidental (Leung, 2021).

A **(4) tradição confucionista** constitui outro elemento essencial dessa hibridização, manifestando-se nos modos de vida dos personagens, em seus comportamentos e nas interações sociais retratadas nas narrativas. Entre os exemplos mais recorrentes estão a ênfase nas relações hierárquicas, como a obediência aos mais velhos e à família, o uso de agressões morais ou físicas por parte de superiores, o ato de ajoelhar-se para pedir perdão, a interferência dos pais nos relacionamentos dos filhos e a representação da submissão feminina nas relações (Lemos; Lima, 2024). Outras características típicas dos valores confucionistas são o compromisso com a educação formal, o empenho em prosperar profissionalmente e a disciplina no trabalho (Lemos; Lima, 2024). Em suas OSTs, trilhas sonoras originais, os K-dramas investem em belas melodias que catalisam os sentimentos dos personagens e também têm influências do pop ocidental, resultando até em músicas bilíngues com versos em coreano e inglês. Estas músicas são cuidadosamente criadas e inseridas em momentos específicos dos episódios, sendo um componente-chave das cenas, com o objetivo de evocar determinados sentimentos dos espectadores (Menon, et al., 2025).

Outro elemento amplamente reconhecido nos K-dramas, e frequentemente destacado pelos fãs do formato, é a **(5) alta qualidade das produções**. Em toda a *Hallyu*, observa-se uma busca constante por transmitir perfeição por meio do esforço e da disciplina, desde as coreografias meticulosamente sincronizadas do K-pop até os roteiros dos dramas televisivos, que devem apresentar complexidade, estrutura sólida e consistência narrativa (Cicchelli &

Outubro, 2021). A performance dos atores coreanos também constitui um aspecto notável. A atuação nos K-dramas revela expressividade intensa, com o uso marcante da linguagem corporal, gestualidades amplificadas, olhares e expressões faciais exageradas, recursos que intensificam o apelo melodramático característico do gênero (Cicchelli & Outubro, 2021; Mungiolli, Lemos & Penner, 2023).

A qualidade técnica e estética das produções se evidencia ainda na composição visual, nas técnicas cinematográficas e na apresentação dos personagens. Os K-dramas são conhecidos por seu forte apelo visual, com paisagens, cenários e detalhes cuidadosamente trabalhados que contribuem para a construção de uma atmosfera quase etérea (Menon et al., 2025). O uso de ângulos de câmera dinâmicos, jogos de luz expressivos, edições criativas e *close-ups* abundantes potencializa as emoções e destaca as expressões dos atores (Cicchelli & Outubro, 2021; Menon et al., 2025). A caracterização dos personagens também obedece a um padrão de perfeição estética. A beleza e a virtude dos *idols* que compõem o elenco reforçam a aura de refinamento e idealização presente nas produções (Cicchelli & Outubro, 2021). Nesse contexto, sobressai o estereótipo do *Flower Boy*, marcado pela aparência andrógina e delicada, pele lisa, cabelos brilhantes e roupas ajustadas. O mesmo padrão se aplica às protagonistas femininas, geralmente representadas como mulheres magras, de pele impecável, cabelos luminosos e vestimentas elegantes, o que contribui para o incentivo ao consumo de produtos de *K-beauty* e a disseminação de um padrão de beleza irreal.

Por fim, destaca-se a **(6) profundidade emocional e dramatização**, um dos elementos centrais que conferem aos K-dramas seu apelo global. Apesar dos valores culturais coreanos incorporados às narrativas, essas séries apresentam personagens com os quais o público pode se identificar, indivíduos imperfeitos, marcados por falhas e conflitos internos, que passam por processos de transformação ao longo dos episódios (Ju, 2020; Menon et al., 2025). Independentemente do gênero, os K-dramas são construídos para provocar reações intensas no espectador, seja soltar um suspiro diante de uma cena romântica ou prender a respiração durante um momento de suspense.

Para atingir o âmago do espectador, os K-dramas recorrem a uma ampla gama de recursos de dramatização. Esses elementos não apenas intensificam a carga emocional das cenas, mas também consolidam uma estética reconhecível e distintiva do formato. Nas redes sociais, é comum encontrar vídeos humorísticos que parodiam os K-dramas, ironizando o uso recorrente de câmeras lentas (*slow motion*), transições elaboradas de planos, jogos de luz e

elementos gráficos que acompanham momentos de clímax, sempre sustentados por uma trilha sonora melodramática e envolvente. Tais recursos, longe de serem meros exageros estéticos, compõem o jogo emocional que caracteriza o gênero como um estilo narrativo que busca não apenas contar uma história, mas fazer o público senti-la profundamente e se engajar com ela.

2 “YOU ARE THE ONE I’VE BEEN DREAMING OF”: A REALIDADE SOCIOHISTÓRICA DA COREIA VERSUS OS K-DRAMAS

A partir do conjunto de argumentos apresentados no capítulo anterior, já é possível chegar a alguns apontamentos básicos. Em primeiro lugar, a masculinidade dos K-dramas é uma masculinidade construída, idealizada e mediada pela ficção; um imaginário aspiracional, tanto para públicos estrangeiros quanto para a própria sociedade coreana. Em segundo lugar, o modelo de masculinidade dominante nos K-dramas é a masculinidade suave, materializada pelo arquétipo *Flower Boy*. Em terceiro lugar, assim como a estrutura dos próprios K-dramas, a masculinidade de seus personagens é profundamente híbrida e transnacional, combinando tradições confucionistas coreanas, influências japonesas, padrões globais de metrosssexualidade e tropos narrativos ocidentais. Por fim, aponto que a vendagem moderna e emocionalmente acessível da masculinidade representada nos K-dramas se articulam em narrativas que permanecem ancoradas em estruturas patriarcais influenciadas pelo confucionismo.

Logo, apesar de aparentar uma ruptura com a masculinidade hegemônica, essa representação não elimina as hierarquias de gênero, mas as renegocia. Os K-dramas conciliam modernidade estética e afetiva com a preservação de uma lógica patriarcal que mantém a autoridade masculina e a heteronormatividade como eixos estruturantes da narrativa. Mas afinal, a masculinidade sul-coreana se materializa para além de seu nível simbólico e apelo midiático? Os *Flower Boys* que as mulheres ocidentais desejam e idealizam existem no nível real da sociedade sul-coreana? Quais são as implicações do confucionismo e como ele assombra as narrativas dos K-dramas em seu hibridismo tácito?

Proponho neste capítulo um percurso histórico que acompanha a formação do patriarcado, dos papéis de gênero e da masculinidade sul-coreana, da Antiguidade à contemporaneidade. Masculinidade e patriarcado estão diretamente relacionados, pois é o patriarcado que organiza e regula as formas de ser e expressar a masculinidade em uma sociedade. Como sistema de dominação masculina, ele define normas e expectativas sobre o que significa “ser homem”, criando modelos hegemônicos de masculinidade que reforçam as desigualdades de gênero. Dessa forma, essa historicidade antropológica torna-se fundamental para compreender como o contexto sociohistórico específico da Coreia do Sul influencia as representações masculinas e femininas nos K-dramas.

2.1 A articulação entre Confucionismo e Patriarcado: As mulheres e os homens da Península Coreana

Segundo Kaku (2013), a configuração do patriarcado contemporâneo está intrinsicamente ligada ao surgimento da figura da dona de casa moderna, cujo processo de emergência apresenta variações históricas e culturais significativas entre os países do Leste Asiático e o Ocidente. Essas diferenças decorrem não apenas dos distintos ritmos e modelos de modernização e industrialização em cada contexto, mas também dos diferentes fundamentos filosóficos que orientam as normas sociais. Enquanto no Ocidente o cristianismo historicamente serviu como principal referencial ético-comportamental, no Leste Asiático esse papel foi exercido pelo confucionismo (Kaku, 2013). A tradição confucionista representa um elemento fundamental na construção da masculinidade sul-coreana. No que concerne especificamente às estruturas patriarcais, à misoginia e às desigualdades de gênero na Coreia do Sul, diversos estudiosos (Hur, 2011; Kaku, 2013; Kim, 2021; Kim et al., 2010; Maynes, 2011; Manek, 2023; Moon, 2002; Palley, 1990; Thomas, 2012) apontam o estabelecimento histórico da filosofia confucionista como um fator determinante para a perpetuação desses problemas sociopolíticos, históricos e econômicos.

O confucionismo é uma filosofia milenar que surgiu na China durante o século V a.C., sendo uma tradição comum e viva no Leste Asiático, incluindo a Coreia (Chung, 2015). A denominação confucionismo tem origem na figura de Confúcio (551-479 a.C.), cujos ensinamentos serviram de base para o desenvolvimento dessa tradição filosófica. Confúcio foi um reformador e educador que atuou no estado de Lu, localizado na região que corresponde, atualmente, à província de Shandong, no nordeste da China (Chung, 2015). Segundo Chung, a essência da doutrina confucionista é:

[...] “aprender a ser humano”, e seu objetivo final é a sábia (autoperfeição). Ela apresenta um compromisso unificador para promover a paz, a ordem e a prosperidade por meio da transformação do indivíduo. Ela está basicamente preocupada com o significado final da humanidade e a melhor maneira de manter nossos papéis éticos e sociais. O confucionismo, portanto, enfatiza a humanidade (*in/ren*) e outras virtudes. *Ren* é traduzido de várias maneiras, como benevolência, amor, compaixão ou bondade humana como a virtude suprema e universal, representando a fonte de todas as outras virtudes. É a chave para o caminho da sabedoria, representando as qualidades humanas no seu melhor. (2015, p.24,

A relação entre confucionismo e patriarcado emergiu de um processo histórico-social, embora os textos clássicos dessa filosofia não defendam explicitamente a subordinação das mulheres. Como observa Koh (2008, p. 353-354), “a coligação entre o confucionismo e o patriarcado ocorreu em um período em que a sociedade chinesa foi organizada como uma ordem patriarcal e o confucionismo ofereceu a filosofia política para os líderes que estavam redefinindo o confucionismo no leste asiático” (tradução nossa)⁴⁵. Quando o confucionismo foi adotado como religião estatal e ideologia oficial na Coreia durante a Dinastia Joseon (1392-1910), ele já havia sido reformulado como neoconfucionismo (Chung, 2015) – uma vertente que reforça a hierarquia familiar patriarcal. Nesse período, esperava-se que as mulheres preservassem a castidade antes do matrimônio e permanecessem viúvas após a morte do marido, em observância ao princípio neoconfucionista de lealdade conjugal absoluta (Han, 2004).

A igualdade de gênero na Coreia do Sul foi formalmente reconhecida na Constituição de 1948, que estabelece a igualdade de direitos entre homens e mulheres. Avanços mais específicos vieram com leis como a Lei da Família (1957), Lei sobre a Prevenção da Violência Doméstica e Proteção das Vítimas (2007), a Lei de Igualdade de Gênero no Emprego (1989) e Lei Fundamental das Famílias Saudáveis (2004) (Chin et al., 2012; Coreia do Sul, 2007; Park, 1993). Apesar dos avanços constitucionais, as mulheres sul-coreanas enfrentam desafios estruturais e culturais que ainda limitam a igualdade de gênero na prática. Argumento que o enraizamento destes desafios tem a sua origem no confucionismo (Han, 2004; Kaku, 2013; Maynes, 2011).

Estima-se que os livros clássicos confucionistas tenham sido introduzidos na Península Coreana durante o período da Comenda Lelang (108 a.C.-313) (Chung, 2015). No período dos Três Reinos da Coreia (313-676), o confucionismo, o taoísmo e o budismo coexistiam e eram amplamente aceitos na sociedade coreana, embora o budismo se destacasse

⁴⁴ No original: “[...] “learning to be human,” and its ultimate goal is sagehood (self-perfection). It presents a unifying commitment to promoting peace, order, and prosperity through the transformation of the individual. It is basically concerned with the ultimate meaning of humanity and the best way of maintaining our ethical and social roles. Confucianism therefore emphasizes human-heartedness (*in/ren*) and other virtues. *Ren* is variously translated as benevolence, love, compassion, or human goodness as the supreme, universal virtue, representing the source of all other virtues. It is the key to the way of wisdom, representing human qualities at their best.”

⁴⁵ No original: “The coalition between Confucianism and patriarchy occurred during a time when Chinese society was organized as a patriarchal order, and Confucianism provided the political philosophy for leaders who were redefining Confucianism in East Asia.”

como a filosofia predominante, sendo a única expressa em obras literárias da época (Chung, 2015; Kaku, 2013). A influência do confucionismo, no entanto, cresceu significativamente durante a Dinastia Koryo (918-1392), consolidando-se como a filosofia dominante na subsequente Dinastia Joseon (Chung, 2015; Kaku, 2013; Maynes, 2011). Segundo Thomas (2012, p. 3), a sociedade da Antiga Coreia valorizava a matrilinearidade, mas ao longo do tempo, o status das mulheres sofreu um declínio acentuado, refletindo as transformações sociais e culturais impulsionadas pela ascensão do confucionismo e sua ênfase em estruturas hierárquicas e patriarcais.

No Reino de Silla (57 a.C-935 d.C), um dos Três Reinos da Coreia⁴⁶, as mulheres possuíam direitos consideráveis (Maynes, 2011). As mulheres comuns (de classe baixa e média) não eram confinadas ao ambiente doméstico e à função marital, contribuindo amplamente nos impostos e na força de trabalho agrícola (Maynes, 2011). Ambos homens e mulheres eram responsáveis por sustentar suas famílias financeiramente, sendo que enquanto os maridos deviam servir ao recrutamento militar, as mulheres deveriam ser as chefes da família, obtendo controle considerável sobre as finanças da família (Maynes, 2011). Consequentemente, tanto a herança masculina quanto a feminina na família eram valorizadas. Já as mulheres nobres de Silla recebiam educação e eram consideradas muito inteligentes, ocupando cargos de importância na corte e estabelecendo poder político efetivo.

O ideal de masculinidade difundido no período dos Três Reinos da Coreia valorizava a bravura de guerra e a proeza marcial, especialmente entre os guerreiros e figuras heróicas, como os guerreiros dos reinos de Koguryō e Silla, e figuras militares da época (Tikhonov, 2007). O general e oficial coreano Kim Yusin (595-673), por exemplo, é considerado um dos maiores heróis militares da história coreana e desempenhou um papel fundamental durante a unificação da Coreia sob o domínio do Reino de Silla. Yusin é uma das grandes figuras que representavam o ideal de masculinidade na antiga Coreia, por sua trajetória de iniciação e

⁴⁶ O Período dos Três Reinos da Coreia (57 a.C. - 668 d.C.) representou uma fase crucial na formação histórica e cultural da península coreana, caracterizada pela coexistência e constante rivalidade entre os reinos de Goguryeo, Baekje e Silla. Koguryō, estabelecido no norte em 37 a.C., destacou-se como o maior e mais militarizado dos três, notável por sua resistência frente às invasões de impérios chineses. Ao sudoeste, o reino de Baekje (18 a.C-660 d.C.) desenvolveu uma identidade cultural distinta, mantendo intensas trocas diplomáticas e culturais com o Japão. Enquanto isso, Silla (57 a.C.-935 d.C.), inicialmente o mais frágil dos três reinos e localizado no sudeste, conseguiu através de alianças estratégicas - particularmente com a dinastia Tang chinesa - unificar a península sob seu domínio em 668 d.C., marcando o início do Período da Dinastia Silla. Apesar de suas diferenças políticas e conflitos, esses reinos compartilhavam fundamentos culturais comuns, como tradições xamânicas e a gradual adoção do budismo, legados que continuariam a influenciar profundamente o desenvolvimento histórico e identitário da Coreia. (Centro Cultural Coreano no Brasil)

treinamento militar, além de seus feitos militares na defesa do reino, sendo reconhecido por sua bravura, liderança e lealdade (Tikhonov, 2007). Segundo Tikhonov, as biografias dos guerreiros dos Três Reinos demonstram que “a ferocidade masculina de um guerreiro só é igualada pela força da lealdade ou laços de amizade de um modelo Confucionista” (2007, p. 1038, tradução nossa)⁴⁷.

Nos K-dramas atuais, o protagonista masculino já não precisa provar sua masculinidade no campo de batalha, mas em arenas como o trabalho, o romance e a vida familiar. A coragem marcial dos guerreiros dos Três Reinos é frequentemente convertida em resiliência emocional, capacidade de sacrifício e proteção da parceira, mantendo a ideia de que o homem ideal deve ser forte, confiável e disposto a se colocar em risco pelo outro. Assim como os heróis militares eram leais ao reino e aos seus companheiros, os protagonistas dos K-dramas costumam demonstrar uma lealdade quase absoluta à amada, apresentada como virtude central de sua identidade masculina.

A ênfase confucionista na lealdade e nos laços de amizade, apontada por Tikhonov (2007), reaparece nas narrativas contemporâneas por meio da valorização da honra, do dever e da contenção emocional. Muitos protagonistas masculinos são retratados como homens reservados, pouco expressivos verbalmente, mas cujas ações revelam compromisso e devoção. Essa contenção funciona como uma atualização da disciplina moral do guerreiro confucionista, agora deslocada para o campo afetivo.

Compreende-se que os ensinamentos confucionistas já eram consideravelmente cultivados nos comportamentos da sociedade coreana durante o período dos Três Reinos, especialmente em Silla, sendo fator de extrema importância a consolidação da Dinastia Silla e a unificação da Península Coreana. Segundo Chung (2015, p. 34, tradução nossa)⁴⁸:

O povo de Silla, por exemplo, aprendeu valores confucionistas e os colocou em prática em sua vida diária. Seu impacto na sociedade Silla indica que até mesmo alguns monges budistas importantes tentaram incorporar certos ensinamentos morais confucionistas. O povo Silla tinha o costume de um luto de três anos pela morte dos

⁴⁷ No original: “[...] the masculine ferocity of a warrior is matched only by the strength of loyalty or friendship ties of a Confucian paragon.”

⁴⁸ No original: “The people of Silla, for example, learned Confucian values and put them into practice in their daily life. Its impact on Silla society indicates that even some leading Buddhist monks tried to incorporate certain Confucian moral teachings. The Silla people had the custom of a three-year mourning for the death of parents, one that originates from the Confucian rite system. Another good example of Confucian influence is Silla’s Hwarangdo (way of the flower youth), a quasi-religious and military academy for aristocratic sons that promoted the Confucian way of learning and self-cultivation. This academy was particularly important in welding Silla Korean society together, and the Confucian teaching of loyalty, its cohesive force, facilitated Silla not only to maintain the authority of the throne but also to unify two neighboring kingdoms.”

país, que se origina do sistema de ritos confucionista. Outro bom exemplo de influência confucionista é o Hwarangdo de Silla (caminho da juventude florida), uma academia quase religiosa e militar para filhos aristocráticos que promovia o modo confucionista de aprendizado e autocultivo. Esta academia foi particularmente importante para unir a sociedade coreana de Silla e o ensinamento confucionista de lealdade, sua força coesa, facilitou Silla não apenas a manter a autoridade do trono, mas também a unificar dois reinos vizinhos.

Durante a Dinastia Silla, o confucionismo começou a dar seus primeiros passos para rivalizar com o budismo, que até então era a filosofia dominante na Coreia (Chung, 2015). Avançando para a Dinastia Koryo, período em que o confucionismo passou a exercer uma influência ainda mais significativa, observa-se um declínio na relativa liberdade do status das mulheres na sociedade coreana. O casamento tornou-se um requisito essencial para que as mulheres de Koryo fossem consideradas respeitáveis, e em caso de viuvez, a castidade era o ideal socialmente esperado (Maynes, 2011). Contudo, é importante ressaltar que, apesar dessas restrições, as mulheres ainda mantinham certos direitos, como a herança igualitária. No caso do falecimento de uma mulher, seus filhos eram os herdeiros diretos de seus bens, e não o marido, sendo que na ausência de filhos, os irmãos da falecida assumiam o papel de herdeiros (Maynes, 2011). Essa dualidade entre a imposição de normas confucionistas e a preservação de alguns direitos tradicionais reflete a complexidade da transição social e cultural ocorrida durante o período Koryo, marcada pela tensão entre valores antigos e novas estruturas de poder.

O fim da Dinastia Koryo marcou um período de profunda transição, tanto dinástica quanto ideológica, no qual o neoconfucionismo emergiu como uma ferramenta legitimadora essencial para a ascensão do general Yi Dan como fundador e primeiro rei da Dinastia Joseon. Segundo Chung, a ideologia neoconfucionista ofereceu ao monarca não apenas “esperança suficiente para criar uma nova ordem política a partir de uma sociedade antiga e corrupta, mas também um sistema de pensamento ético e religioso que forneceu um conjunto renovado de objetivos e métodos para legitimar a nova dinastia” (2015, p. 39, tradução nossa)⁴⁹. Dessa forma, o neoconfucionismo não só serviu como base filosófica para a reconstrução do Estado, mas também como um instrumento de coesão social e moral, permitindo a consolidação de uma nova estrutura de poder que se distanciou do legado de Koryo e estabeleceu as bases para a longevidade e estabilidade de Joseon.

⁴⁹ No original: “[...] enough hope of creating a new political order out of the corrupt old society but also an ethical and religious system of thought that provided a refreshing set of goals and methods in order to legitimize the new dynasty.”

Kaku (2013) ressalta dois fatores fundamentais para a consolidação do confucionismo como filosofia hegemônica em Joseon: a influência da classe *yangban* e a ênfase do confucionismo em seu aspecto ideológico, especialmente na realização de ritos e cerimônias que reforçavam e regulavam rigidamente a hierarquia social e o sistema familiar. O termo *yangban* (양반), que significa “dois grupos”, referia-se à classe social composta pelos oficiais de elite, divididos entre militares e funcionários civis. A classe nobre *yangban* era formada por literatos neoconfucionistas, responsáveis por desenvolver um sistema de direito administrativo profundamente influenciado pelos ideais morais e políticos do confucionismo (Chung, 2015).

Dentre a elite confucionista *yangban*, também havia uma divisão entre aqueles que privilegiavam e almejavam uma carreira no serviço público e aqueles que preferiam levar uma vida de erudição e virtude moral. Estes que escolhiam viver como nobres sábios são chamados *seonbi* (선비) (Kistersky, Marmazov, Piliaiev, 2021). Anteriormente, foi citado um trecho onde Jung (2011, p. 39) explica que a masculinidade tradicional *seonbi* é uma das características que compõem a masculinidade suave híbrida expressa na mídia da Coreia do Sul contemporânea. A expressão coreana *seonbi* se traduz como "estudioso confucionista" ou "homem de letras" e como o próprio nome sugere, busca representar um ideal de homem intelectual, polido e gentil.

O *seonbi* se trata de um modelo ético de estilo de vida, enquanto a classe chamada *sadaebu* (사대부/士大夫) representava institucionalmente a elite burocrática e letrada de Jeoson, com homens que exerciam participação no sistema político da Coreia, tendo posse de cargos públicos no governo ao lado do rei (Deuchler, 1992). Portanto, embora todo *sadaebu* possa ser considerado parte da classe *yangban*, nem todo *yangban* pode ser identificado como um verdadeiro *sadaebu*. Isso porque, enquanto o status de *yangban* muitas vezes se baseava apenas em critérios hereditários e privilégios de nascimento, o título de *sadaebu* estava intrinsecamente ligado ao mérito educacional, à ética confuciana e ao serviço público. Em outras palavras, ser *yangban* não exigia necessariamente o comprometimento intelectual e moral que definia o *sadaebu*. Ademais, tanto uma classe, quanto a outra, poderia seguir o ideal *seonbi*.

A masculinidade em Joseon era fortemente influenciada pelos valores neoconfucianos, que enfatizavam a contenção, autocontrole, hierarquia e a reverência pelos princípios morais e rituais. A figura do *seonbi*, do *kunja* (cavalheiro confucionista, comedido e ascético) e do

taejanbu (pessoa máscula) exemplificam a masculinidade da época (Deuchler, 1992; Jung, 2010; Tikhonov 2017). O autor Vladimir Tikhonov descreve o homem confuciano ideal como aquele que é “equilibrado e contido, cujo senso de dever e retidão poderia encontrar sua expressão em um comportamento que poderia ser elogiado como elevado e baseado em princípios, sem ser violento” (2017, p. 1042, tradução nossa)⁵⁰. Se um homem demonstrar violência sem uma justificativa moral, ele poderia ser visto como alguém com falta de refinamento e incompatível com a masculinidade confucionista idealizada. Assim, a violência era tolerada ou até encorajada em contextos de defesa ou proteção, especialmente se alinhada com os valores do estado e da hierarquia social, mas sempre dentro de limites morais rígidos que promoviam a contenção emocional e a disciplina. Também é importante destacar que a violência justificada pela honra era legitimada pelo confucionismo de Joseon tanto para homens, quanto para mulheres.

As famílias *yangban* se consolidaram como a classe dominante na Coreia, à medida que a valorização do status social definido por relações de sangue ganhou popularidade (Kaku, 2013). Esses valores estavam alinhados com os princípios fundamentais do confucionismo durante a Dinastia Joseon, cujo código de conduta incluía “associações baseadas na família, chamada *munjung*, compostas por descendentes patrilineares de um ancestral fundador” (Kaku, 2013, p. 142-143, tradução nossa)⁵¹. À medida que a presença das famílias *yangban* se tornava conhecida em todas as esferas da sociedade, seu estilo de vida passou a ser visto como um modelo a ser alcançado, transformando-se em um objeto de aspiração para os demais membros da sociedade coreana.

A distinção histórica entre *yangban* e *sadaebu* encontra paralelos nos K-dramas. Muitos dramas de TV sul-coreanos contrapõem personagens masculinos que ocupam posições de poder ou prestígio apenas por herança familiar — como herdeiros de conglomerados (*chaebols*) — a outros que conquistaram reconhecimento por mérito, esforço e competência. Quando o herói pertence à elite econômica, a narrativa frequentemente enfatiza sua transformação moral, aproximando-o do ideal do *sadaebu*: um homem que, para além do status, demonstra integridade, responsabilidade social e compromisso ético. Assim, o prestígio deixa de ser apenas um dado de nascimento e passa a ser legitimado por qualidades

⁵⁰ No original: “[...] a man of balance and restraint whose sense of duty and righteousness could find its expression in behavior that could be praised as lofty and principled without being violent.”

⁵¹ No original: “[...] family-based associations, called *munjung*, composed of patrilineal descendants of a founding ancestor”.

morais e intelectuais.

Os valores neoconfucionistas que estruturaram a masculinidade em Joseon, como hierarquia, autocontrole e reverência às normas morais, também se refletem na forma como os protagonistas lidam com conflitos. A violência, quando presente, tende a ser cuidadosamente justificada pela narrativa, aparecendo sobretudo em situações de proteção, defesa da honra ou cuidado com a parceira e a família. Explosões de agressividade sem justificativa moral costumam ser atribuídas a antagonistas ou personagens moralmente falhos, reforçando a ideia de que a masculinidade ideal é aquela que controla a força, em vez de se deixar dominar por ela. Figuras como o *kunja* e o *taejanbu* reaparecem nos K-dramas por meio de protagonistas masculinos que combinam firmeza moral com sensibilidade emocional. Embora esses personagens possam expressar vulnerabilidade e afeto, características atribuídas à masculinidade suave, essa sensibilidade não contradiz o ideal confucionista, mas o atualiza. O homem ideal nos K-dramas contemporâneos continua sendo aquele que age de forma ética, disciplinada e protetora, mantendo a força sob controle e orientando suas ações por princípios morais, em uma clara herança dos modelos de masculinidade da Era Joseon.

O papel das mulheres nessa sociedade era profundamente influenciado pelos esforços da classe *yangban* em consolidar uma ordem familiar patriarcal e uma estrutura social fundamentada no neoconfucionismo (Han, 2004). De acordo com Kaku (2013), as normas confucionistas para as mulheres em Joseon eram refletidas, principalmente, nas “Três Obediências” e nos “Sete Males”. O conceito das Três Obediências (*samjongjido*) estabelece os padrões de conduta esperados de uma mulher em diferentes fases de sua vida, determinando sua posição e deveres em relação às figuras masculinas de autoridade. Assim, enquanto filha, ela deve submeter-se à autoridade paterna; ao contrair matrimônio, passa a obedecer ao marido; e, caso se torne viúva, sua lealdade e subordinação se direcionam ao filho primogênito. As mulheres eram vistas como fardos fracos para suas famílias e todos os estágios de suas vidas pertenciam aos homens (Maynes, 2011). Em seu artigo *Women's Life during the Chosŏn Dynasty* (2004), Hee-sook Han se refere aos Sete Males como os sete pecados. Segundo a autora:

Os sete pecados para as mulheres eram: desobedecer aos sogros; não produzir um herdeiro homem; adultério; ciúme excessivo em relação a outras mulheres na casa; doença grave; roubar; e falar excessivamente. Esses chamados "pecados" eram outro meio pelo qual o sistema patriarcal era reforçado. O mais comum desses sete pecados era a desobediência aos sogros e a falha em produzir um herdeiro homem. Como tal, a introdução desses sete pecados se tornou o para-raios que era usado para

Estes sete pecados, ou males, eram critérios utilizados para que um marido pudesse se separar de sua esposa. Inclusive, apenas os maridos e o Estado poderiam levantar a possibilidade de um divórcio, enquanto a união marital para as mulheres era praticamente impositiva e o divórcio por parte da mulher só poderia ocorrer em circunstâncias muito raras e específicas (Han, 2004). Além disso, uma mulher divorciada não era bem-vista pela sociedade coreana.

Durante a fundação da Dinastia Joseon, predominava uma crença de que o declínio do período Koryo decorrera por conta do colapso da moralidade das mulheres. Essa interpretação histórica serviu como justificativa ideológica para implantar uma nova ordem social baseada nos princípios neoconfucionistas, particularmente no que concerne às relações de gênero (Han, 2004). O regime estabeleceu, portanto, um conjunto de regulamentações rigorosas que visavam controlar minuciosamente a vida cotidiana, os comportamentos e as escolhas das mulheres na Coreia.

A discriminação das mulheres em relação aos homens pode ser explicitada por meio de diversos ditados encontrados na linguagem coreana como, por exemplo, “mulheres ignorantes são mais virtuosas” (Kaku, 2013). As quatro virtudes fundamentais que uma mulher deveria possuir são: “virtuosidade (*pudŏk*), um estilo de conversação adequado (*puŏn*), feições delicadas (*puyong*) e habilidades domésticas (*pugong*); bem como habilidades de tecelagem e culinária” (Han, 2004, p. 118, tradução nossa)⁵³. A educação da mulher ideal neoconfucionista se baseava no desenvolvimento de habilidades para a gestão do lar e a assimilação dos códigos de conduta essenciais para mediar relações dentro do princípio das Três Obediências.

Outros ditados como “masculino e feminino são separados” e “homens e mulheres não deveriam sentar juntos após completarem sete anos” refletiam a segregação espacial entre os gêneros, que se apresentava não apenas nos locais públicos que eram exclusivos aos homens,

⁵² No original: “The seven sins for women were: disobeying one’s parents-in-law; failure to produce a male heir; adultery; excessive jealousy towards other women in the household; serious disease; stealing; and talking excessively. These so-called ‘sins’ were another means through which the patriarchal system was reinforced. The most common of these seven sins were the disobeying of one’s parents-in-law and the failure to produce a male heir. As such, the introduction of these seven sins became the lightning rod which was used to weaken the position of women.”

⁵³ No original: “[...] virtuousness (*pudŏk*), a proper talking style (*puŏn*), delicate features (*puyong*), and domestic skills (*pugong*); as well as weaving and cooking skills.”

mas também na arquitetura das casas coreanas, que contavam com uma divisão de quartos específica (Kaku, 2013). As mulheres eram proibidas de participar de ritos ancestrais, festas ao ar livre, corridas de cavalo e jogos, sendo confinadas em suas casas e até mesmo fisicamente punidas, caso desobedecessem as normas (Han, 2004; Maynes, 2011). A expressão *naewe* (내외) ou *naewoebŏp* (내외법) pode ser traduzida como “separação entre interior e exterior” e se refere ao âmbito de um casal formado por um marido e sua esposa. Esta palavra expressa sucintamente o ditado tradicional coreano “Homens fora e mulheres dentro”, referente a separação de domínios sociais baseados no gênero, onde os homens ocupavam espaços públicos e as mulheres eram restritas ao ambiente doméstico e familiar. Ki-Soo (2007) indica que este princípio de divisão de papéis de gênero amparados pela doutrina confucionista forma o que ela denomina como os valores da família tradicional coreana, que se estabeleceram como uma ideologia nacional desde o fim da Dinastia Joseon.

Em diversos K-dramas, a protagonista feminina inicia a história como alguém que enfrenta dificuldades econômicas, familiares ou profissionais, sendo constantemente interpelada por figuras de autoridade masculina, como pais, chefes, maridos ou sogros. Mesmo quando há resistência inicial, o arco narrativo costuma conduzir à conciliação, reforçando a ideia de que a estabilidade emocional e social da mulher está ligada à harmonização dessas relações hierárquicas. Os “Sete Males” reaparecem nos julgamentos morais dirigidos às personagens femininas. Mulheres que expressam ciúme, ambição profissional, sexualidade ativa ou que desafiam a estrutura familiar tradicional são frequentemente representadas como problemáticas ou moralmente falhas. Em contraste, personagens femininas que demonstram paciência, abnegação e cuidado com os outros tendem a ser recompensadas narrativamente, seja por meio do amor romântico, da aceitação familiar ou da redenção social. Assim, os critérios de valorização feminina nos K-dramas retomam normas confucionistas.

A lógica patriarcal que restringia o direito das mulheres ao divórcio e à autonomia também se reflete nos K-dramas por meio da estigmatização de mulheres divorciadas, solteiras ou que recusam o casamento. Esses estados civis continuam sendo frequentemente associados à solidão, incompletude ou fracasso pessoal, enquanto o matrimônio aparece como solução narrativa. Mesmo em histórias que abordam separações ou relações abusivas, a mulher costuma carregar o peso moral da ruptura, refletindo a herança histórica de responsabilização feminina.

A divisão entre os domínios do “dentro” e do “fora”, expressa pelo princípio do *naewe*, permanece visível na forma como os espaços são organizados nas narrativas dos K-dramas. Ainda que as mulheres ocupem ambientes públicos e profissionais, grande parte dos conflitos centrais se resolve no espaço doméstico ou familiar, que continua sendo apresentado como responsabilidade primordial da mulher. Além disso, os espaços de poder e posse de capital, em sua maioria são ocupados pelos personagens masculinos. *Sorriso Real*, é um exemplo de drama de TV que apresenta o tropo da mulher pobre e do homem rico.

Para Moon o neoconfucionismo serviu como um instrumento que “não apenas masculinizou a esfera pública por meio de sua ideologia de gênero, mas também estabeleceu a família como a metáfora prototípica das relações sociais entre indivíduos e grupos” (2015, p. 478, tradução nossa)⁵⁴. Em outras palavras, a filosofia dominante da Coreia reforçou que a conjuntura de poder, política e sociedade deveria ser controlada por homens, enquanto à mulher foi delegado o espaço privado, com direitos e participação pública inferiores. Além disso, a sociedade ideal deveria ser vista como uma extensão da família tradicional coreana, onde relações sociais e políticas deveriam seguir o modelo hierárquico e autoritário da família.

A castidade era uma das mais importantes, senão a principal, virtude exigida das mulheres no pensamento neoconfucionista (Cheng, 2021; Han, 2004; Manek, 2023; Maynes, 2011). A ênfase na castidade feminina servia como um aparato de controle da expansão do sistema patriarcal sobre as mulheres a fim de resguardar a pureza e garantir a linhagem patrilinear (Han, 2004). A única aspiração de vida de uma mulher deveria ser se casar com um homem e o principal objetivo do casamento enquanto instituição era dar continuidade aos ritos ancestrais e produzir herdeiros (Han, 2004; Maynes, 2011).

A associação entre realização feminina, casamento e maternidade se mantém forte nas narrativas dos K-dramas. Mesmo em histórias centradas em carreiras profissionais ou autonomia pessoal, o arco narrativo da protagonista costuma colocar o romance como eixo central, reafirmando o matrimônio como destino desejável. Em muitos K-dramas há o retrato da moderação sexual, da inocência afetiva ou da demora na consumação física do relacionamento. Relações sexuais tendem a ocorrer apenas após o estabelecimento de um vínculo emocional profundo, frequentemente próximo ao casamento ou simbolicamente

⁵⁴ No original: “[...] not only masculinized the public sphere through its gender ideology, but also established the family as the prototypical metaphor of social relations among individuals and groups.”

legitimado pelo compromisso romântico.

O sistema de herança da época também só reconhecia herdeiros homens. Também é possível encontrar resquícios da discriminação do papel social das mulheres referente à esfera familiar e ao matrimônio na linguagem coreana.

As filhas eram chamadas de *todungnyo*, ou ‘mulheres ladras’, porque seu dote tirava a riqueza de sua família. As filhas casadas se tornavam *ch’ulga oein*, que significa ‘aquela que deixou a casa e se tornou uma estranha’. Uma vez casada, não se esperava apenas que uma mulher fosse fiel, amorosa e subserviente ao marido, mas que ela tivesse que ser fértil e gerar herdeiros homens. Elas não eram valorizadas por quem eram, mas por sua capacidade de dar à luz e manter uma casa. Após o casamento, uma mulher era chamada de ‘a esposa de...’ ou ‘a mãe de...’, perdendo assim sua identidade individual e se tornando propriedade total de um homem. (Maynes, 2011, p. 4, tradução nossa)⁵⁵

Dessa forma, ser mulher na Península Coreana não apenas implicava inúmeras restrições e desvantagens, mas também tornava o nascimento de uma filha uma condição indesejada para a família. Como resultado, consolidou-se o que Choi e Hwang (2020) chamam de discriminação de gênero parental, expressa na preferência por filhos homens, uma tradição que levaria à prática de abortos seletivos com base no sexo. Os valores familiares tradicionais confucionistas foram solo fértil para que o sistema *hoju* (호주제) fosse institucionalizado formalmente na Coreia durante a Dinastia Joseon. O sistema *hoju* era um modelo de registro familiar que organizava a estrutura social coreana sob uma rígida hierarquia patriarcal. Nele, todos os membros da família — incluindo esposas, filhos e parentes — eram legalmente vinculados ao *hoju* (chefe da família), invariavelmente um homem, geralmente o patriarca mais velho da linhagem. Esse sistema não apenas documentava laços familiares, mas também reforçava a autoridade masculina, determinando direitos sucessórios, responsabilidades legais e até mesmo a identidade social dos indivíduos sob o domínio do *hoju*. Tal atribuição de direitos e poder ao homem na sociedade sul-coreana, fazia com que as famílias preferissem o nascimento de um filho do sexo masculino.

A maneira como o sistema patriarcal se consolidou na Coreia é considerada singular em comparação a outros países do Leste Asiático. Isso ocorre porque o confucionismo foi

⁵⁵ No original: “Daughters were referred to as *todungnyo*, or ‘robber women’, because their dowry took away from their family’s wealth. Married daughters became *ch’ulga oein*, meaning ‘one who left the household and became a stranger’. Once wedded, a woman was not only expected to be faithful, loving, and subservient to her husband, but she had to be fertile and bear male heirs. They were not valued for who they were, but for their ability to give birth and maintain a household. After marriage, a woman was referred to as ‘the wife of...’ or ‘the mother of...’, thereby losing her individual identity and becoming the full property of a man.”

assimilado de maneira mais profunda e abrangente na sociedade coreana, influenciando significativamente o cotidiano e todas as classes sociais em um grau muito maior do que nas sociedades japonesa e chinesa, por exemplo (Kaku, 2013).

Como resultado, os efeitos do patriarcado neoconfucionista manifestam-se até hoje em três dimensões fundamentais: na marginalização progressiva das mulheres do mercado de trabalho formal e dos espaços de poder decisório; na naturalização de estruturas familiares e sociais que relegam a mulher a uma posição subalterna; e na construção de uma masculinidade hegemônica que legitima a dominação masculina como parte da ordem social. Essas dinâmicas continuam a influenciar profundamente as relações de gênero na Coreia do Sul contemporânea, mesmo em face das transformações socioeconômicas das últimas décadas.

2.2 A Masculinidade Moderna na Coreia do Sul: Militarismo, Desenvolvimento e Patriotismo

Kresse (2018) destaca que as mais importantes mudanças políticas entre a transição da Dinastia Jeoson e o final do século XX foram a abertura dos portos da Coreia ao comércio em 1876, a Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), a ocupação japonesa da Coreia (1910-1945), a Guerra da Coreia (1950–1953) — que levou à divisão do país entre Coreia do Norte e Coreia do Sul em 1954 —, e o golpe militar na Coreia do Sul, em 1961. Para o autor, cada um destes marcos históricos impulsionou o surgimento de novas filosofias, novos ideais e novas lideranças. Em acordo com os apontamentos de Kresse, adicionamos a Crise Financeira Asiática de 1997 como mais um evento importante que delineou mudanças importantes na sociedade sul-coreana. Ao longo deste tópico, você vai perceber que estes acontecimentos históricos vão impactar fortemente os processos de construção da masculinidade sul-coreana moderna e os papéis de gênero.

Os primeiros anos do século XX marcaram uma mudança nas normas tradicionais coreanas em relação à função social da mulher. Ao invés de serem vistas como meramente tolas em sua existência, agora o contexto de modernização exigia que as mulheres deveriam se educar para serem as educadoras de seus filhos (Kaku, 2013). Em relação à masculinidade e violência, estes ideais sofreram o início de um processo metamórfico baseado em uma perspectiva nacionalista e influenciada pelos modelos de masculinidade europeus. O modelo

de masculinidade do cavaleiro cristão europeu do início do século XX se fundamentava em evitar práticas consideradas corruptas, pecaminosas e não saudáveis como homossexualidade, masturbação e perversão sexual (Tikhonov, 2017). Todos os desejos e aspirações individuais dos homens deveriam ser voltados para a sua nação, civilização ou profissão e, além de desenvolver o seu rigor moral interior, um homem também deveria desenvolver sua força corporal e disciplina (Tikhonov, 2017).

Na Coreia de 1890 estes ideais se traduziram como o redescobrimto da masculinidade militarizada dos heróis de guerra dos Três Reinos e a monopolização exclusiva dos homens pela violência legitimada. Segundo Tikhonov (2017), o corpo forte e saudável dos jovens estudantes coreanos foram simbolicamente associados à bandeira coreana como a personificação de toda a nação. Nos K-dramas contemporâneos, é comum deparar-se com personagens masculinos com rostos de pele lisa e maquiada, mas com corpos fortes atléticos, capazes de proteger a sua amada e despertar desejo.

O contexto da Guerra Sino-Japonesa e a colonização da Coreia pelo Japão pressionaram a sociedade coreana a regenerar a sua masculinidade em meio a emergência nacional instaurada. Apesar deste modelo de ideal masculino dos anos de 1980 e 1990 aparentemente renegar os ideais do cavaleiro confucionista culto e controlado, a masculinidade coreana nacionalista ainda assim podia encontrar embasamento na filosofia confucionista. Nesta lógica, os homens coreanos deveriam se comportar com a nobreza de um *kunja*, porém suas normas morais anteriormente ligadas à educação livresca, se converteriam à lealdade ao Estado-nação e aos novos valores relacionados a independência nacional e soberania (Tikhonov, 2017). O cultivo do espírito, portanto, passou a ser associado ao fortalecimento físico, entendido como caminho para o aprimoramento moral e a construção de um corpo viril a serviço da nação.

Até a década de 1960, o patriarca da família exercia total propriedade e gestão sobre a moradia, as terras agrícolas, o poder econômico e demais bens, porém o processo de industrialização que se iniciou na Coreia do Sul promoveu uma divisão espacial e laboral diferenciada do que era estabelecido até então (Park, 2001). Os homens agora não mais eram autoridade no ambiente doméstico, pois pertenciam ao mercado de trabalho e a produtividade remunerada, enquanto às mulheres cabia administrar o lar e o poder econômico da família, mesmo que a casa onde moravam não estivesse registrada sob o seu nome (Park, 2001).

Foi também durante a década de 1960 que as mulheres sul-coreanas começaram a

ingressar na força de trabalho. Já que a grande maioria dos homens jovens e economicamente ativos deixaram a área agrícola dos vilarejos para buscar trabalho no setor industrial urbano, o trabalho rural ficou por conta das mulheres (Park, 1993). Com o início da industrialização, a evolução das cidades e o advento da urbanização, o estilo de vida da dona de casa urbana sul-coreana surgiu e várias mulheres procuraram se empregar no setor industrial também (Kaku, 2013). Todavia, muitas deixavam seus empregos após o casamento, o que gerou um padrão em forma de "M" na taxa de participação feminina na força de trabalho, caracterizado por dois picos e uma queda entre as décadas de 1960 e 1990 (Kaku, 2013). Apesar disso, entre 1960 e 1990, o número de mulheres trabalhadoras aumentou em quatorze vezes (Park 1993).

Park argumenta que “os frutos da modernização tinham primeiramente beneficiado os homens porque apenas os homens trabalhavam na esfera pública enquanto as mulheres eram confinadas à esfera doméstica” (1993, p.129, tradução nossa)⁵⁶. Os momentos de queda na taxa de participação feminina laboral revelam que, embora as mulheres tenham começado a se inserir no mercado de trabalho, continuaram sujeitas a uma série de limitações impostas pelos papéis de gênero e pela desigualdade estrutural, expressa não apenas nas restrições associadas ao casamento, mas também no acesso desigual a tecnologias, treinamento, recursos profissionais e salários justos.

O recrutamento militar universal masculino na Coreia do Sul se tornou obrigatório em 1957, quatro anos após a separação das duas Coreias. Quando o general Park Chung-hee liderou o Golpe Militar de 16 de maio de 1961 no país, iniciou-se uma era de governos autoritários que perduraria até a redemocratização em 1988, com a queda do, até então presidente e ex-general do exército militar sul-coreano, Chun Doo-hwan. Esse período abriu espaço para a consolidação de uma relação marcada pela violência entre o Estado e a sociedade civil, sob as condições repressivas do autoritarismo militar. De acordo com Moon (2002), o contexto pós-Guerra da Coreia e a violência militar ditatorial impulsionaram ainda mais a masculinização da esfera pública e a falta de acesso das mulheres a ela. A autora analisa que:

Esse processo reflete as normas de gênero na sociedade coreana, que associam a violência física à masculinidade, tolerando e até mesmo incentivando o uso da força pelos homens. Esse significado social subjacente de gênero e violência é bem

⁵⁶ No original: “Fruits of modernization have primarily benefited men because only men worked in the public sphere while women were confined to the domestic sphere.”

refletido pela exclusão ou marginalização comum das mulheres em instituições como as forças armadas e a polícia na maioria das sociedades. A ideologia de gênero na Coreia do Sul, como em muitas outras sociedades androcêntricas, perpetua a hierarquia de gênero, em parte, ao construir as diferenças entre mulheres e homens em relação ao acesso e ao uso da violência. Na Coreia dividida, o recrutamento universal masculino normalizou ainda mais o vínculo entre masculinidade e violência. (Moon, 2002, p.482, tradução nossa)⁵⁷

Percebe-se, portanto, que os moldes da masculinidade nacionalista, cuja formação teve início no final do século XIX, adquiriram contornos mais firmes durante o período ditatorial na Coreia do Sul. Nesse contexto, o militarismo, a força e a violência tornaram-se elementos centrais, sendo intrinsecamente associados tanto ao patriotismo quanto ao ideal de masculinidade promovido pelo Estado. Mais uma evidência da valorização da masculinidade ligada ao militarismo foi a implementação do sistema de pontuação adicional para homens que completaram o serviço militar em 1961. Esse sistema concedia pontos extras para ex-oficiais militares e veteranos em exames para cargos públicos (Seguino, 1997).

Durante as décadas de 1970 e 1980, a sociedade sul-coreana passou por um momento de efervescência dos movimentos anti-ditadura militar e pró-democracia, os quais finalmente tiveram as suas reivindicações atendidas em 1988 com o fim da ditadura e o estabelecimento de um regime democrático (Kwon, 2013). Com a instauração da Sexta República da Coreia do Sul e a reformulação da constituição em 1988, iniciou-se uma conscientização acerca das potenciais desvantagens do militarismo, tentando promover uma objeção consciente na sociedade coreana baseada em ideias progressistas (Kwon, 2013). Todavia, o imaginário social da valorização militar perdura na concepção do povo sul-coreano até os dias de hoje.

De acordo com Kwon (2013) a permanência destes valores se deu pela memória relativamente recente dos traumas da colonização japonesa e da Guerra da Coreia, além de que a militarização e seus efeitos na masculinidade sul-coreana não foram problematizados pelos seguidores e líderes dos movimentos democráticos da época. Ademais, a percepção de uma ameaça constante vinda da Coreia do Norte contribui para a naturalização da prioridade dada à defesa nacional, fazendo com que o alistamento militar obrigatório para homens

⁵⁷ No original: “This process reflects the gender norms in Korean society that associate physical violence with masculinity, condoning and even encouraging men’s use of force. This underlying social meaning of gender and violence is well reflected by women’s common exclusion from or marginalization within such institutions as the military and the police in most societies. Gender ideology in South Korea, as in many other androcentric societies, perpetuates gender hierarchy in part by constructing the differences between women and men in relation to their access to and use of violence. In divided Korea, universal male conscription further normalized the link between masculinity and violence.”

continue sendo norma (Kwon, 2013).

Em 1989 foi promulgada a Lei de Igualdade de Gênero no Emprego na Coreia do Sul, que buscava assegurar oportunidades e tratamento igualitários entre homens e mulheres no trabalho, além de ajudar a equilibrar responsabilidades familiares e profissionais. Desde sua inserção efetiva na força laboral durante a década de 1960, as mulheres foram discriminadas no mercado de trabalho em relação aos trabalhadores homens. Park (1993) aponta como principais formas de discriminação: salários mais baixos, maior quantidade de horas trabalhadas e a segregação sexual do trabalho.

Neste ponto, destacamos a realidade da mulher sul-coreana no mercado laboral, pois a sua atuação foi crucial para o fenômeno de rápido crescimento econômico da Coreia do Sul, o chamado “Milagre do Rio Han”. Em certa medida, a discriminação de gênero no trabalho fez a mão de obra feminina ser mais barata e dessa forma, a Coreia do Sul adquiriu uma posição superiormente competitiva em relação aos mercados mundiais (Seguino, 1997). “É irônico que medidas discriminatórias tenham contribuído para o rápido crescimento econômico do país e, por sua vez, o próprio crescimento tenha aprofundado a discriminação”, reflete Park (1993, p.134, tradução nossa)⁵⁸. Foi na década de 1990 que o desenvolvimento econômico da Coreia do Sul atingiu o seu ápice a partir de uma forte estratégia de crescimento industrial baseado em exportação e mão de obra trabalhadora intensiva em indústrias manufatureiras (Park, 1993; Seguino, 1997). Em 1961 as exportações do país somaram um montante de US\$41 milhões, sendo que este valor subiu para US\$65 bilhões em 1990 (Seguino, 1997).

Até 1980 as mulheres costumavam deixar seus empregos após o casamento e voltar ao mercado de trabalho após o crescimento dos filhos (Kaku, 2013). Essa tendência demonstrava que apesar da modernização, a figura feminina como a responsável pelo ambiente doméstico e detentora da função de criar e educar os filhos de acordo com os valores confucionistas patriarcais, não pôde ser negociada. Todavia, a Crise Financeira Asiática de 1997 mudaria essa configuração familiar e laboral. Com a crise, as taxas de desemprego entre os trabalhadores com níveis mais baixos de escolaridade aumentaram, resultando em um rápido crescimento nos níveis de educação na Coreia do Sul depois dos anos 2000 (Kaku, 2013). De repente, os rendimentos dos homens não eram suficientes para manter o lar sem o apoio das mulheres que, mesmo depois de casadas, continuavam a trabalhar. Pela necessidade, os

⁵⁸ No original: “It is ironic that discriminatory measures contributed to the country’s rapid economic growth and, in turn, growth itself deepened discrimination.”

valores confucionistas baseados no ditado popular coreano “Homens fora e mulheres dentro” foram desafiados pela modernidade e não puderam se manter. E, mesmo que a figura do homem como único provedor da família tenha ruído, a figura da mulher como dona de casa não se abalou (Kaku, 2013). A mudança foi a dupla jornada das mulheres, que, além de manterem suas atribuições no espaço doméstico, passaram também a integrar o mercado de trabalho remunerado, acumulando funções tradicionalmente atribuídas a esferas distintas da vida social.

2.2 O Inferno Jeoson e as Guerras de Gênero: Ativismo digital e novas expressões de misoginia na Coreia do Sul contemporânea

Como já apontamos no tópico anterior deste capítulo, a Crise Financeira Asiática de 1997 gerou desigualdades socioeconômicas profundas na Coreia do Sul e estas desigualdades estão fortemente relacionadas a uma perspectiva de gênero. A crise coincidiu com a virada do século XX para o século XXI, um período em que o movimento feminista sul-coreano conquistou uma série de direitos importantes, uma vez que o sistema de pontuação adicional para homens que completaram o serviço militar foi abolido em 2000 o Ministério da Igualdade de Gênero foi instituído em 2001, tornando-se Ministério da Igualdade de Gênero e Família em 2005 (Kim, 2021; Chin et al., 2011). Apesar dos anos 2000 na Coreia do Sul terem sido um período fértil para a consolidação da democracia, a desigualdade de gênero ainda era um dos desafios mais formidáveis para a democratização, e continua sendo até os dias atuais, não apenas em território sul-coreano, mas em todo o Leste Asiático (Jenkins; Kim, 2024).

A Crise Financeira Asiática apresentou sinais de recuperação ao final do ano de 1999. Em uma carta ao então diretor-gerente do Fundo Monetário Internacional (FMI), Michel Camdessus, datada de 24 de novembro de 1999, o governo sul-coreano destacou a recuperação econômica do país. A carta mencionava que o crescimento econômico havia se recuperado acentuadamente em 1999, com queda na taxa de desemprego, aumento nos investimentos, crescimento robusto das exportações e um aumento significativo das reservas cambiais para mais de US\$ 68 bilhões (Coreia do Sul, 1999). Apesar dos indicativos da superação da crise monetária no país, os efeitos positivos não foram imediatamente sentidos pela população. Parte do povo sul-coreano se deparou com um mercado laboral saturado e

ofertas para contratos de trabalho informais e de curta duração, o que frustrou muitos estudantes universitários que tiveram que lidar com alternativas limitadas (Kim, 2021).

Em 2005, a Corte Constitucional da Coreia do Sul anunciou que o sistema *hoju* era incompatível com a constituição, finalmente abolindo-o em 1º de janeiro de 2008 (Koh, 2008). Este momento foi considerado um verdadeiro triunfo para o movimento feminista sul-coreano, uma vez que a ordem que determinava que exclusivamente um homem — fosse ele pai, marido ou filho — poderia ser registrado como o chefe da família foi finalmente abolida, após décadas de luta contra um sistema que reforçava a desigualdade de gênero e limitava os direitos das mulheres em questões como herança, divórcio e responsabilidade parental (Kim, 2021; Koh, 2008). Para Kim (2021, p.7), “O registro familiar tradicional era a ilustração mais vívida da posição secundária que as mulheres coreanas ocupavam na sociedade” (tradução nossa)⁵⁹.

Poucos anos depois que a Crise Financeira Asiática havia sido superada na Coreia do Sul, uma nova recessão econômica atingiu não apenas o país do leste asiático, mas todo o mundo, sendo esta a Crise Financeira de 2007, iniciada pela falência de um banco estadunidense e cujas consequências impactaram a economia global. O cenário pós-CFA adicionado à crise global de 2007, aprofundou a polarização econômica da Coreia e acumulou frustrações e raiva em parte da população sul-coreana. Neste contexto, homens jovens sul-coreanos se tornaram mais inseguros e não souberam lidar com as recentes mudanças nas normas e valores sociais, principalmente no que refere a igualdade de gênero (Kim, 2021). “O estresse e frustração exigiram um bode expiatório, e vários jovens se identificaram naqueles que viam como seus concorrentes no mercado de trabalho” (Kim, 2021, p.17, tradução nossa)⁶⁰ e, neste caso, seriam as “jovens mulheres que estavam conquistando poder econômico e político” (Kim, 2023, p.198, tradução nossa)⁶¹.

Palley (2024) argumenta que, apesar da capacidade produtiva da Coreia do Sul ter sido modernizada no processo de crescimento econômico exponencial do país, isso não significa que os valores políticos e sociais fixados ao longo de séculos seriam completamente suplantados. Segundo a autora, a cultura comportamental sul-coreana mantém e adere às tradições confucionistas, sendo que esta se reflete nas desigualdades no papel das mulheres.

⁵⁹ No original: “The traditional family registry was the most vivid illustration of the secondary position that Korean women occupied in society.”

⁶⁰ No original: “Stress and frustration demanded a scapegoat, and a number of young men identified in those they saw as their competition on the job market [...]”

⁶¹ No original: “[...] young women who are gaining economic and political power.”

Essa cultura comportamental misógina pode ser exemplificada pela reação de certas coalizões masculinas que emergiram na Coreia quando legislações voltadas para a igualdade de gênero e direito das mulheres passaram a ser institucionalizadas pelo sistema jurídico do país.

Em abril de 2010, foi criado o fórum sul-coreano ILBE, predominantemente frequentado por homens de extrema-direita. A plataforma surgiu dentro do DC Inside, uma popular rede social sul-coreana com funcionalidades semelhantes às do Facebook. Mais tarde, em 2015, o fórum seria encerrado e seus membros acusados de crimes contra mulheres. Essencialmente, o grupo surgiu como uma comunidade de solidariedade masculina em adversidade às reformas legislativas que asseguravam direitos às mulheres da Coreia do Sul (Kim, 2021). O ILBE se tornou notável por fomentar misoginia e promover a “vitimização masculina”, numa lógica em que os homens se tornaram vítimas de discriminação por causa da equidade de gênero.

As postagens do ILBE acusavam as mulheres sul-coreanas de serem egoístas, rudes e materialistas (Kim, 2023). Foi neste contexto que a palavra *Kimchi-nyeo* (mulher *kimchi*) — primeiramente utilizado em um programa de TV sul-coreano durante a temática de reclamações sobre o comportamento das mulheres — começou a ser amplamente utilizada nas redes on-line como parte do vocabulário dos internautas homens de extrema-direita (Kim, 2023). A palavra *Kimchi-nyeo* se refere a mulheres que tiram vantagem do suporte financeiro dos homens (Kim, 2021) e são "egoístas (porque não cumprem as responsabilidades sociais percebidas de casamento e procriação), e sexualmente promíscuas (porque não têm vergonha de abortos)” (Kim, 2023, p.186, tradução nossa)⁶².

No ano de 2015, dois movimentos feministas significativos surgiram na Coreia do Sul, não apenas em resposta à inquisição feminina dos fóruns online, mas também a configuração do patriarcado, do capitalismo e do neoliberalismo experienciados pelas jovens mulheres sul-coreanas em seu cotidiano (Lee; Jeong, 2021). O primeiro deles foi o surgimento do fórum feminista Megalia, que iniciou uma série de campanhas anti-misoginia na DC Inside e popularizou o termo *Kimchi-nam* (homem *kimchi*), uma clara resposta à retaliação da *Kimchi-nyeo* (Kim, 2021; Kim 2023). *Kimchi-nam* serve para descrever homens sul-coreanos que tiram vantagem da aparência das mulheres (Kim, 2021). A emergência da batalha ideológica digital entre homens e mulheres sul-coreanos é chamada de Guerras de Gênero

⁶² No original: “[...] selfish (because they do not fulfill the perceived social responsibilities of marriage and childbearing), and sexually promiscuous (because they have no shame about abortions).”

pela autora Joeun Kim (2023).

O segundo movimento feminista de destaque emergiu em 2015, junto a prática do feminismo digital, o 4B Moviment, um movimento feminista radical no qual as mulheres se recusam a casar com homens sul-coreanos e quaisquer relações ou práticas heterossexuais, como atos sexuais, romance e gravidez (Lee; Jeong, 2021). É importante pontuar que o 4B surgiu em um contexto no qual a Taxa de Fertilidade da Coreia do Sul vinha caindo repetidamente, tal qual a Taxa de Casamentos. Inclusive, este cenário perdura até os dias atuais da década de 2020, como podemos observar pelos dados das Tabelas 2 e 3. Além disso, a Coreia do Sul está em 1º lugar como o país com a menor taxa de fertilidade do mundo em 2023 e tem mantido essa posição desde 2021, com taxas abaixo de 1.0 desde 2018. (World Bank, 2025)⁶³. Isso reflete uma crise demográfica grave, com declínio populacional e envelhecimento acelerado.

Diante desse panorama alarmante, o Estado sul-coreano ampliou significativamente o apoio governamental às licenças parentais e aos serviços de creche, posicionando o país entre os mais generosos do mundo em políticas de conciliação entre vida familiar e profissional (Kim, 2023). Segundo Chin et al. (2012), é óbvio que o avanço das políticas familiares na Coreia do Sul não se deu com o objetivo de promover igualdade de gênero nos setores privados e externos à esfera familiar, mas sim refletiu o alarde das mudanças demográficas do país, que percebeu a importância da família como produtora de cidadãos e trabalhadores saudáveis. Dessa forma, o Estado sul-coreano adotou uma posição pró-natalidade e isso levou as mulheres sul-coreanas a “redefinirem o casamento e a gravidez como questões políticas” (Lee; Jeong, 2021).

Em 2016, o governo sul-coreano anunciou o Terceiro Plano Nacional para o Envelhecimento da Sociedade e Dinâmica Populacional (3rd Plan for Ageing Society and Population), uma política estratégica voltada a encorajar casamentos precoces com programas especiais de apoio à moradia para casais recém-casados, por exemplo (Lee; Jeong, 2021). A mensagem implícita do Estado era a de que o adiamento do casamento e a queda da fertilidade feminina constituíam os principais fatores do declínio populacional enfrentado pelo país. Como se as mulheres sul-coreanas só fossem úteis para a sua nação se estivessem dentro de um casamento nos padrões heteronormativos e dessem a luz a novos cidadãos. Conforme explicam Lee e Jeong :

⁶³ Ver em: <https://data.worldbank.org/indicator/SP.DYN.TFRT.IN>

Por mais insultuosos que fossem, esses acontecimentos ensinaram às jovens como o corpo feminino é *contado* na Coreia. Agora, elas podiam ver que não eram apenas os homens e suas atitudes misóginas que as mulheres precisavam combater. Elas testemunharam como a sociedade coreana como um todo, incluindo o Estado patriarcal, busca explorar as ‘mulheres’, seus corpos femininos, como meio de sua própria reprodução. (2021, p. 637, tradução nossa)⁶⁴

O fato das mulheres do 4B Moviment não se relacionarem romanticamente ou sexualmente com homens não se trata de uma decisão meramente conveniente e motivada pelos valores e atitudes misóginas intrínsecos na masculinidade sul-coreana. O principal objetivo não é desmoralizar ou atingir negativamente os homens, mas sim ir contra um Estado patriarcal que explora “a capacidade produtiva dos corpos femininos por meio da instituição da família” (Lee; Jeong, 2021, p. 638, tradução nossa)⁶⁵. As mulheres 4B não querem servir ao futuro da nação, mas sim afirmar suas próprias possibilidades e aspirações individuais de um futuro considerado promissor dentro dos seus próprios parâmetros.

De acordo com um relatório publicado pelo *Korean Institute of Criminology* (KCI) em 2015, uma pesquisa por questionário revelou que 80,3% das mulheres sul-coreanas relataram ter sofrido algum tipo de violência, com destaque para a violência emocional (35,2%), sexual (20,3%) e física (19,4%). Por outro lado, 79,7% dos homens sul-coreanos admitiram ter cometido algum tipo de agressão, demonstrando posturas mais permissivas em relação a comportamentos violentos. Segundo Kim et al.: “Mesmo que a estrutura familiar tenha se transformado, sua legitimidade continua baseada na chefia paterna, sem a qual a família não pode operar como um elemento completo na sociedade, deixando esposa e filhos estigmatizados” (2010, p.817, tradução nossa)⁶⁶. Dessa forma, entendemos que a violência contra a mulher dentro da estrutura familiar na sociedade sul-coreana acaba sendo moralmente justificada pela dominação masculina do patriarca. Isso torna tal violência difícil de ser identificada e punida, resultando em uma normalização da violência contra a mulher.

Concluindo esta análise, observa-se que, na década de 2020, discursos misóginos veiculados em ambientes online e a mobilização de movimentos anti-feministas por parte de

⁶⁴ No original: “Insulting as they were, these occurrences taught young women how the female body is *counted* in Korea. Now, they could see that it was not only individual men and their misogynistic attitude that women have to fight against. They witnessed how Korean society as a whole, including the patriarchal state, seeks to exploit ‘women’, their female body, as a means of its own reproduction.”

⁶⁵ No original: “[...] the female body’s reproductive capacity via the institution of the family.”

⁶⁶ Original: “Even if the structure of family has been changing, its legitimacy continues to be based upon being headed by a father, without whom the family cannot operate as a complete element in society, leaving wife and children stigmatized.”

grupos masculinos seguem presentes no contexto sul-coreano. Tal dinâmica tornou-se particularmente visível durante as eleições presidenciais de 2022, nas quais Yoon Seok-yeol foi eleito. O então candidato adotou uma postura conservadora, propondo a reestruturação do Ministério da Igualdade de Gênero e da Família, com o intuito de deslocar o foco das políticas públicas voltadas à equidade de gênero e reforçar modelos tradicionais de papéis sexuais. Suas declarações críticas ao feminismo e à atuação do referido ministério foram interpretadas como uma sinalização favorável a valores anti-feministas, o que gerou expressivo apoio simbólico entre eleitores homens, sobretudo em plataformas digitais. No entanto, conforme argumentam Jenkins e Kim (2024), os efeitos da misoginia no comportamento eleitoral tendem a ser indiretos e mais relacionados à afirmação simbólica de valores culturais do que à conversão direta em votos.

Para Kim (2023), a batalha ideológica entre homens e mulheres que se instaurou predominantemente de forma online, as chamadas Guerras de Gênero, é um dos fatores que fomenta os sentimentos “anti-família” das mulheres sul-coreanas. Um relatório da *Organisation for Economic Co-operation and Development* (OECD, 2025) aponta alguns outros motivos para a queda da fertilidade e dos casamentos na Coreia e destaca que estes fatores estão interligados, como a dificuldade de conciliar carreira e família devido a normas de gênero rígidas e uma cultura de trabalho inflexível. Além disso, os altos custos diretos associados à criação de filhos, exacerbados pela competição acirrada por instituições educacionais prestigiadas e o investimento em educação privada, tornam a formação de família mais desafiadora. Normas sociais que exigem que os filhos sejam concebidos dentro do casamento e condições de mercado de trabalho desiguais também contribuem para essa tendência, levando muitas mulheres a adiar ou evitar o casamento e a maternidade, caracterizando o fenômeno como “strike do nascimento” e “strike do casamento”. Esses fatores combinados apresentam sérios desafios demográficos e econômicos para a Coreia.

Muito convenientemente, a autora Youngmi Kim (2021), chama o período de meados da década de 2010 até a atual década de 2020 de Inferno Jeoson (traduzido de “*Hell Choson*”), pois o contexto histórico contemporâneo relembra a sociedade hierarquizada por classes de Joseon, com destaque para o crescimento das desigualdades econômicas e a polarização social. Além disso, mesmo após mais de um século do fim da Dinastia Joseon, persistem na Coreia questões como a misoginia e a discriminação de gênero. Diante desse cenário, cabe questionar: qual será o futuro do país nesse novo Inferno Joseon?

2.2 Eles existem?

Argumento que, de fato, os *Flower Boys*, existem apenas na idealização dos produtos midiáticos e no imaginário de quem os consome. O consumo, inclusive, pode ser uma questão-chave para compreendermos o fenômeno das representações do *Flower Boy* que são amplamente disseminadas na mídia. Afinal, essas figuras são capazes de vender produtos de *K-beauty* para os homens, que podem desejar se parecer com as figuras masculinas suaves para atrair o desejo dos outros, por meio de roupas e produtos de maquiagem e *skincare*. Nesse sentido, a emergência dos *Flower Boys* coincide com uma manobra de valores capitalistas e de consumo (Elfvig-Hwang, 2011).

Neste quesito, os *Flower Boys* se manifestam no real, mas quando se trata da construção de ideais e comportamentos masculinos, como observamos em nossa viagem histórica, a masculinidade hegemônica da Coreia do Sul é majoritariamente baseada na intelectualidade, na violência e no nacionalismo. Ademais, essas características hegemônicas socialmente aceitas ainda são sustentadas e legitimadas pela hierarquia do sistema patriarcal e misógino. Para a maioria dos homens sul-coreanos, é impossível manter a estrutura da masculinidade suave (Elfvig-Hwang, 2011).

A masculinidade apresentada nessas narrativas é cuidadosamente construída e pensada para agradar o público, e não para representar fielmente o cotidiano. Ela recupera valores tradicionais do confucionismo, como lealdade, autocontrole e autoridade moral, mas os adapta a uma estética moderna e emocionalmente acessível. Ainda assim, essa atualização não rompe com o patriarcado. O poder masculino continua sendo central nas histórias, mesmo quando aparece suavizado por gestos de cuidado, sacrifício e romantização do amor.

Argumenta-se, portanto, que os K-dramas também atuam como uma forma de propaganda cultural, especialmente diante da atual crise demográfica da Coreia do Sul. Com a queda das taxas de natalidade, o adiamento do casamento e o crescimento de movimentos feministas que questionam o modelo tradicional de família, a indústria cultural passa a promover uma imagem idealizada do homem romântico. O protagonista masculino do K-drama surge como um símbolo contrário aos homens sul-coreanos na vida real, apresentando-se como respeitoso, emocionalmente maduro e seguro, em contraste com relatos frequentes de frustração e desigualdade vividos pelas mulheres.

Essa construção, no entanto, não se restringe ao público sul-coreano. A masculinidade

dos K-dramas também tem forte impacto no ocidente, onde pode parecer uma alternativa positiva às masculinidades tóxicas locais. Ao apresentar um homem ideal que raramente existe fora da ficção, essas narrativas ajudam a criar expectativas afetivas pouco realistas e acabam adiando mudanças mais profundas nas relações de gênero. Assim, a masculinidade dos K-dramas não resolve as tensões sociais da Coreia do Sul contemporânea, mas as suaviza, oferecendo um afeto idealizado em um contexto onde os homens são misóginos e as mulheres evitam relacionamentos heterossexuais.

3 “MY HEART FIND SOLACE”: Percurso Metodológico

3.1 As múltiplas mediações do K-dramas

Um dos mais importantes teóricos da comunicação, Jesús Martín-Barbero, lançou o clássico *Dos meios às mediações* em 1987, um marco para os estudos culturais na América Latina. Como o próprio título sugere, o autor propôs uma perspectiva de análise do processo comunicacional que deslocasse o foco da mera ação e intenção dos meios para lançar luz sobre as mediações. A chamada teoria barberiana da comunicação teve sua origem situada na década de 1980, período em que a globalização moderna se popularizou a partir da explosão de avanços tecnológicos, como computadores, internet, entre outros aparatos da revolução digital. Foi nesse contexto, marcado pela ascensão da possibilidade de trocas culturais em uma sociedade conectada por fluxos globais e híbridos, que Martín-Barbero (2008) passou a enxergar a comunicação como o “mais eficaz motor de desengate e de inserção das culturas — étnicas, nacionais ou locais — no espaço/tempo do mercado e nas tecnologias globais” (p. 13), ocupando um lugar estratégico na configuração dos novos modelos de sociedade. Nessa lógica, o autor argumenta que, mais do que compreender o método de transmissão das mensagens pelos meios de comunicação, era mais produtivo analisar os sentidos que o receptor atribui a essas mensagens quando elas colidem com seu repertório social, histórico e cultural. É a partir dessa desinstrumentalização dos meios que o enfoque recai sobre as mediações.

[...] a comunicação se tornou para nós questão de mediações mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimentos mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu outro lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos. (Martín-Barbero, 2008, p. 28)

A reflexão de Jesús Martín-Barbero é central para este trabalho, sobretudo porque desloca o foco da comunicação dos meios para as mediações, entendidas como o terreno cultural no qual o sentido é produzido ao longo de todo o processo comunicativo. Assim, a comunicação não se configura como uma linha reta entre meio, mensagem e receptor; ao contrário, todas as etapas são entremeadas por mediações, em um processo não linear que se

instaura da produção à circulação e à recepção. Para o autor, embora seja na recepção que emergem de forma mais visível as resistências, as apropriações e as ressignificações, as tensões não se restringem a esse momento, elas também atravessam a própria produção dos textos, moldada por matrizes culturais, lógicas industriais e práticas sociais que antecedem o produto e o excedem. Nesse sentido, emissor e receptor não são polos opostos, tampouco antagônicos.

Partindo desse princípio, busco investigar as representações de masculinidade sul-coreana presentes em *Sorriso Real* e compreender possibilidades de como o K-drama se aproxima das audiências ocidentais. Considero esses dramas como parte de um processo de mediação no qual a circulação global confronta suas mensagens, imagens e dispositivos narrativos com o repertório sociocultural dos espectadores, produzindo novos sentidos que podem se articular tanto em nível individual quanto coletivo.

Para contextualizar esse processo, proponho ao leitor um enquadramento do desenvolvimento histórico e socioeconômico da Coreia do Sul, fundamental para compreender tanto os ideais que estruturam sua indústria audiovisual quanto as condições socioculturais que moldam as noções locais de masculinidade. Esse levantamento é essencial dentro da perspectiva barberiana, uma vez que evidencia como as narrativas consumidas internacionalmente dialogam, ou entram em tensão, com as dinâmicas efetivas da sociedade sul-coreana, permitindo observar contrastes e afinidades entre o imaginário construído pelas espectadoras e a realidade da Coreia contemporânea.

Assim, a análise das representações de masculinidade nos K-dramas ganha profundidade quando situada nas mediações que as estruturam e lhes dão sentido. As matrizes históricas do patriarcado coreano, as lógicas produtivas da *Hallyu*, as competências culturais das audiências ocidentais e os modos tecnológicos de circulação formam o circuito no qual essas imagens são apropriadas, transformadas e, por fim, romantizadas globalmente. Parto do entendimento de que essas representações não emergem de forma isolada, mas elas produzem sentido porque também são produzidas por um conjunto de mediações. Mais à frente, buscarei mapear esse processo de maneira mais sistemática.

Mesmo que o trabalho de Martín-Barbero tenha sido construído a partir da observação da sociedade latino-americana, muitas conceituações de sua obra são aplicáveis ao fenômeno da *Hallyu*. Embora o autor dê ênfase às mediações no modo como o receptor atribui significado às mensagens a partir de seu espaço cultural, ele também reconhece que os

meios de comunicação são capazes de moldar a cultura, ainda que rejeite o caráter determinista de estudos anteriores. Ao tratar do cinema mexicano, Martín-Barbero (2008) posiciona os filmes como uma forma de expressão “nitidamente identificável como nacionalista e, ao mesmo tempo, mais visceralmente popular-massiva” (p. 235). Segundo o autor, o sucesso desses filmes no México não se deu pela possibilidade de evasão da realidade fílmica, mas porque o público transformou a sala de cinema em uma espécie de sala de aula, na qual aprendia hábitos, códigos de conduta e tendências de moda a partir das representações exibidas nos longas-metragens.

Trazendo esse argumento para o campo da representação da masculinidade nos K-dramas, Baldacchino e Park (2021) realizaram uma pesquisa com jovens sul-coreanos com o objetivo de compreender suas interpretações sobre gênero e identificação nas narrativas desse formato. Segundo os autores, muitas mulheres entrevistadas viam as protagonistas dos dramas como “versões idealizadas de si mesmas — imagens que, ao mesmo tempo, sentem não conseguir alcançar — e que frequentemente suscitam sentimentos ambivalentes” (Baldacchino & Park, 2021, p. 298, tradução nossa)⁶⁷. Isso indica que as mulheres sul-coreanas conseguem se reconhecer nessas personagens, ao mesmo tempo que as percebem como versões aprimoradas de si mesmas, sugerindo a necessidade de adequação a determinados atributos para se tornarem “melhores”. No caso dos homens, os autores destacam que os K-dramas funcionam como um espaço no qual espectadores masculinos aprendem a assimilar características dos protagonistas que acreditam ser atraentes para as mulheres na vida cotidiana. Nesse processo, o espectador constrói uma interpretação do desejo feminino, ainda que o generalize.

As pessoas vão ao cinema para se ver, numa sequência de imagens que mais do que argumentos lhes entrega gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens, cores. Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorga uma nacionalidade, mas sim os modos de senti-la. Com todas as mistificações e os chauvinismos estimulados aí, mas também com a importância vital que essa imagem teria para as massas urbanas, que através dela amenizam o impacto dos choques culturais e pela primeira vez concebem o país a sua imagem. (Martín-Barbero, 2008, p. 236)

Neste trecho, o autor aborda o contexto pós-revolucionário da América Latina, no qual a cultura assumiu um papel subversivo e nacionalista. Na Coreia, por sua vez,

⁶⁷ No original: “[...] idealised versions of themselves — images which at the same time they feel they fall short of achieving — and often eliciting ambivalent feelings.”

identificam-se momentos históricos em que o audiovisual de massa foi utilizado como instrumento de apagamento cultural, como ocorreu quando, durante um longo período, a programação televisiva se restringiu a conteúdos transmitidos exclusivamente em língua japonesa. Posteriormente, no entanto, os produtos culturais coreanos passaram a ser mobilizados para a reconstrução da identidade nacional, não apenas no que se refere ao idioma, mas também aos modos de vida. Em consonância com as reflexões de Martín-Barbero, a *Hallyu* constitui um caso exemplar no qual a cultura exerce influência decisiva sobre o espaço social e contribui para o fortalecimento da identidade coletiva de um povo. Ademais, o impacto da indústria cultural sul-coreana não se limitou à reconfiguração da identidade nacional do povo coreano em relação a si mesmo, estendendo-se também ao imaginário de públicos internacionais acerca da Coreia do Sul.

Na obra *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Jesús Martín-Barbero (1992) discute por que o gênero da telenovela atrai as massas populares na Colômbia e se integra à dinâmica cultural dos povos latino-americanos. Segundo o autor, um dos elementos centrais para compreender esse fenômeno, além da empatia evocada pelo melodrama, é o caráter anacrônico do gênero. Para ele, a anacronia da telenovela manifesta-se na forma como as chamadas “velhas narrativas” se mesclam e se hibridizam com as transformações tecnoperceptivas das massas urbanas, produzindo um espaço no qual a oralidade convive com a visualidade eletrônica e com as exigências da indústria cultural.

Nos K-dramas, percebe-se um mecanismo semelhante. Parte de seu potencial sedutor reside na maneira como as narrativas articulam elementos tradicionais da cultura confucionista coreana — como hierarquia, família, ritualidade e moralidade — com cenários ultramodernos, consumo capitalista, visualidade altamente tecnológica e uma estética globalizada, configurando uma tensão temporal análoga àquela identificada por Martín-Barbero na telenovela latino-americana. Não apenas a qualidade audiovisual dos dramas evoluiu com o avanço das tecnologias, como também as tramas passaram a incorporar novos contornos e cenários derivados da Coreia industrial e pós-moderna. Ademais, no âmbito mercadológico, a produção de K-dramas insere-se plenamente na lógica industrial capitalista como um produto rentável para a Coreia do Sul, ao passo que as tecnologias digitais e as plataformas de *streaming* ampliaram o alcance dessas séries em escala global.

Segundo Jesús Martín-Barbero, as histórias contadas pelas telenovelas e as mensagens que elas passam aos seus espectadores tratam-se de:

[...] um dizer que se faz e se refaz de acordo com o tempo e o “lugar” a partir dos quais se olha, porque a telenovela fala menos a partir de seu texto do que a partir do intertexto constituído por suas leituras. Isso implica que a televisão é meio não apenas em sentido instrumental — mensurável pelos efeitos que produz —, mas sobretudo no sentido profundamente cultural de mediação entre a realidade e o desejo, entre aquilo que vivemos e aquilo que sonhamos. (1992, n.p., tradução nossa)⁶⁸

O autor argumenta que, no caso das telenovelas, as mediações que atravessam sua produção, circulação e recepção são mais significativas para a construção de sentido do que o produto textual em si. Para ele, esse gênero de ficção seriada não representa apenas as elites, mas também incorpora experiências e aspirações das maiorias populares. É justamente nesse diálogo que a telenovela desempenha o papel de tornar a modernidade tão acessível que ela se torna cotidiana. Desse modo, a ficção atua como mediação entre a realidade e o sonho.

Apesar de refletir um modo de vida e uma sociedade teoricamente distantes do Ocidente, o K-drama adquire um apelo universal a partir dos conflitos cotidianos de suas tramas de palavra e desejo, memórias e estruturas do sentimento (Martín-Barbero, 2002). Além de evocar uma aproximação baseada no acolhimento do espectador, Martín-Barbero (2002) argumenta que os meios, apropriados pela televisão, são agentes da chamada “cultura-mundo”, aproximando universos culturais diversos provenientes de temporalidades plásticas. A possibilidade de uma pessoa brasileira ter acesso a produtos televisivos sul-coreanos com apenas um clique, sem a necessidade de deslocamento físico até a Coreia do Sul, ou o fato de que fãs de K-dramas de diferentes localidades possam se reunir on-line para discutir suas séries favoritas — quando dificilmente poderiam se encontrar presencialmente —, constitui um ponto central na argumentação de Jesús Martín-Barbero (2002) sobre as mediações.

Segundo o autor, essa capacidade de conexão tende a reduzir a centralidade das referências identitárias tradicionais do indivíduo, uma vez que ele passa a ter a oportunidade de se vincular a novas sensibilidades e identidades por meio da conectividade proporcionada pela globalização. Como discutido no capítulo anterior, o K-drama e a *Hallyu* são produtos

⁶⁸ No Original: “[...] un decir que se hace y se rehace siguiendo el tiempo y el “lugar” desde los cuales se mira, porque la telenovela habla menos desde su texto que desde el intertexto que forman las lecturas. Esto implica que la televisión es medio no sólo en el sentido instrumental —medible en los efectos que produce— sino en el más profundamente cultural de mediación entre la realidad y el deseo, entre la que vivimos y lo que soñamos.”

desse processo. O drama sul-coreano alcançou projeção global ao equilibrar a hibridização entre a modernidade ocidental e a tradição asiática na construção de suas narrativas, produzindo, por si só, uma mistura identitária. Ademais, a popularidade internacional do gênero não se deve apenas à conexão tecnológica, mas também a esse caráter híbrido, que favorece a identificação de espectadores pertencentes a diferentes universos culturais.

É importante salientar que as mediações, na obra barberiana, não constituem um conceito fixo; sua mutabilidade pode ser observada nos diferentes mapas das mediações propostos por Jesús Martín-Barbero, que foram sendo reconstruídos e aprimorados nas edições de 1987, 1998 e 2010 de *Dos meios às mediações*. Lopes (2018) compila alguns princípios atribuídos às mediações segundo o autor, destacando que: “a mediação constitui uma perspectiva teórica compreensiva tanto dos processos de produção quanto do produto e da recepção”; “todo o processo de comunicação é articulado a partir das mediações”; “não há uma definição única de mediação”; e que a mediação é uma noção plural e movente, que acompanha permanentemente as transformações da sociedade e da comunicação (Lopes, 2018b, p. 15).

O quarto mapa das mediações, elaborado por Martín-Barbero em 2017, não foi divulgado em uma reedição de sua obra clássica, mas apresentado em uma entrevista concedida ao autor colombiano Omar Rincón. Segundo Lopes (2018b, p. 16), “são os processos comunicacionais enquanto operadores de sentido e o mercado como operador de valor que movem, por meio de suas contradições e ambivalências, os vínculos sociais entre os sujeitos”. Nesse contexto, o mapa das mediações surge como um aparato metodológico para a compreensão da comunicação. A seguir, na Imagem 1, apresenta-se o diagrama elaborado por Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2018), que representa o mais recente mapa das mediações.

Imagem 1 - Quarto Mapa Metodológico das Mediações (2017)



Fonte: Lopes, 2018a, p. 58.

A estrutura do mapa das mediações organiza-se a partir de eixos que representam dimensões fundamentais das mediações na comunicação digital. Esses eixos auxiliam na compreensão das relações e influências entre diferentes elementos envolvidos nos processos de recepção e consumo de conteúdos. Nos eixos verticais, encontram-se as temporalidades e as espacialidades. Lopes (2018b) explicita que a temporalidade é colocada em evidência por Martín-Barbero, uma vez que o autor identifica uma crise na temporalidade contemporânea, caracterizada pelo culto ao presente, o que acaba por fragilizar a relação histórica com o passado e por aprisionar a sociedade à lógica da simultaneidade. Em outras palavras, observa-se a emergência de uma dinâmica na qual tudo precisa acontecer de forma imediata.

A espacialidade, por sua vez, caracteriza-se pela multiplicidade de espaços, nos quais os fluxos de pessoas, informações e imagens circulam de maneiras que desafiam as fronteiras tradicionais (Lopes, 2018b). Esses espaços podem ser compreendidos como: espaços habitados, referentes ao âmbito físico; espaços comunicacionais, relacionados às conexões virtuais; espaços imaginados, vinculados às construções culturais e simbólicas de territórios socialmente reconhecidos; e espaços praticados, relativos às subjetividades que emergem das relações sociais, culturais e do uso do espaço físico (Lopes, 2018b).

Nos eixos horizontais, encontram-se as sensorialidades e as tecnicidades. Esses dois eixos foram incorporados apenas na versão mais recente dos mapas das mediações de Martín-Barbero, ampliando a capacidade analítica do modelo para dar conta das

transformações perceptivas e tecnológicas da comunicação contemporânea. Ao situar o surgimento desta nova medição básica no processo de comunicação barberiano, Lopes revela que o autor se:

recusa em reduzir a estética a uma reflexão especulativa ou circunscrevê-la ao âmbito do artístico, mas, ao contrário, alargá-la a uma reflexão vinculada aos muito distintos regimes de sensibilidade que coexistem numa sociedade, e que o leva ao encontro de um regime que não havia sido considerado tradicionalmente estético, o do melodrama. (2018a, p. 60)

A sensorialidade, neste contexto, refere-se à dimensão das experiências sensoriais que envolvem os sentidos e as percepções na interação com o mundo social, cultural e comunicacional. Ela ultrapassa a dimensão puramente estética ou artística, abrangendo os regimes de sensibilidade que coexistem em uma sociedade e que moldam as formas de sentir, perceber e experimentar o sensível na vida cotidiana. No âmbito do melodrama, há um regime de sensibilidade que domina experiências emotivas, afetivas e representacionais na sociedade, muitas vezes relacionado a narrativas emocionais, conflitos palpáveis e configurações dramáticas que mobilizam sentimentos de modo intencional, como é o caso da telenovela ou do K-drama.

As tecnicidades, por sua vez, são adicionadas ao mapa das mediações não para serem interpretadas enquanto aparato, mas como uma dimensão da competência na linguagem, pois:

[...] na técnica há novos modos de perceber, ver, ouvir, ler, aprender, novas linguagens, novos modos de expressão, de textualidades e escrituras. O sentido da tecnicidade não se relaciona à ideia de mero aparato tecnológico, mas à competência na linguagem, às materialidades no discurso que remetem à constituição de gramáticas que dão origem a formatos e produtos midiáticos. A tecnicidade não é da ordem do instrumento, mas da ordem dos saberes, da constituição de práticas produtoras de inovações discursivas, dos modos de percepção social. [...] A tecnologia digital desloca os saberes modificando tanto o estatuto cognitivo como institucional das condições do saber, conduzindo a um forte borramento das fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, arte e ciência, saber especializado e conhecimento comum. (Lopes, 2018a, p.57-58)

A tecnicidade, no pensamento de Martín-Barbero, está relacionada aos saberes, às práticas discursivas inovadoras e aos modos de expressão que envolvem destrezas na criação, na comunicação e na argumentação, atualizadas pelos novos modos de lidar com a linguagem e com as mídias. Desse modo, a tecnicidade não se limita às máquinas ou aos aparatos tecnológicos, mas se insere na própria estrutura da cognição e da vida cotidiana.

Ao discutir as mediações que aparecem em diagonal no Quarto Mapa Metodológico das Mediações, de 2017, destaca-se aquela situada entre temporalidades e sensorialidades: as identidades. Winkes e Longhi (2022, p. 160) definem as identidades como “as formas assumidas pelas performances sociais”. As autoras ressaltam ainda que figuras e personagens são detentores da performance e da enunciação. Dessa forma, as representações, identidades ou papéis assumidos nas práticas culturais e midiáticas ilustram modos de atuação social. Ainda que possam ser efêmeros e fragmentados, esses modos de representação possuem força expressiva e capacidade de construção de sentido por meio de ações, falas, imagens ou textos (Winkes & Longhi, 2022). Assim, personagens e figuras midiáticas representam diferentes formas de identidade que emergem nos processos comunicacionais.

As narrativas, situadas entre temporalidades e tecnicidades, correspondem aos enredos, relatos e rituais que, ao serem fragmentados, repetidos ou reinventados, constroem sentido social e cultural ao longo do tempo. Nesse entendimento, as narrativas não se restringem a histórias contadas, mas abrangem práticas que envolvem o uso de imagens, textos, vídeos e outros suportes, configurando-se como dispositivos de mediação que participam da formação de representações, identidades e memórias coletivas. Na perspectiva de Cunha e Scalei (2018), a sociedade global atravessa um momento em que o compartilhamento em rede se torna tão ou mais relevante do que as narrativas que circulam nessas redes.

Para as autoras, as redes, localizadas entre as tecnicidades e as espacialidades, e as narrativas constituem tipos de mediação que tendem a se sobrepor às demais. As redes são compreendidas como estruturas de conexões, fluxos e interações que transcendem mediações tradicionais, possibilitando espaços de negociação, produção e circulação de sentidos entre sujeitos, grupos e instituições. Como destacam Cunha e Scalei (2018, p. 42), “redes e narrativas são impulsionadas pela tecnicidade na mesma medida em que a impulsionam”. Por fim, as cidadanias conectam as sensorialidades e as espacialidades (Cunha & Scalei, 2018).

No centro do mapa das mediações, encontram-se comunicação, cultura e política, uma tríade indissociável que, segundo Lopes (2018b), constitui as chamadas mediações fundantes ou constitutivas, responsáveis por estruturar e articular o fenômeno social de forma inseparável. Essas dimensões ocupam o centro do mapa por evidenciarem a complexidade e a interdependência dos processos sociais, sendo fundamentais para a compreensão dos sistemas

simbólicos, das formas de representação e das estratégias de negociação de valores e interesses na sociedade contemporânea.

Mágda Rodrigues da Cunha e Vanessa Scalei (2018) dedicam-se a compreender o papel das mediações barberianas no contexto contemporâneo da personalização do consumo televisivo, perspectiva especialmente relevante para o objeto desta dissertação, uma vez que a principal forma de distribuição global dos K-dramas ocorre por meio do *streaming*. Com a consolidação do sistema VOD (*Video on Demand*), utilizado pelas plataformas de *streaming*, os modos de assistir à televisão deixam de ser lineares, permitindo que o espectador escolha o que assistir e quando assistir. Cunha e Scalei argumentam que essa transformação implica questões centrais no processo comunicacional da televisão. Em primeiro lugar, a relevância do produto televisivo passa a estar diretamente relacionada à sua capacidade de gerar conversação em múltiplos canais, como redes sociais e ambientes digitais. Para as autoras, os comentários e interações nos fluxos em rede tornam-se parte fundamental do processo de escolha do telespectador diante da ampla oferta de conteúdos, deslocando o aval tradicional dos especialistas sobre a qualidade audiovisual para os próprios consumidores. Esse ponto é particularmente relevante para a compreensão da plasticidade das temporalidades e espacialidades, uma vez que os cotidianos da família ou do local se expandem para uma multiplicidade de redes interconectadas.

[...] muito mais do que uma ação individualizada, o consumo é também uma ação coletiva e algo que sofre influência do que está no entorno e no cotidiano das pessoas. No momento que esse entorno é midiaticizado e virtualizado, é natural que essa ação se reflita também no consumo. Assistir a uma série bastante comentada, nos espaços de vivência virtual, é como um ritual de pertencimento e reconhecimento dentro de um grupo. [...] A influência das redes sociais é o empurrão que leva a pessoa até a série. (Cunha; Scalei, p. 43)

No caso dos K-dramas, por exemplo, o uso de *hashtags* que indicam o título da obra, o nome dos atores ou a numeração dos episódios é uma prática comum nas redes sociais para situar o produto comentado e gerar fluxo e tração de espectadores e comentaristas da série. No caso de *Sorriso Real* (2023), em junho de 2023, antes mesmo de seu lançamento oficial, a obra já contabilizava cerca de 100 milhões de visualizações no TikTok com a *hashtag* #KingTheLand, mais de 25 mil publicações no Instagram com a mesma marcação, além de figurar no ranking de *Top 10 trailers* mais assistidos da Netflix em diversos países, como Indonésia, Malásia, Singapura, Nova Zelândia e Estados Unidos (Yoonastats, 2023). Toda

essa comoção do público em torno do K-drama certamente contribuiu para seu posterior sucesso de audiência global. As conversações geradas ao longo do lançamento dos episódios no *streaming* — ou na televisão, no caso da Coreia do Sul — também possivelmente desempenharam um papel relevante na atração de novos espectadores.

Para além da conversação, outras autoras, Kérley Wiques e Raquel Ritter Longhi (2022), argumentam que a comunicação contemporânea é atravessada pela ação do que denominam mediações algorítmicas. As autoras propõem uma releitura do Quarto Mapa Metodológico das Mediações (2017), de Martín-Barbero, substituindo as redes pelos algoritmos e o eixo vertical das espacialidades pelo que denominam fluxos. Wiques e Longhi (2022) sustentam que os novos cenários de dispositivos e de interação abrem espaço para reflexões sobre as temporalidades que estão na base da experiência de uma cultura fragmentada. Assim, a era do *streaming* caracteriza-se por temporalidades e espacialidades mais efêmeras, articuladas à noção de fluxos. isto é, espaços descentralizados, marcados por múltiplas espacialidades e dinâmicas de circulação contínua (Wiques & Longhi, 2022).

Se o modelo das plataformas de redes sociais, busca, relacionamento, compras, mobilidade etc. envolve mudanças significativas nas relações institucionais e nas práticas culturais emergentes, os algoritmos podem ser considerados agentes que medeiam, de modo intenso e acelerado, a transformação da sociedade. Como dispositivos de organização, modulação e performatividade, deixam o campo de objeto numérico para se apropriar dos referenciais culturais dos usuários. Os objetos aparentemente técnicos encontram nas regularidades de acesso, cliques, comentários e compartilhamentos os referenciais dos sujeitos que vão auxiliar na condução da experiência que se desenvolve por meio da interatividade e do hipertexto, que, consequentemente, auxiliam no encontro com as narrativas presentes na rede. É assim que os algoritmos se referem à tecnicidade, pois não estão restritos às gramáticas discursivas formuladas por práticas de enunciação, mas servem para compreender a destreza discursiva e seus operadores performativos. (Wiques e Longhi, 2022, p. 164)

O próprio ranking de séries mais assistidas da Netflix, citado anteriormente, é resultado dos algoritmos da plataforma. São analisados dados como o número de visualizações, o tempo de reprodução, o engajamento dos usuários e a popularidade do produto nas diferentes regiões em que ele está disponível para consumo. Com base nesses parâmetros, o sistema calcula quais títulos integram a lista. A performatividade dos consumos é, portanto, fortemente influenciada pelos algoritmos. Afinal, se um usuário é um grande fã de K-dramas, é provável que se interesse em conferir o drama mais popular exibido no ranking semanal; da mesma forma, se um usuário da Netflix demonstra interesse recorrente por títulos

sul-coreanos do gênero comédia romântica, o algoritmo tende a sugerir outras obras semelhantes.

Desde seu lançamento, em 2023, *Sorriso Real* permaneceu no ranking de dramas sul-coreanos mais assistidos da Netflix. Mesmo após mais de dois anos, a série manteve uma popularidade estável entre os usuários da plataforma, evidenciando a permanência de seu engajamento no circuito algorítmico de recomendação e visibilidade.

Com base na teoria barberiana das mediações discutida ao longo deste capítulo, proponho a seguir um Mapa das Mediações do K-drama no contexto global. Considero que esse modelo possa servir como uma pista metodológica para a análise de materiais de ficção audiovisual disponíveis em plataformas de *streaming* de modo geral; no entanto, optei por nomeá-lo a partir do drama televisivo sul-coreano, de modo a atender aos objetivos específicos desta dissertação.

Imagem 2 - Mapa das Mediações do K-drama no contexto global



Fonte: Elaborada pela autora.

A temporalidade contemporânea, marcada pelo culto ao presente, manifesta-se pelo conceito de ubiquidade, que no contexto televisivo é caracterizada como uma experiência baseada na possibilidade de acessar um discurso televisivo "qualquer tempo em qualquer lugar, a partir de qualquer dispositivo ou plataforma" (Correia, 2015, p. 39). O eixo vertical

denominado *streaming* funciona como o espaço técnico-institucional no qual todas as mediações se articulam. Segundo Correia (2015), as plataformas de *streaming* são um sintoma da cultura ubíqua, sendo esta a forma como o consumo de conteúdos audiovisuais passa a estar presente em todos os lugares e momentos do cotidiano, deixando de depender de um único aparelho, como a televisão. Impulsionada pela banda larga, pela convergência de mídias e pela popularização dos dispositivos móveis, ela permite que as pessoas escolham o que assistir, quando e onde quiserem, seja sozinhas ou em diferentes tipos de audiência, tornando o conteúdo acessível de maneira contínua e integrada à vida cotidiana.

A relação entre sensibilidade melodramática, identidades cosmopolitas e cidadanias transnacionais aponta para as dimensões sensoriais, emocionais e identitárias que atravessam o consumo de K-dramas. Cicchelli e Octubre (2021) posicionam o cosmopolitismo como um aspecto central da *Hallyu* no cenário global. Segundo os autores, fãs da Onda Coreana constroem uma relação cosmopolita com o outro a partir do contato com produtos culturais sul-coreanos. A identidade cosmopolita, tal como mobilizada neste trabalho, forma-se quando o indivíduo reconhece diferenças culturais e, simultaneamente, estabelece pontos de aproximação, negociando familiaridade e exotismo. O sujeito cosmopolita atua ativamente na interpretação, diferenciação, aproximação e contextualização de elementos culturais estrangeiros (Cicchelli & Octubre, 2021). Esse movimento produz uma identidade híbrida, permanentemente negociada.

Em articulação com a dimensão cultural das mediações, essa configuração evidencia a maneira pela qual o melodrama estrutura percepções, pertencimentos e engajamentos políticos e afetivos das audiências globais. A relação entre tecnicidades, algoritmos e narrativas corresponde à dimensão das mediações tecnológicas, fundamentais na era do *streaming*. O algoritmo exerce o papel de traduzir e estimular as preferências do usuário, conferindo visibilidade a determinados repertórios e reorganizando, de forma significativa, a relação do público com o drama sul-coreano.

Essa esquematização permite mapear as mediações que moldam a experiência global dos K-dramas e compreender como estética, tecnologia, política e circulação transnacional se articulam na expansão da Onda Coreana. Para analisar a masculinidade sul-coreana e as questões de gênero em *Sorriso Real* (2023), o ponto de partida consiste na compreensão de que o Mapa das Mediações do K-drama possibilita questionar de que maneira o tom melodramático dessas produções estrutura imaginários culturais em níveis estético e

simbólico. Essa abordagem das mediações articula-se a uma análise fílmica multimodal, combinada a perspectivas sócio-históricas e econômicas da Coreia do Sul.

Cabe destacar que a análise parte da hipótese, sustentada pela revisão bibliográfica, de que públicos ocidentais, especialmente mulheres, tendem a romantizar, fetichizar e idealizar a figura do homem sul-coreano. Essa construção do parceiro ideal — sexualmente competente, afetivamente responsável, pouco demandante e associado a um padrão específico de beleza — ancora-se em dimensões estéticas, afetivas e narrativas que operam como mediações. A partir desse enquadramento, a análise fílmica multimodal de *Sorriso Real* possibilita observar de que modo os K-dramas participam da produção desses imaginários sobre a masculinidade sul-coreana.

3.2 Multimodalidade e semioprágmatca

Conforme demonstrado ao longo desta dissertação, observa-se um fenômeno expressivo de popularidade dos dramas televisivos sul-coreanos nos países ocidentais, cenário que contribui para a formação de determinados imaginários sobre a sociedade da Coreia do Sul. Entre esses imaginários, destaca-se a construção de um ideal de masculinidade sul-coreana que se dissemina entre parte do público feminino ocidental que consome K-dramas. Tais efeitos resultam da maneira como o espectador interpreta, apropria-se e reinscreve o produto midiático em seu próprio contexto sociocultural.

Com o objetivo de compreender as causas desses efeitos, propõe-se aqui o movimento analítico inverso, que parte não da recepção, mas do próprio texto fílmico — neste caso, o K-drama *Sorriso Real*, objeto empírico desta pesquisa — para investigar como a série produz e organiza sentidos para o espectador. Busca-se, assim, compreender quais elementos narrativos e estéticos constroem a masculinidade do protagonista masculino e qual função essa masculinidade desempenha no desenvolvimento da trama. Essa constitui a questão central que orienta a análise do objeto empírico. Logicamente, recorre-se à metodologia de análise audiovisual.

Considero então o texto fílmico, de acordo com Bateman e Wildfeuer, como:

[...] uma constelação de interações dinâmicas entre os receptores e as diversas texturas do artefato, que funcionam como pistas para uma interpretação guiada e condicionada. É, portanto, a complexidade das relações internas de um texto, sua textura e estrutura, que se coloca em primeiro plano em qualquer descrição e que

precisa ser analisada quanto ao seu papel no processo de construção de significado [...]. (tradução nossa)⁶⁹ (2017, p. 16)

Em outras palavras, o filme constitui-se como texto a partir de uma interação dinâmica e complexa entre imagens, sons, montagem, narrativa e a própria participação do espectador. O texto fílmico funciona como um conjunto de pistas que, articuladas, orientam a compreensão do que o filme busca comunicar. Assim, o significado de um filme constrói-se a partir de seu âmbito material e formal, mas também do pano de fundo de seus espectadores e criadores. A teoria das mediações de Martín-Barbero, anteriormente destacada, acrescenta que as pistas textuais do filme só ganham sentido pleno quando inseridas nas tramas culturais, históricas e comunicacionais que estruturam a relação do público com as obras.

Bateman e Wildfeuer (2017) argumentam que essa perspectiva do texto constitui a base da chamada análise fílmica multimodal, um eixo metodológico que não busca abarcar todos os aspectos de um material audiovisual, tampouco esgotar suas possíveis interpretações, seja no nível da mensagem ou da técnica. Antes, trata-se de enfatizar que a construção de sentido no audiovisual emerge de uma rede de estruturas textuais e indícios interpretativos que o pesquisador deve considerar em sua análise.

A multimodalidade descreve como o texto organiza sua significação; as mediações explicam de onde provém a capacidade do espectador de interpretar essa organização e em quais contextos ela se atualiza. Desse modo, integrar a perspectiva multimodal às mediações significa reconhecer que a construção de significado no audiovisual ocorre simultaneamente em dois níveis: o interno ao texto, no qual os códigos interagem para produzir coerência e orientar a interpretação; e o externo, no qual práticas culturais, matrizes históricas de percepção, hábitos de consumo audiovisual e competências interpretativas de quem produz e consome condicionam a leitura dessas pistas.

Logo, adota-se neste trabalho o modelo de leitura textual semiopragmática de Roger Odin (2022). O teórico articula a abordagem imanentista, que foca na descrição formal do texto enquanto um sistema autônomo conforme a semiologia clássica, e a abordagem pragmática, que sustenta que o texto só se estabelece em função do contexto no qual é enviado e recebido. Odin (2005) argumenta que apesar do enfoque na recepção e na forma

⁶⁹ No original: “[...] a constellation of dynamic interactions between recipients and the various textures in the artifact working as cues for guided and constrained interpretation. It is thus the complexity of internal relationships within a text, its texture and structure, that stands in the foreground of any description and which needs to be analyzed for its role in the meaning-making process [...]”

que o espectador constrói o texto ser importante, ele não é imune das imposições e determinações sob as quais o texto foi produzido.

Para a semiopragmática, o programa se reformula ao "compreender como os textos estão sendo construídos" (no movimento da leitura, assim como no da realização). A semiopragmática se interessa de maneira prioritária pelas *grandes modalidades da produção de sentido e afetos* (em oposição ao "sentido produzido") e por suas condições de execução. Podemos pensar que essa abordagem é um tipo de preâmbulo à análise do sentido produzido. Todavia, os problemas não foram eliminados, pois temos que reconhecer que existem maneiras diversas de produzir sentido e afetos. (Odin, 2005, p. 32)

Roger Odin (2005) destaca a existência de uma ampla diversidade de públicos e de possibilidades de atribuição de sentido, o que implica a necessidade de o pesquisador estabelecer recortes e limites contextuais de acordo com os objetivos da análise. A leitura semiopragmática, portanto, não busca esgotar as interpretações possíveis de um texto audiovisual, mas compreender os modos pelos quais determinados sentidos e afetos são tornados disponíveis a partir de condições específicas de produção e recepção.

O ponto de partida da semiopragmática reside na observação de um paradoxo recorrente tanto entre teóricos da comunicação quanto entre leitores e espectadores comuns (Odin, 2022). De um lado, há a crença inevitável na existência autônoma do texto, entendido como uma entidade que foi produzida e enviada com um significado relativamente estável, passível de ser decodificado. De outro, há o reconhecimento igualmente incontornável de que o sentido de um texto varia de acordo com o contexto de leitura, o repertório do receptor e as condições concretas de recepção.

Para dar conta dessa tensão entre imanência e pragmática, a semiopragmática adota um modelo de comunicação denominado modelo da "não-comunicação". No modelo semiopragmático proposto por Roger Odin (2022), a comunicação não é concebida como transmissão direta de sentido entre emissor e receptor. O emissor (S) produz um texto (T), que, na recepção, não chega ao espectador como texto, mas como um conjunto de vibrações visuais e sonoras (V). A partir dessas vibrações, o receptor (R) constrói um novo texto (T'), que não pode ser pressuposto como idêntico ao texto inicial. Formalmente, trata-se de um modelo em que $T' = f(R, V)$, e não de uma equivalência entre T e T'. Nesse sentido, a análise semiopragmática começa deliberadamente pelo contexto, entendido como o conjunto de restrições que orientam a atividade interpretativa do receptor. Essas restrições — sociais,

culturais, institucionais, midiáticas e discursivas — levam o receptor a formular hipóteses de leitura que serão testadas no contato com o sistema de vibrações visuais e sonoras.

Ao aplicar os conceitos pragmáticos ao caso de *Sorriso Real*, considera-se que o **contexto primário de produção** do K-drama é a sociedade sul-coreana. Esse contexto influencia diretamente a escolha dos temas abordados — como a hierarquia empresarial, as relações familiares complexas, os papéis de gênero e a cultura dos *chaebols* —, bem como a estética e a estrutura narrativa do K-drama. Trata-se, portanto, de uma obra profundamente ancorada em questões sociais e culturais específicas da Coreia do Sul.

Por outro lado, o sentido construído na relação com outros contextos, denominado **sentido relacional**, manifesta-se sobretudo na circulação global da obra. *Sorriso Real* não é percebido apenas como uma narrativa sul-coreana, mas como um produto de entretenimento voltado a públicos internacionais. Nesse processo, a Netflix atua como um mediador que filtra, organiza e amplia o alcance do drama, influenciando a forma como o texto se conecta a uma audiência diversa e culturalmente heterogênea.

Definem-se alguns **parâmetros analíticos** que não estão no texto, mas que orientam a interpretação proposta por esta pesquisa. Esses operadores dizem respeito às relações entre a narrativa do drama e a psicanálise freudiana e lacaniana, aos processos sócio-históricos da Coreia do Sul e à permanência de estruturas patriarcais, às discussões sobre o *male gaze* no audiovisual e, ainda, ao modo como esses elementos são lidos e ressignificados no contexto ocidental. Ainda, considera-se a possibilidade de **variação**, em consciência do alerta de Odin (2022) de que “textos diferentes são produzidos a depender do contexto de leitura” (p. 49, tradução nossa)⁷⁰. O objetivo não seria apenas descrever o texto audiovisual em suas formas e técnicas, mas sim analisar as possibilidades de experiência de produção textual em contexto, focando nas restrições globais e culturais que governam a construção do sentido para cada espectador.

3.3 O Fe(male) Gaze nos K-dramas

Até aqui foi possível compreender o apelo da *Hallyu* a uma fantasia feminina cis heterossexual que é destacada pelo conceito dos protagonistas *Flower Boys*, a adaptação moderna de tropos de contos de fadas populares, o uso da melancolia e do universalismo

⁷⁰ No original: “[...] different texts are produced depending on the reading context [...].”

feminino, além das pesquisas referentes aos estudos da recepção dos K-dramas, que demonstram que as produções provocam reações positivas do público feminino, não apenas na Ásia, mas também em outros continentes do globo. Este fenômeno leva a uma ideia de que os dramas de TV sul-coreanos seriam representações do chamado *female gaze*, ou “olhar feminino” em tradução livre. Paste Magazine (2022), Vogue (2021) e The Spectator (2023) são alguns exemplos de veículos de comunicação que utilizaram abertamente a expressão *female gaze* como uma característica dos K-dramas em suas matérias publicadas, associando o sucesso das produções a este recurso. Mas o que é o *female gaze*?

Essa é uma pergunta que ainda não parece ter uma resposta clara nos estudos do feminismo e do audiovisual, o conceito ainda está sendo construído, tanto no âmbito da academia, quanto no campo prático da produção cinematográfica e televisiva. Todavia, vamos, não tentar definir o que é o *female gaze*, mas discutir sobre as práticas que são atribuídas à ele, como ele é popularmente conhecido e como se relaciona aos K-dramas e a abordagem sociocultural que jogamos sobre eles.

O *female gaze* se originou a partir de uma ideia contrária e combativa ao conceito do *male gaze* (olhar masculino), termo cunhado pela teórica e cineasta feminista britânica Laura Mulvey em seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado em 1975. A partir de uma perspectiva alimentada pelos escritos dos psicanalistas Sigmund Freud e Jacques Lacan, Mulvey (1975) revela que no cinema o *male gaze* se articula através da câmera em um processo que constrói representações objetificadas da mulher. A autora pontua a forma que o patriarcado opera nas narrativas audiovisuais clássicas estadunidenses, onde o ato de olhar se torna um exercício de poder e a mulher não passa de um espetáculo de uma idealização de feminilidade e um objeto de fetiche (Columpar, 2002).

Segundo Mulvey (1975), há uma ansiedade masculina causada pelo medo da castração e a falta do falo nos corpos femininos, logo o meio de escape do medo é a fetichização destes corpos, o que se representa no audiovisual pela sexualização das personagens mulheres e seu papel secundário nas narrativas, uma vez que são os personagens masculinos que as conduzem, enquanto a mulher não passa de um artifício que serve à jornada do homem. A autora destaca como o cinema sempre se utiliza de *closes* enfáticos em partes do corpo da mulher, mutilando-o em tela, de forma violenta e quase sádica. Dessa forma, o olhar masculino articulado pela câmera na produção do filme, também é articulado

pelo espectador ao assisti-lo pelo ego do reconhecimento da figura masculina e a escopofilia, ato de prazer em ver pessoas como objetos (Mulvey, 1975).

Apesar de ter acendido uma chama primordial para a construção dos estudos de teoria fílmica feminista, o *male gaze* de Mulvey foi muito criticado na academia. Estudiosos apontaram como problemáticas a abordagem psicanalítica, a falta de destaque na recepção do cinema pela espectadora mulher, a falha em apontar o patriarcado como a única estrutura de opressão e a exemplificação de filmes de gêneros muito específicos (Columpar, 2002; Hooks, 1992; Smelik, 2007). As críticas fomentaram a criação de conceitos tal qual o *colonial gaze* e o *ethnographic gaze*, que destacam o olhar etnocêntrico e preconceituoso sob o qual os povos colonizados são representados na mídia, levando em conta fatores sociohistóricos (Columpar, 2002).

Neste ponto, já levantamos algumas questões relacionadas ao K-drama. No âmbito do exotismo do ocidental direcionado ao oriental, ao assistir K-dramas, os públicos globais podem se engajar em atos escopofílicos em relação aos corpos sul-coreanos, entendidas aqui não como uma exceção moral, pois considero o *voyerismo* como um intrínseco ao ato de assistir, mas como um mecanismo constitutivo do prazer audiovisual. Assim como no cinema clássico analisado por Mulvey (1975), o ato de olhar — mediado pela câmera, pela narrativa e pela performance — estrutura uma relação de desejo entre espectador e imagem. No caso dos K-dramas, esse olhar se manifesta por meio da valorização estética dos protagonistas masculinos, de enquadramentos que prolongam a contemplação de seus rostos, gestos e expressões emocionais, e da construção de uma masculinidade idealizada que convida à identificação e ao desejo. Diferentemente do *male gaze* clássico, no entanto, essa escopofilia não opera exclusivamente pela objetificação sexual fragmentada do corpo, mas por uma erotização que se articula à afetividade, à vulnerabilidade emocional e à fantasia romântica. É nesse entrelaçamento entre desejo visual, identificação emocional e exotização cultural que o olhar ocidental se projeta sobre os corpos sul-coreanos, reinscrevendo-os como objetos de contemplação e como suportes de um imaginário romântico globalizado.

Sobre a crítica da falta de ênfase nas espectadoras mulheres, Mulvey sugeriu que elas se identificam com a passividade feminina das personagens do audiovisual e ainda assumem o ponto de vista masculino para si na lógica de uma fantasia fálica onipotente (Smelik, 2007). Observamos que as espectadoras de K-drama não apenas desejam os protagonistas masculinos das séries, mas também buscam ser ativamente desejadas por “eles” no mundo real, como é o

caso das turistas *Hallyu* em busca de envolvimento romântico com homens na Coreia do Sul. Seria então o *female gaze* baseado nos mesmos princípios do *male gaze*, mas com o gênero invertido? Uma prática cinematográfica em que as mulheres são as protagonistas, conduzem a narrativa e colocam os personagens masculinos em papel secundário para servir à jornada feminina enquanto objetificam o corpo masculino?

A priori, isso parece uma saída óbvia, mas o que vêm sendo construído em torno do conceito contemporâneo de *female gaze* apresenta outros contornos. Mais do que a reivindicação pelo papel da mulher na tela, reivindicou-se o papel dela por trás das câmeras, questionou-se o descrédito, a falta de espaço e o apagamento de mulheres na arte e na indústria do entretenimento, tradicionalmente controlado por homens (Tatsenko; Tatsenko, 2022). Na indústria dos K-dramas, podemos ter um vislumbre de mudanças recentes em relação à participação feminina. Segundo a Forbes (2019), aproximadamente 90% dos roteiristas são mulheres, um cenário incomum que não é visto em países como Estados Unidos e Brasil, por exemplo, onde as mulheres ainda são minoria. Jorge (2021) aponta que além da necessidade das mulheres conquistarem espaço como *showrunners*, é preciso problematizar a forma que ainda há uma ideologia que trata as séries feitas por mulheres como menos sofisticadas. Comumente, o entretenimento denominado como feminino é visto como algo sem qualidade. O gênero de comédia romântica, por exemplo, conhecido por ter grande apelo feminino, é sempre posto como produto genérico e pobre em narrativa. Os K-dramas, por sua vez, se destacam ao público pela alta qualidade da produção e a profundidade emocional de suas narrativas melancólicas.

Uma das características do anseio pelo *female gaze* no audiovisual é que o produto seja ativamente feito por mulheres, em âmbito de roteiro e direção (Tatsenko; Tatsenko, 2022). Trouxemos dados da indústria televisiva sul-coreana para ilustrar este cenário, todavia argumento que a presença de mulheres na produção de uma obra não garante o *female gaze*. Outra característica é a equidade das personagens femininas em relação aos personagens masculinos (Tatsenko; Tatsenko, 2022). Argumentamos que eficiência do olhar feminino no audiovisual não se debruça simplesmente no protagonismo da mulher, tampouco exige a exclusão de personagens masculinos, todavia precisa demonstrar equidade no poder exercido por ambos na condução da história. Por sua vez, a construção de personagens femininas com subjetividade e ação que a coloquem no centro da narrativa é outra característica potencial do *female gaze* (Chen, 2024). Afinal, a maior nocividade apontada por Laura Mulvey em seu

conceito de *male gaze* é a passividade das personagens femininas que servem apenas ao olhar, conduzindo a identificação do espectador sempre para os protagonistas masculinos. Ao adicionar profundidade na composição das personagens e torná-las um sujeito de ação central na narrativa, torna-se possível que tanto homens quanto mulheres se reconheçam nelas.

Zoe Dirse (2013) é outra autora que trata do *female gaze* no audiovisual e explica que tradicionalmente no *male gaze* há um uso das técnicas cinematográficas para transformar personagens femininas em icônicas ao invés de diegéticas, ou seja, apenas uma imagem e não como parte do universo da narrativa. Logo, ela considera que o *female gaze* no cinema está diretamente ligado ao fato da diretora ser uma mulher e refletir suas experiências no texto fílmico que está construindo. Dirse (2013) aponta algumas técnicas que podem ser utilizadas para alcançar o *female gaze*: enquadramento, luz, posicionamento, justapor personagens femininas em diferentes níveis, colocar a mulher no controle da câmera e de sua sexualidade.

Apesar das antíteses à abrangência da aplicação do *male gaze* de Laura Mulvey, não negamos a sua existência, pelo contrário, acreditamos que há um domínio do olhar masculino na cultura visual, porém além da opressão de gênero, precisamos considerar outras questões referentes à etnia, raça, sexualidade e classe. É um fato que o patriarcado opera em todas as sociedades de diferentes formas. Chen (2024) observa que as disrupções com as convenções do *male gaze* por meio de princípios do *female gaze* estão inseridas na perspectiva global em diferentes contextos culturais, seja ocidental ou oriental.

Em antítese às noções binárias que diferenciam o olhar feminino do olhar masculino, E. Ann Kaplan (2010) traz novas perspectivas acerca do olhar no audiovisual. Ela afirma que: “O olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas apropriar-se do olhar e ativá-lo, considerando nossa linguagem e a estrutura do inconsciente, é estar na posição masculina” (Kaplan, 2010 p. 216, tradução nossa)⁷¹. Kaplan (2010) argumenta que erotização e objetificação são componentes comuns do desejo, tanto masculino, quanto feminino, todavia o problema recai no fato de que o desejo da mulher não possui poder. Mesmo, ao olhar, a mulher se coloca como receptora passiva do desejo masculino ou como observadora da mulher que é a receptora passiva do desejo masculino. Segundo E. Ann Kaplan (2010), a socialização capitalista contemporânea naturalizou os padrões de dominância e submissão relacionados ao binarismo de gênero.

⁷¹ No original: “The gaze is not necessarily male (literally), but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the masculine position.”

De um lado, os homens aparecem com mais liberdade para circular entre posições. Eles podem fantasiar tanto o papel de quem domina quanto o de quem se submete, alternando entre controle total e entrega total. As mulheres, por outro lado, são retratadas de forma mais restrita. Suas fantasias tendem a colocá-las de maneira mais constante em posições de submissão, mas sem chegar a um abandono completo do controle. Além disso, quando as mulheres assumem posições dominantes, isso não significa necessariamente uma ruptura com a lógica de gênero existente. Pelo contrário, essa dominância tende a ser lida como a adoção de uma posição masculina, mantendo toda a estrutura patriarcal intacta. Para Kaplan (2010), o *male gaze* se materializa como uma estratégia do patriarcado que não dá opções alternativas à dominação masculina sobre as mulheres, levando-as a erotizar a própria objetificação por meio do prazer. Logo, o *female gaze* não existiria, pois ele ainda se constrói em um sistema narrativo e simbólico patriarcal. A alternativa não é inverter os papéis, mas desestabilizar o próprio funcionamento do olhar.

Mas porque estas questões se relacionam com o K-drama? Porque tanto o *male gaze*, quanto o *female gaze* são pistas metodológicas importantes para compreendermos como a masculinidade é construída no audiovisual coreano. Se o *female gaze*, supostamente, é uma peça-chave da essência dos K-dramas contemporâneos e que explica o seu sucesso entre o público feminino global, quais aspectos dele podemos identificar ao analisar Sorriso Real (2023)? De que formas os K-dramas subvertem o *male gaze*, se for o caso, e como essas questões impactam na construção da masculinidade nestas narrativas? Nesta lógica, proponho a aplicação dos conceitos de *male gaze* e *female gaze* na análise fílmica multimodal e semiopragmática.

4 “YOUR LOVE IS A SWEET DREAM”: Análise de Sorriso Real (2023)

O K-drama do gênero romance mais assistido do mundo em 2023 e o terceiro no ranking geral de seriados sul-coreanos daquele ano, *King The Land* (2023), que chegou ao Brasil intitulado como *Sorriso Real*, estreou na Coreia do Sul pela emissora JTBC em 17 de junho de 2023, sendo disponibilizado simultaneamente pelo *streaming* Netflix com episódios semanais. A comédia romântica de 16 episódios não demorou muito para conquistar o público global, chegando a ser a série com mais horas assistidas na plataforma em nível mundial durante o segundo semestre de 2023 (Netflix, 2023). No Brasil, o sucesso foi tanto que o país entrou na rota do ator Lee Junho, protagonista masculino do K-drama, que esgotou milhares de ingressos do seu evento *Fan Meeting*, realizado em março de 2025 em São Paulo.

Com direção de Im Hyun Wook e Choi Sun Min e roteiro de Choi Rom, *Sorriso Real* é dirigida por um homem e uma mulher e roteirizada por uma mulher, respectivamente. O K-drama acompanha a história de Cheon Sa-rang (YoonA), uma concierge de um hotel de luxo, e Gu Won (Lee Junho), o misterioso herdeiro do Grupo King, *chaebol* proprietária da cadeia de hotéis em que Sa-rang trabalha. A ficção seriada replica o já conhecido tropo da Cinderela ou o clichê romântico.

O tropo narrativo da Cinderela pode ser compreendido como um arquétipo reconhecível tanto no ocidente quanto no oriente por seu caráter híbrido e intercultural. Conforme aponta Nusbaumer (2024), esse modelo narrativo atravessa diferentes tradições linguísticas e culturais, sendo identificável em obras ocidentais como *Jane Eyre*, nos filmes de princesas da Disney, e também em produções orientais, como o subgênero chinês contemporâneo conhecido como *Presidente Mandão*, amplamente difundido na literatura digital. Essa recorrência sugere que a narrativa da Cinderela não pertence a uma cultura específica, mas opera como uma estrutura simbólica flexível, cuja cada sociedade reinterpreta seus elementos de acordo com valores locais, sem perder sua estrutura central. O hibridismo intrínseco à própria história da Cinderela na cultura popular, já sugere uma afinidade constitutiva com a construção híbrida do gênero K-drama.

O enredo da Cinderela conta a história de uma jovem órfã que vive em situação de exploração e sofrimento sob o domínio da madrasta e das meias-irmãs. Apesar das dificuldades, ela mantém a bondade e a esperança. Com a ajuda de uma fada madrinha, um ser mágico, Cinderela consegue ir a um baile real, onde conhece o príncipe e desperta seu

interesse. Após fugir antes da meia-noite, deixando para trás um sapato de cristal, o príncipe inicia uma busca por todo o reino até encontrá-la. A história termina com o reconhecimento de sua verdadeira identidade, a superação da injustiça sofrida e o casamento com o príncipe, simbolizando a recompensa moral e a ascensão social por meio do amor.

A clássica história da Cinderela é comumente vista como a personificação de um arquétipo feminino estereotipado, moldado pelas expectativas patriarcais em relação às mulheres, relacionadas à beleza como moeda de valor e autonomia e à felicidade feminina condicionada à coexistência de personagens masculinos (Jamal; Mohammed, 2023; Nusbaumer, 2024; Xu et al., 2019). Os autores Xu et al. (2019) endossam que a recorrente representação das mulheres como figuras passivas e dependentes, enquanto a iniciativa e a proteção são atribuídas aos homens, contribui para a formação de expectativas distorcidas nos relacionamentos heterossexuais da vida real. Já na década de 1980, Colette Dowling (1981) cunhou o termo “complexo de Cinderela” para explicar o medo que muitas mulheres sentem de serem independentes, além de um desejo inconsciente de depender do cuidado e da proteção de outras pessoas. A autora argumenta que a história da Cinderela reforça diferenças psicológicas e físicas entre mulheres e homens e sugere que as mulheres precisam dos homens para alcançar uma vida feliz e realizada.

Em diversos aspectos, *Sorriso Real* mobiliza funções narrativas e símbolos tradicionais associados ao conto da Cinderela. Esses elementos são importantes para compreender como o K-drama incorpora sentidos amplamente reconhecidos em escala global ao contexto da produção televisiva sul-coreana. Defende-se que parte do apelo do K-drama junto ao público ocidental já se manifesta nessa premissa familiar e repetidamente utilizada na cultura popular.

4.1 A Cinderela Cheon-Sarang

Logo na cena inicial do primeiro episódio, acompanhamos Cheon Sa-rang em sua entrevista para trabalhar no Hotel King. Na ocasião, Gu Hwa-rang (Kim Sun-young), irmã de Won e principal antagonista da narrativa, integra a banca avaliadora. Antes de entrar na sala, o salto de Sa-rang quebra, sinalizando que suas vestimentas provavelmente não são de alta qualidade. Durante a entrevista, Hwa-rang destaca as lacunas no currículo da candidata, uma vez que Sa-rang não possui ensino superior. Ao solicitar que a protagonista toque piano — um

dos *hobbies* mencionados por ela em seu currículo —, Hwa-rang a coloca em uma situação constrangedora, já que não há um piano na sala. Sa-rang, então, é levada a simular a execução do instrumento por meio de gestos, combinados ao uso da própria voz para reproduzir o som das teclas. A situação humilhante é apresentada de forma cômica ao espectador, posicionando a personagem principal, a princípio, como uma mulher sem habilidades relevantes e de pouca cultura. Todavia, quando Hwa-rang pede que Sa-rang sorria, ela é elogiada por sua beleza, mas logo em seguida dispensada.

Aparentemente, a entrevista é um fracasso, sendo o único aspecto positivo o sorriso bonito de Sa-rang. Apesar da postura rígida de Gu Hwa-rang, percebe-se que Sa-rang se mostra extremamente solícita, complacente e educada, demonstrando, desde o primeiro momento, sua ética de trabalho. Além disso, para contornar a situação constrangedora, Sa-rang passa a andar na ponta do pé, mesmo com o salto quebrado, a fim de igualar a altura dos pés. Essa ação evidencia sua capacidade de reagir rapidamente a imprevistos e de lidar com desafios de forma prática e adaptável.

Acreditando não ter conseguido a tão almejada vaga no Hotel King, a personagem decide sair para beber com suas duas melhores amigas, Oh Pyeong-hwa (Go Won-hee) e Kang Da-eul (Kim Ga-eun), como forma de superar as adversidades do dia. Ao retornar para casa, enquanto ainda se recupera da ressaca, Cheon Sa-rang recebe uma ligação inesperada: ela foi aceita no processo seletivo, afinal. A personagem comemora a notícia na companhia de Pyeong-hwa e Da-eul, ambas também funcionárias de empresas do grupo King, atuando como aeromoça e vendedora de um *duty-free shop* no aeroporto, respectivamente.

A apresentação de Sa-rang já estabelece diversas semelhanças com a história da Cinderela. O espectador é apresentado a uma jovem mulher muito gentil e bonita, mas de baixo nível econômico e parte da classe trabalhadora. O salto quebrado já faz uma alusão ao sapatinho de cristal perdido por Cinderela ao fugir do baile no clássico filme da Disney de 1950. No filme, a posse do sapatinho de cristal é responsável por comprovar a identidade de Cinderela ao Príncipe Encantado, garantindo a recompensa do casamento e consequentemente, a elevação da protagonista à nobreza. Em *Sorriso Real*, o sapato também ganha um simbolismo emblemático na trama, ao representar a baixa condição financeira de Cheon Sa-rang, além de fazer parte do seu espetáculo de humilhação sob um pretexto humorístico.

Imagem 3 - Comparação entre cena em que Sa-rang quebra o salto de seu sapato e a cena em que Cinderela perde o seu sapatinho de cristal



Fonte: Captura de tela da série *Sorriso Real (King the Land)*, Netflix, 2023 e cena do filme *Cinderela* (Disney, 1950).

Sorriso Real reproduz o mito da beleza também encontrado na clássica narrativa dos contos de fadas. “Sem sua beleza e o corpo perfeito, Cinderela permaneceria apenas uma criada, cuidando das tarefas domésticas na casa de sua madrasta. O príncipe não a notaria. Ela era uma garota invisível e sem poder”, observa Jamal e Mohammed (2023, p. 1069, tradução nossa)⁷². Semelhantemente, Cheon Sa-rang só é aceita para o trabalho no Hotel King por conta de sua beleza e belo sorriso, enquanto suas habilidades e competência para o trabalho de concierge são subestimadas. Neste contexto, a padronização da beleza feminina torna-se um instrumento de dominação, onde o valor da protagonista passa a ser condicionado à sua aparência física, conforme definido por ideais patriarcais. O olhar patriarcal transforma o corpo feminino em objeto de desejo e controle, fazendo com que a aceitação, o reconhecimento e a mobilidade social das mulheres dependam de sua conformidade a padrões estéticos específicos (Jamal, Mohammed, 2023).

Eventualmente, Sa-rang assume sua posição no Hotel King, que não corresponde à vaga de concierge que sempre almejou, mas sim à função de responsável pelo atendimento e

⁷² No original: “Without her beauty and the perfect body shape, Cinderella would remain a maid doing household in her stepmother’s house. The prince would not notice her. She was an invisible, powerless girl.”

limpeza da academia do estabelecimento. Apesar das expectativas frustradas e de ocupar um dos cargos mais baixos e desvalorizados na hierarquia do hotel, Sa-rang encara o novo trabalho como um desafio. Durante uma supervisão conduzida por Gu Hwa-rang em diferentes setores do hotel, a empresária se encontra com Sa-rang e a cumprimenta, ressaltando que seu sorriso foi o principal motivo para sua contratação.

Ao longo da breve conversa, Sa-rang demonstra conhecimento aprofundado sobre os processos do hotel, o que impressiona Hwa-rang e resulta em sua promoção ao cargo de concierge do lobby. A empresária afirma que “um sorriso daqueles deveria estar no lobby”, reforçando, mais uma vez, a centralidade da beleza da personagem como fator de ascensão profissional. Quando assume a nova função, Sa-rang passa a ser intimidada pela gerente do lobby, que a desmerece por sua falta de formação acadêmica e chega a chamá-la de feia. Esses momentos reforçam a ênfase recorrente na aparência física da personagem, tratada quase como uma virtude aos olhos dos demais.

Sa-rang é hostilizada por outras colegas de trabalho em diferentes momentos de sua trajetória no Hotel King. Situação semelhante ocorre com Da-eul e Pyeong-hwa em seus respectivos ambientes profissionais. Em todos esses contextos, observa-se um clima constante de animosidade, fofocas e desvalorização entre as próprias mulheres. Esses conflitos surgem, sobretudo, entre funcionárias que ocupam os mesmos cargos ou disputam promoções dentro da equipe. Em contraste, os personagens masculinos que atuam nesses mesmos espaços não se tornam alvos desse tipo de hostilidade por parte das personagens femininas. Este ambiente de rivalidade feminina é comumente gerado por conta da misoginia internalizada, caracterizada pela:

[...] internalização de crenças e atitudes patriarcais pelas próprias mulheres manifesta-se numa gama diversificada de manifestações externas e emoções e comportamentos internalizados que servem para reforçar e perpetuar a hegemonia do domínio masculino nas estruturas sociais, sustentando assim a opressão sistêmica das mulheres no âmbito patriarcal. (Evtteeva, 2024, p. 94, tradução nossa)⁷³

Considerando o contexto corporativo do *chaebol*, o caráter competitivo capitalista contribui para esse cenário de hostilidade entre mulheres, ao incentivar a internalização de

⁷³ No original: “[...] internalization of patriarchal beliefs and attitudes by women themselves, manifests as a diverse array of external manifestations and internalized emotions and behaviors that serve to reinforce and perpetuate the hegemony of male dominance within societal structures, thereby sustaining the systemic oppression of women within the patriarchal framework.”

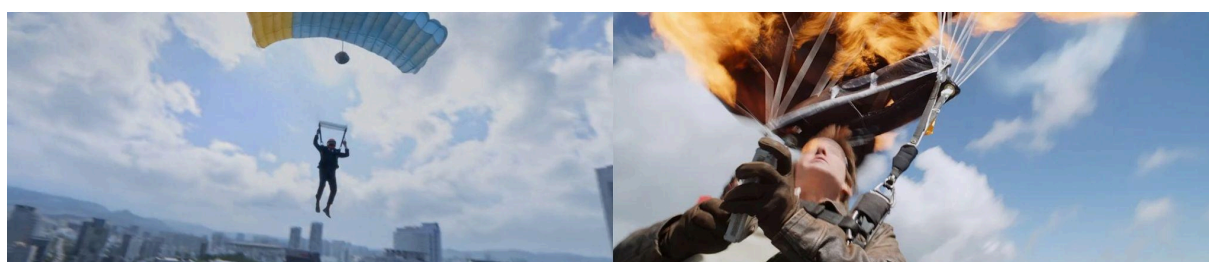
valores patriarcais pelas próprias mulheres, que passam a disputar reconhecimento e segurança dentro de regras já definidas pelo sistema. Muitas vezes no capitalismo, o sucesso feminino é associado à performance individual, aparência, desejabilidade e adequação a normas sociais que favorecem os homens. Isso faz com que crenças e atitudes patriarcais sejam reproduzidas como estratégias de sobrevivência e ascensão, manifestando-se tanto em comportamentos externos quanto em emoções internalizadas, como culpa e insegurança.

A beleza de Cheon Sa-rang, somada à sua promoção repentina e ao reconhecimento de sua competência, intimidou a gerente do lobby. Diante disso, a gerente externalizou sua insegurança e o medo de perder o cargo por meio de um insulto direcionado à aparência de Sa-rang, a fim de depreciá-la. Personagens como a gerente do hotel remetem às meias-irmãs e à madrasta de Cinderela, figuras que tentam impedir a protagonista de ir ao baile. Essa atitude não se limita a um gesto de humilhação, mas expressa o medo de serem ofuscadas por ela na disputa pela atenção e pelo afeto do príncipe.

4.2 O Príncipe Gu Won

O protagonista masculino Gu Won, pode ser atribuído à figura do Príncipe Encantado de forma literal na narrativa. O jovem é o herdeiro do *chaebol* King, traduzido para “rei” do inglês para o português e o Hotel King é nada mais do que o seu palácio. Na cena de apresentação de Won no primeiro episódio ele salta de paraquedas de um jato até o heliporto no topo de um edifício. A cena exagerada remonta momentos clássicos presentes em filmes de ação norte-americanos como as franquias Missão Impossível e 007 (James Bond), pilares do cinema de espionagem. O ato do personagem ainda remete a aspectos da masculinidade hegemônica ocidental, relacionada a homens fortes, destemidos e vorazes.

Imagem 4 - Comparação entre cena de Gu Won e Ethan Hunt



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land), Netflix, 2023 e Cena do filme Missão: Impossível - O Acerto Final (2025)

A câmera se detém em seu rosto de traços delicados, olhar afiado, lábios rosados e pele lisa. No plano seguinte, Won é enquadrado em contra-plongée, isto é, de baixo para cima, posicionando-o visualmente em uma condição de imponência. Esse mesmo enquadramento é retomado em outros dois momentos do episódio. O contraste entre a posição socioeconômica de Gu Won e a de Sa-rang torna-se evidente. Apenas pelo ato de saltar de paraquedas trajando terno e gravata elegantes, aliado ao ângulo baixo da câmera, a narrativa audiovisual comunica que o personagem detém um estatuto de superioridade simbólica, associado a uma condição financeira elevada.

Imagem 5 - Frames de Gu Won em ângulo baixo



Fonte: Capturas de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

À medida que a narrativa se desenvolve, revela-se que Gu Won estava a caminho de seu primeiro dia como estagiário em uma empresa, situação que claramente não condiz com sua apresentação e aparência. Won chega atrasado ao trabalho e é repreendido por seu superior. Ao justificar-se, explicando que havia pousado no heliporto do prédio errado, o chefe reage com descrédito e ironia. O superior também observa o terno, o relógio e os

sapatos visivelmente sofisticados demais para um estagiário, insinuando que seriam falsificações. Diante da negativa de Won, o chefe ri ainda mais. O protagonista é contratado juntamente com outro estagiário, No Sang-sik (Ahn Se-ha), que passa a orientá-lo sobre como se comportar diante dos superiores, uma vez que Won demonstra desconhecer os códigos de conduta do ambiente corporativo, especialmente no que diz respeito à hierarquia e às relações de poder.

De fato, Gu Won se mostra desleixado em suas atribuições no primeiro dia de estágio, necessitando da ajuda de Sang-sik para executar suas tarefas e desafiando abertamente seus superiores. Ainda que, em determinados momentos, suas contestações se mostrem justificáveis diante de ordens injustas, sua postura causa estranhamento tanto no colega quanto nos demais funcionários. Posteriormente, tanto o espectador quanto os personagens da empresa descobrem que Gu Won é filho de Gu Il Hoon (Son Byung-ho), presidente do Grupo King e superior absoluto de todos os chefes imediatos de Won. Imediatamente, a forma como o protagonista é tratado se altera, os superiores passam a pedir desculpas pelo mal-entendido e a demonstrar um tratamento excessivamente cordial. Em seguida, Won pede demissão e contrata Sang-sik como seu assistente permanente, em reconhecimento à gentileza e ao apoio recebidos ao longo do dia, bem como à preocupação do colega em manter o emprego e ser efetivado. A partir desse momento, Gu Won se posiciona narrativamente como o “defensor dos subordinados”, um gesto heróico que se repete ao longo da trama e que será retomado mais adiante nesta análise.

Mais tarde, o protagonista é repreendido por seu pai em razão dos acontecimentos durante o estágio, que deveriam servir como uma lição para que ele iniciasse sua trajetória profissional em um cargo inferior e progredisse por mérito próprio ao longo do tempo — uma expectativa que não condiz com a realidade dos *chaebols* sul-coreanos. Afinal, a estrutura de um *chaebol* sul-coreano é descrita por Suh (1989) como uma extensão da família, com cargos de liderança já reservados a parentes. Em outras palavras, os *chaebols* são conglomerados familiares, nos quais o fundador e sua família mantêm o controle absoluto. Tão importante quanto a competência em administração, é a lealdade e a confiança pessoal que só os laços familiares podem garantir (Suh, 1989). Demonstrando indiferença em relação à empresa, Gu Won decide estudar no exterior por influência da irmã mais velha, que, naquele momento, desponta como a principal candidata do patriarca para assumir o Grupo King. Ao manter o irmão distante, Hwa-rang busca, estrategicamente, preservar suas ambições empresariais.

Estes momentos, mais uma vez remetem à narrativa dos contos de fadas, retratando o príncipe que demonstra relutância para assumir o trono. Na animação clássica de Cinderela (1950), o Príncipe Encantado parece entediado e indiferente à pressão do Rei para encontrar uma esposa no baile, bocejando e mostrando desprezo pela empregada do casamento arranjado e sua responsabilidade com o fortalecimento do reino. De maneira semelhante, Won demonstra resistência para assumir o seu destino como próximo patriarca do Grupo King. A ilusão da tomada de poder da empresa pela progressão de carreira gradual do herdeiro é mais um elemento narrativo que constrói uma trama moralmente utópica.

Ocorre, então, uma passagem temporal, apresentada por meio de uma montagem que reúne momentos significativos da trajetória dos personagens ao longo dos anos. Sa-rang progride em sua carreira, recebe repetidamente o prêmio de “melhor talento” do Hotel King e torna-se mentora de novos concierges, enquanto Won aproveita a vida na Inglaterra e conclui um MBA. Após o término dos estudos, Gu Won retorna à Coreia do Sul para trabalhar no *chaebol* do pai e assume o cargo de diretor do Hotel King, a ala mais luxuosa do empreendimento, destinada a clientes de alto poder aquisitivo e extrema exclusividade. Com o retorno do filho, o patriarca Gu Il Hoon declara oficialmente a competição entre os herdeiros pela sucessão do Grupo King e, especialmente, pela rede hoteleira. Nesse momento, também se revela que uma das motivações de Won para regressar ao país é investigar, de forma discreta, o desaparecimento de sua mãe, que o abandonou durante a infância e da qual nunca mais teve notícias.

Além do contraste de classe entre Won e Sa-rang, chama atenção o contraste de temperamento entre os dois personagens. Gu Won é constantemente apresentado como irritadiço e insatisfeito, mantendo uma expressão séria e evitando sorrir. Em contrapartida, Sa-rang encara os obstáculos como oportunidades de demonstrar seu valor, encontra prazer em cuidar dos hóspedes e em promover sua satisfação, além de estar sempre com um sorriso no rosto. Com a nomeação de Gu Won ao cargo de liderança no Hotel King, Sa-rang é designada para parabenizá-lo durante a cerimônia de posse. A situação gera um desconforto de tom cômico entre os protagonistas, marcados por uma inimizade construída anos antes por um mal entendido.

Neste ponto, compreende-se o sentido do jogo de palavras feito no título do K-drama em português. *Sorriso Real* faz uma alusão ao conflito de Gu Won em relação à autenticidade dos sorrisos das pessoas à sua volta, principalmente o de Sa-rang, seu par romântico na

narrativa. No contexto, a palavra “real” no título não se refere apenas à busca pelo sorriso genuíno do protagonista, mas também ao sentido de ser pertencente à realza, relacionado ao Grupo King.

4.3 O Olhar: Beleza etérea, espetáculo visual e erotização do poder

Alguns outros pontos que valem ser destacados, são referentes à narrativa e seus recursos técnicos e expressivos. A beleza de Gu Won é constantemente apontada como uma virtude de sua masculinidade e mesmo que a aparência de Sa-rang seja destacada pelos personagens dentro do universo do K-drama, a aparência de Won torna-se um espetáculo visual para o espectador. Enquanto a beleza de Sa-rang é feita para servir à trama, a beleza de Gu Won parece ser articulada para servir não apenas à trama, mas a quem assiste. Se no olhar ocidental no cinema a sexualização gira em torno dos atributos físicos do personagem e seu corpo, no K-drama a sexualização da figura masculina se apresenta pelos componentes de uma imagem polida. A beleza de Won não é atribuída aos seus músculos, mas às suas vestimentas, aquisições, à sua riqueza.

Na sequência de planos da Imagem 6 percebe-se o uso do *close*, aproximação, em algumas partes do corpo de Won, como mãos, perfil do rosto e ombros, todavia o que entra em evidência são as vestimentas elegantes do personagem. No 1º e 4º frame, a camisa social branca reluz, um efeito chamado *specular highlight*, quando uma superfície muito clara ou brilhante reflete diretamente a luz em direção à câmera, criando um ponto de brilho intenso. No último *frame*, vemos uma manifestação do fenômeno *lens flare*, que acontece quando a luz reflete múltiplas vezes entre as lentes, criando um arco-íris, resultado da dispersão da luz pela própria ótica da câmera. Estes elementos técnicos tornam a figura do personagem etérea. A luminosidade dá a sensação de pureza, a refletividade forma um halo natural e as cores claras contribuem para a criação de uma aura inocente.

Durante toda a sequência, há a utilização de câmera lenta, um elemento que dramatiza a cena. Estes recursos são amplamente utilizados para espetacularizar a aparência dos personagens masculinos que devem ser atraentes aos olhos do espectador. E enfatizo o “devem”, pois são personagens específicos que recebem este tipo de tratamento, que inclusive não é exclusivo à Gu Won durante a série. A fetichização da riqueza, entretanto, é exclusiva a

Won, no caso desse K-drama, mas também é recorrente quando se trata de outros K-dramas com protagonistas masculinos ricos.

Imagem 6 - Gu Won se arrumando



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

O modelo de masculinidade corporativa do chaebol tem suas raízes no período desenvolvimentista dos anos de 1960-80, quando o Estado sul-coreano promoveu os conglomerados como “filhos primogênitos” encarregados da industrialização nacional, essa masculinidade internalizou a ética do guerreiro industrial, que sacrifica a vida familiar em prol da empresa e da nação (Kwon, 2019). Essa masculinidade tornou-se global, adaptando-se às pressões da globalização de forma seletiva e estratégica, incorporando elementos do neoliberalismo, como a competitividade internacional, a cultura de desempenho individualizado e a flexibilização laboral exigidas pós-crise de 1997, sem abandonar os pilares tradicionais do patriarcado confucionista, da lealdade corporativa vitalícia e do nacionalismo econômico (Kwon, 2019). A masculinidade *chaebol* retratada nos K-dramas não é apenas uma construção narrativa, mas uma representação visualmente codificada que espelha e glamouriza essa masculinidade global. A fetichização da riqueza atua como uma extensão natural do corpo masculino *chaebol*.

A equipe de relações públicas do Hotel King decide fazer uma campanha midiática para fortalecer a imagem de Gu Won como novo diretor. Para tal, eles propõem a realização de uma entrevista ao vivo em que Cheon Sa-rang foi a escolhida para entrevistar Gu Won. O momento em que os dois protagonistas se encontram no aeroporto para viajar até o local do evento apresenta mais um fenômeno visual interessante.

Imagem 7 - Gu Won nota a beleza de Sa-rang quando ela chega ao aeroporto



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Até então, esse tipo de cena, aqui categorizada como “beleza etérea”, havia sido associada exclusivamente aos personagens masculinos. A chegada de Sa-rang ao aeroporto, contudo, demonstra que a estratégia estética também pode ser aplicada a uma personagem feminina. No caso deste K-drama, Sa-rang é a única mulher a protagonizar cenas de beleza etérea, as quais ocorrem sempre sob o olhar de Gu Won, não se configurando como um espetáculo gratuito ao espectador. Os mesmos elementos visuais se repetem: uso de câmera lenta, sobreposição de planos em transições que se desvanecem umas nas outras e ênfase acentuada na beleza facial por meio de aproximações de câmera. Nessa cena, observa-se ainda o emprego do efeito *bokeh*, caracterizado pelo desfoque estético do fundo, no qual os pontos de luz se transformam em manchas suaves, por vezes circulares, conferindo maior suavidade e romantização à imagem, além de concentrar integralmente o foco na personagem. Soma-se a isso um recurso recorrente em todas as cenas de beleza etérea analisadas, embora não destacado anteriormente, o uso de trilha sonora extradiegética, isto é, uma música que

intensifica o objetivo emocional da cena, mas que não pertence ao universo ficcional da narrativa, sendo perceptível apenas ao espectador.

Nesse momento da narrativa, a atenção de Gu Won à beleza de Sa-rang, evidencia a atração por ela e representa uma virada na dinâmica entre os dois personagens. A relação, que até então orbitava em torno de uma implicância de caráter amistoso, passa a se orientar em direção a um interesse de potencialmente romântico por parte do protagonista.

Ao final do episódio, Gu Won e Sa-rang são apresentados enquanto se preparam para iniciar a entrevista. Mais uma vez, uma cena de beleza etérea é protagonizada por Won, com a repetição dos mesmos recursos estéticos. Se no *male gaze* argumenta-se que o corpo feminino é fragmentado e fetichizado em cena, na lógica visual de *Sorriso Real* observa-se uma fragmentação do corpo masculino capitalista, baseada na ênfase em suas posses materiais e em seu poder simbólico, expresso pelo *status* social. No enquadramento final apresentado na Imagem 8, é possível observar funcionárias curvando-se diante da presença de Gu Won, gesto fundamental de respeito e formalidade na cultura coreana, associado à hierarquia social de matriz confucionista. O ato de curvar-se nesse contexto denomina-se *jeongjung* em coreano e comporta diferentes graus de inclinação, que variam conforme o *status* da pessoa cumprimentada, sendo mais profundo diante de indivíduos mais velhos ou hierarquicamente superiores, como é o caso de Won em relação às funcionárias.

Imagem 8 - Detalhes das vestimentas e aparência facial de Gu Won ganham destaque em cena



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Quando um príncipe árabe decide visitar a Coreia do Sul, o Hotel King e o Hotel First Royale, a rede hoteleira coreana concorrente, entram em disputa pela vantagem de hospedá-lo. Coincidentemente, o príncipe estudou com Gu Won durante o período em que o herdeiro esteve no exterior, embora a relação entre ambos tenha sido marcada por desavenças. Diante disso, Won recorre a esse vínculo para convencê-lo a se hospedar no Hotel King, visando a oportunidade de obter reconhecimento positivo por parte do patriarca e dos acionistas da empresa. O príncipe, contudo, aceita a proposta sob a condição de que Gu Won o sirva pessoalmente e atenda a todas as suas exigências durante a estadia. A tensão entre os dois dá origem a momentos cômicos na narrativa, sobretudo quando o príncipe passa a demonstrar interesse romântico por Sa-rang, cortejando-a e exigindo sua presença constante ao longo da permanência no hotel. Movido pelo ciúme, Gu Won cogita romper o acordo, enquanto Sa-rang, apesar de ser alvo de assédios inapropriados por parte do hóspede de luxo no exercício de seu trabalho, reafirma seu compromisso profissional e se dispõe a atender às

demandas do príncipe como representante do hotel. Mais uma vez, Cheon Sa-rang protagoniza uma cena de beleza etérea, agora espetacularizada pelo olhar do príncipe.

Imagem 9 - A beleza de Sa-rang se destaca aos olhos do príncipe



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

As cenas que constroem a beleza etérea de Cheon Sa-rang, como as observadas nas Imagens 7 e 9, remetem diretamente ao momento em que o príncipe avista Cinderela no baile, quando sua aparência a torna digna da atenção do Príncipe Encantado. Em *Sorriso Real*, essa dinâmica se desdobra por meio de duas figuras masculinas associadas ao imaginário do “príncipe”: Gu Won, herdeiro do Grupo King, e Samir (Anupam Tripathi), o príncipe árabe. Um elemento comum nessas cenas é o vestido branco usado por Sa-rang, que confere à personagem um caráter virginal e dialoga com o vestido clássico de Cinderela na animação da Disney de 1950, originalmente branco e posteriormente popularizado na cor azul.

Imagem 10 - Comparação entre o vestido branco de Sa-rang e o vestido de Cinderela



Fonte: Captura de tela da série *Sorriso Real* (King the Land). Netflix, 2023.

Segundo Jamal e Mohammed (2023), o vestido de baile de Cinderela funciona como um marcador simbólico de sua feminilidade e de seu status como uma candidata legítima ao casamento. Sem a transformação promovida pela fada madrinha e, portanto, sem a vestimenta adequada ao baile, Cinderela não teria acesso ao espaço onde poderia ser vista e desejada pelo príncipe. Para os autores, “o fato de o vestido de Cinderela ser a chave para a fuga de sua vida miserável destaca os papéis de gênero restritivos impostos às mulheres, que limitam suas opções e as forçam a depender de sua aparência e status social para alcançar o sucesso” (Jamal; Mohammed, 2023, p. 1070, tradução nossa). Em *Sorriso Real*, o vestido branco surge quando Gu Won passa a admirar Sa-rang sob uma perspectiva romântica e reaparece, em uma modelagem mais próxima à de um vestido de gala, no momento em que Samir demonstra a intenção de pedi-la em casamento. Em ambos os casos, a aparência e a vestimenta de Sa-rang são articuladas à forma como ela é percebida pelos personagens masculinos como uma esposa em potencial, reforçando a associação entre os padrões de beleza e o reconhecimento social feminino.

Nesse sentido, o olhar da câmera em *Sorriso Real* constrói Cheon Sa-rang e Gu Won de maneira surpreendentemente semelhante, ainda que os significados atribuídos a cada um sejam distintos. Em ambos os casos, a mise-en-scène utiliza as vestimentas como elementos centrais de construção do desejo e da legibilidade social dos personagens. A câmera não apenas registra seus corpos, mas os organiza visualmente a partir daquilo que vestem, transformando roupas em signos narrativos que comunicam valor, poder e expectativa social.

No caso de Gu Won, seus ternos bem cortados, sapatos lustrados e chiques relógios de pulso operam como extensões visuais de sua posição enquanto herdeiro e capitalista. Assim, o vestuário de Won funciona como um marcador de autoridade e pertencimento à elite econômica, tornando-o um objeto de desejo não apenas romântico, mas também social. Cheon Sa-rang, por sua vez, é igualmente construída pelo olhar da câmera a partir de suas vestimentas, mas sob uma lógica distinta e profundamente marcada pelas convenções patriarcais. Seus vestidos, especialmente os brancos, aparecem em cena de modo a enfatizar delicadeza, pureza e disponibilidade afetiva. A câmera recorre a closes, iluminação suave e movimentos lentos que estetizam seu corpo e associam sua aparência à feminilidade idealizada. Nesse processo, a vestimenta deixa de ser apenas um elemento estético e passa a funcionar como um símbolo de sua posição enquanto mulher em uma estrutura social que a reconhece prioritariamente como potencial esposa.

4.4 O Olhar Casto

No Episódio 12 do K-drama, Gu Won está no banheiro da casa de Sa-rang quando ela reage com um grito a um programa de televisão, levando-o a ir rapidamente ao seu encontro, acreditando que ela precisava de ajuda. Nesse momento, Won está com a camisa desabotoada, deixando à mostra o abdômen definido. A exposição do corpo do protagonista causa constrangimento em Sa-rang, que evita encará-lo diretamente. Gu Won, por sua vez, lida com o desconforto da namorada de forma bem-humorada, comentando que ela não precisa ser tão tímida.

Imagem 11 - Sa-rang intimida-se diante da exposição do torso de Gu Won



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

A reação de Sa-rang na cena apresentada na Imagem 11 dialoga diretamente com valores de pureza e castidade fortemente associados ao neoconfucionismo na sociedade sul-coreana, além de refletir uma característica recorrente das ficções seriadas do país, que tendem a evitar a exposição de conteúdo sexual explícito, em contraste com produções ocidentais. Ao longo da narrativa, mesmo antes de Cheon Sa-rang e Gu Won se tornarem um casal — e também após o início do relacionamento —, o simples fato de dividirem o mesmo espaço para dormir, ainda que em camas separadas, é tratado como algo problemático sob o olhar cultural coreano.

No Episódio 3, durante a estadia numa ilha, os dois dormem no mesmo cômodo e, apesar de separados por uma cortina, a descoberta dessa configuração é apresentada como escandalosa. Já no Episódio 9, quando o casal dorme em camas distintas na casa da avó de Sa-rang, mas no mesmo local, Won é severamente repreendido pela senhora ao ser encontrado ali na manhã seguinte. Esses episódios reforçam a centralidade da temperança sexual na sociedade sul-coreana. Mesmo no episódio final, quando o casal aparentemente vivencia sua primeira relação sexual, a cena permanece contida e apenas sugestiva: Sa-rang pergunta se Won gostaria de passar a noite no novo hotel de Sa-rang, ambos trocam olhares e entram no quarto, cuja porta se fecha sem que haja qualquer detalhamento adicional.

O momento retratado na Imagem 11 é o mais próximo que *Sorriso Real* chega de sugerir algum grau de sexualização de seus personagens. Ainda assim, como destacado anteriormente, o olhar fetichizado da narrativa recai, em geral, sobre as aquisições materiais, a

riqueza e a aparência polida de Gu Won, e não sobre seu corpo. Nessa cena, o protagonista é enquadrado em um plano próximo ao americano, que expõe o tronco, mas evita closes ou enquadramentos que focalizem exclusivamente o corpo masculino, mantendo Sa-rang presente na composição. Trata-se de um enquadramento que expressa visualmente tanto a tensão entre os corpos quanto uma tensão cultural mais ampla, que opõe valores tradicionais da Coreia do Sul a referências de uma cultura internacional mais permissiva em relação à sexualidade. A presença de ambos os personagens no mesmo plano contribui para a não sexualização explícita dos corpos, diferentemente do que ocorre no audiovisual comercial hegemônico ocidental, que tende a fragmentar a imagem por meio da decupagem e a enfatizar atributos físicos específicos. Dessa forma, ainda que haja uma sugestão sensual na exposição corporal de Gu Won, a cena evita uma sexualização direta ou excessiva, alinhando-se aos valores de contenção sexual característicos do audiovisual sul-coreano.

Sobre o ideal popular da masculinidade asiática, Keerthana Iyer (2023, p. 3-4) argumenta que:

[...] a dimensão da androginia adicionada à construção do homem asiático é uma tentativa de reivindicar o espaço da masculinidade para o homem branco: o homem asiático é uma extensão feminizada e andrógina do homem branco, e jamais poderá alcançar o status de masculinidade que um homem branco possui. O Ocidente constrói o homem asiático de tal forma que não apenas lhe permite ter uma pequena parcela de masculinidade (especialmente através de filmes de artes marciais), mas também o caracteriza como uma entidade feminilizada. [...] Numa sociedade hegemônica ocidental supremacista branca, os homens asiáticos são marginalizados pelo patriarcado da sua própria sociedade e, além disso, por um patriarcado dominado por homens brancos; e, com este efeito, são também ‘feminilizados’.
(tradução nossa)⁷⁴

Uma das principais características do arquétipo do *Flower Boy*, consolidado na ficção audiovisual sul-coreana, especialmente nas comédias românticas, é a feminilidade associada à aparência masculina. Segundo Iyer (2023), em contextos homossociais⁷⁵ de países

⁷⁴ No Original: “[...] the dimension of androgyny added to the construction of the Asian male is an attempt at claiming the space of masculinity to the white man: the Asian man is a feminised, androgynous extension of a white man, and will never be able to achieve the status of masculinity that a white man holds. The West constructs the Asian man in such a way that it not only allows him to have a sliver of masculinity (especially through martial arts films) but also signifies him as a feminised entity. [...] In a white-supremacist, western hegemonic society, Asian men are marginalised under their own society’s patriarchy and further under a white-male dominant patriarchy as well; and with this effect, they are also ‘feminised’.”

⁷⁵ Aqui considera-se como homosocialidade a definição da acadêmica americana Eve Kosofsky Sedgwick em seu livro *Between Men* (2015), ou seja, vínculos sociais entre pessoas do mesmo sexo. Segundo Iyer (2023), no contexto cultural asiático, o conceito de coletivismo é profundamente enraizado, enfatizando a interconexão humana, a priorização de metas de grupo sobre individuais, e a identificação do indivíduo com seu grupo as interações intensas entre pessoas do mesmo sexo não são vistas como algo que merece uma exploração profunda,

como Japão e Coreia do Sul, há duas formas pelas quais o homem asiático pode resgatar sua masculinidade. A primeira é a chamada remasculinização, um processo no qual o indivíduo busca reivindicar uma masculinidade percebida como perdida, frequentemente representada no audiovisual por figuras alinhadas à masculinidade hegemônica patriarcal, marcada pela violência e pela agressividade, comum em narrativas sobre gangues ou máfia. A segunda via consiste na valorização da vulnerabilidade, que subverte esse modelo hegemônico ao representar a masculinidade a partir da subjetividade e de camadas emocionais humanas.

Iyer (2023) observa que muitos K-dramas recorrem a essa segunda via para construir seus personagens masculinos. Argumenta-se aqui que essa vulnerabilidade, mobilizada como forma de o homem asiático recuperar sua masculinidade dentro de seu próprio contexto social, é central para o arco narrativo de Gu Won em *Sorriso Real* e constitui um dos principais elementos que alimentam a aura idealizada presente no imaginário feminino ocidental sobre o homem sul-coreano. Por outro lado, defende-se que cenas como a da Imagem 11 não funcionam apenas como um recurso de sexualização da figura masculina sob um olhar feminino, mas também como uma estratégia de reivindicação da masculinidade asiática. Os *Flower Boys* exibem traços andróginos e angelicais, ao mesmo tempo em que mantêm um corpo masculino e forte capaz de despertar desejo e oferecer proteção à heroína feminina.

4.5 Sorriso Real Versus Sorriso Feminino

No segundo episódio, tornam-se mais evidentes os contornos do trauma de Gu Won relacionado ao desaparecimento de sua mãe. Durante o evento de posse do cargo de gerente-chefe do Hotel King, o protagonista se depara com uma plateia repleta de pessoas sorridentes, situação que funciona como gatilho para a rememoração de um episódio traumático da infância. A cena remete ao momento em que Won procura a mãe pela casa e questiona os empregados domésticos sobre seu paradeiro, recebendo como resposta apenas sorrisos evasivos. Dessa forma, o semblante sério do personagem passa a ser associado a uma aversão aos sorrisos, construída a partir da ausência materna e dessa memória marcante. Ao reencontrar Sa-rang, a funcionária mais gentil e sorridente do hotel, Gu Won acumula

mas simplesmente como uma parte natural do modo de vida coletivista na Ásia. No entanto, a autora argumenta que, na prática, os espaços homossociais são muito mais complexos, podendo funcionar como "mundos de controle" e "vigilância de corpos" (Iyer, 2023).

antipatia em relação a ela, somando esse desconforto ao mal-entendido ocorrido na academia, que já havia comprometido a relação entre ambos.

Além de Cheon Sa-rang ser apresentada como naturalmente formosa e sorridente, o princípio do atendimento no Hotel King baseia-se na máxima de “tratar os hóspedes como reis”. Durante o treinamento de integração, os funcionários são orientados a manter um sorriso constante, chegando a exercitar a expressão facial ao puxar simbolicamente os cantos dos lábios com os dedos enquanto entoam a palavra “hermés”. Essa característica específica da hospitalidade do hotel desagrada Gu Won, que demonstra aversão a sorrisos considerados não genuínos. Tal postura gera uma tensão recorrente entre ele e Sa-rang, pois, além da desavença preexistente, a concierge se vê obrigada a tratar o novo superior com cordialidade e sorrisos impostos pela função. Esse comportamento incomoda o diretor, que afirma que seu principal objetivo é eliminar os sorrisos falsos do Hotel King e que Sa-rang não precisa se forçar a sorrir para ele. Ao agradecer, a funcionária declara que ainda não estava pronta para sorrir sinceramente em sua presença. Esse agradecimento aponta para dois elementos, sendo estes a característica não demandante de Gu Won, típica do arquétipo *Flower Boy*, e o alívio de Sa-rang ao se desprender momentaneamente da rigidez emocional exigida pelo trabalho hoteleiro.

O sorriso de Cheon Sa-rang, é um símbolo de sua aparente personalidade gentil. Todavia, quando Gu Won aponta que a expressão é falsa, para além de uma implicância cômica com a personagem, ele reconhece o sorriso enquanto um objeto de felicidade coercitiva, um símbolo que deve ser performado para sinalizar conformidade, harmonia e aprovação da ordem social. Sara Ahmed (2020) argumenta que a felicidade opera como “uma promessa que nos direciona a certos objetos” (p. 21, tradução nossa)⁷⁶, e o sorriso da mulher torna-se um desses objetos, circulando como um bem social que confirma que tudo está bem.

Quando a mulher sorri, ela está alinhada às expectativas afetivas que sustentam estruturas como a família tradicional e as dinâmicas de gênero. No entanto, aquelas que se recusam a sorrir, especialmente diante do sexismo ou da injustiça, são vistas como alguém que perturba a harmonia afetiva e que ao apontar momentos de opressão, expõem “os maus sentimentos que ficam escondidos, deslocados ou negados sob os sinais públicos de alegria” (Ahmed, 2020, p. 39, tradução nossa)⁷⁷. Assim, o sorriso deixa de ser uma expressão

⁷⁶ No original: “[...] a promise that directs us toward certain objects [...]”

⁷⁷ No original: “[...] bad feelings that get hidden, displaced, or negated under public signs of joy [...]”

espontânea para se tornar uma ferramenta de regulação política. Espera-se que a mulher sorria para manter o conforto público e evitar criar uma situação desconfortável, mesmo que isso signifique silenciar seu desconforto. Na perspectiva patriarcal, a exigência do sorriso funciona como um mecanismo que relaciona afetos positivos à submissão feminina, naturalizando a ideia de que a felicidade das mulheres deve estar atrelada à aceitação passiva de seu papel social e que qualquer desvio dessa performance é lido, não como resistência, mas como causa de infelicidade para os outros.

Quando Cheon Sa-rang sorri, mesmo frente à desafios humilhantes e exigências injustas, como foi o caso da sua primeira entrevista de admissão para trabalhar no Hotel King, ela não está simplesmente demonstrando gentileza, mas mascarando o seu desconforto, pois ela sabe que é necessário. Ao invés de ser simplesmente gentil, Sa-rang apresenta uma compreensão das dinâmicas de poder que regem seu trabalho e age conforme suas regras para sobreviver e prosperar. Quando Gu Won permite que Sa-rang não sorria para ele, ele está simbolicamente liberando-a de um sinal de submissão. E, ao fazer isso, cria um espaço onde ela pode existir sem ter que fingir a sua felicidade para ser reconhecida por ele.

4.6 Confucionismo e militarização do ambiente de trabalho sul-coreano

Após a entrevista, Gu Won e Cheon Sa-rang participam de uma sessão de fotos promocional do Hotel King, na qual Sa-rang se mostra espontânea diante da câmera, enquanto Won revela rigidez e dificuldade em sorrir. Durante a produção de imagens em um passeio de barco, uma suposta falha no motor impede o retorno à cidade, forçando os dois a passar a noite em uma ilha próxima. Nesse contexto, o episódio evidencia o desconforto de Gu Won em demonstrar vulnerabilidade emocional, geralmente ocultada por ironia e pelo poder associado à sua posição social. Em cenas de tom cômico, o protagonista reage com medo e fragilidade, revelando uma dimensão central da masculinidade *Flower Boy* em *Sorriso Real*: a possibilidade de conciliar vulnerabilidade emocional e força simbólica. Ainda que exposto ao ridículo, Won mantém sua imagem de protetor.

Cheon Sa-rang e Gu Won acomodam-se no pequeno hotel disponível na ilha e se desafiam a beber a maior quantidade possível de uma bebida alcoólica servida pelos donos do estabelecimento. Enquanto estão embriagados, os personagens conversam sobre aspectos mais pessoais, momento em que Sa-rang fala de forma mais aberta sobre como se sente em relação

a ser constantemente sorridente e servil com as pessoas. Se, para Gu Won, o sorriso representa uma máscara de falsidade, para Sa-rang ele funciona como uma armadura. A protagonista levanta discussões sobre as diferenças de classe entre ambos e explica que não precisar sorrir quando não se quer é um privilégio. Ao admitir que sua gentileza complacente não é apenas uma qualidade pessoal, mas um artifício de sobrevivência na vida e no trabalho, Sa-rang tensiona duas questões sociais centrais na Coreia do Sul: a primeira diz respeito ao caráter autossacrificial da mulher; a segunda, ao ambiente de trabalho competitivo e militarizado do país.

O autossacrifício feminino constitui um padrão comportamental no qual a mulher negligencia suas próprias necessidades para priorizar as dos outros, muitas vezes sustentado por crenças internalizadas de que esse seria seu dever, o que gera exaustão e ressentimento. Em *Sorriso Real*, é possível observar que todos os núcleos de trabalho presentes na narrativa — hotel, *duty-free shop* e linha aérea — estão associados ao cuidado e à serventia de terceiros, sendo que as equipes de concierges, vendedoras e atendentes aéreos são majoritariamente formadas por mulheres. Em contrapartida, o alto escalão de executivos e acionistas que comandam essas empresas é composto majoritariamente por homens, com exceção de Gu Hwa-rang, irmã de Gu Won, apresentada como a única mulher capitalista da trama. Os ditados confucionistas “mulheres dentro e homens fora”, bem como “boa esposa, mãe sábia” e “pai sábio e ativo”, reforçam a estrutura do patriarcado coreano (Park, 2016). Às mulheres cabe assumir o papel de cuidado dos filhos e do marido, servindo principalmente ao lar, enquanto ao homem é atribuído o papel de ação e liderança da família. Conforme discutido no Capítulo 3 desta dissertação, com o avanço da industrialização e os impactos da crise financeira, as mulheres passaram a assumir uma jornada dupla, conciliando o trabalho doméstico com a atuação no mercado.

Nesse sentido, *Sorriso Real* reforça papéis de gênero tradicionais ao posicionar suas personagens femininas em funções laborais condizentes com essa lógica, sem apresentar perspectivas emancipatórias. Quando Sa-rang explicita que não possui escolha senão sorrir e acatar as vontades alheias, a referência não se limita à subordinação no ambiente de trabalho, mas se estende à subordinação social de modo mais amplo. No âmbito da vida pessoal, por exemplo, a personagem também se mostra complacente diante da negligência do namorado, acreditando que deve priorizar os desejos dele em detrimento dos próprios.

Imagem 12 - Cheon Sa-rang desabafa com Gu Won



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

No que se refere às questões relacionadas ao ambiente de trabalho militarizado, é importante destacar não apenas as formas pelas quais as opressões de gênero operam, mas também como as opressões de classe incidem sobre os personagens no contexto sul-coreano. Conforme discutido no Capítulo 2, o processo de industrialização na Coreia do Sul constitui um fenômeno historicamente recente, cujo desenvolvimento se intensificou a partir da década de 1960 (Suh, 1989). O rápido crescimento econômico do país nas últimas décadas foi caracterizado como uma estratégia orientada ao mercado e à exportação, mas também fortemente conduzida pelo Estado, que intervém de maneira ampla nas atividades econômicas privadas por meio do exercício de poder regulatório (Kuk, 1988). Dessa forma, diferentemente dos Estados Unidos, uma potência emblemática do capitalismo liberal, a ascensão econômica sul-coreana é marcada por uma relação estreita entre o Estado e os grandes conglomerados privados. Nesse arranjo, o governo concede incentivos, favores e

subsídios a determinados *chaebols*, viabilizando uma rápida acumulação de capital e um controle econômico altamente concentrado (Kuk, 1988; Suh, 1989).

Jae Jean Suh (1989) argumenta que os capitalistas da Coreia do Sul não constituem uma classe dominante nos moldes anglo-americanos. Embora os *chaebols* concentrem expressivo poder econômico, eles não detêm influência equivalente nas esferas política e civil, permanecendo subordinados ao controle estatal e posicionados abaixo da classe militar nesses domínios. Com a inserção progressiva do país no cenário das forças globais, verifica-se um movimento recente em direção à adoção de políticas e estruturas corporativas de orientação neoliberal e pró-mercado. Esse processo é marcado pela implementação de mecanismos de governança internos e externos que se afastam gradualmente do modelo tradicional dominado pelos *chaebols*, incorporando padrões voltados à ampliação da transparência e ao fortalecimento dos direitos dos acionistas (Zhang, 2010).

Os grandes conglomerados sul-coreanos constituem, de fato, uma classe economicamente poderosa e incorporam padrões tradicionais fortemente ancorados no confucionismo, entre os quais o familismo se destaca como um dos mais relevantes. Isso implica que os *chaebols* são dirigidos pela família fundadora e organizados a partir de vínculos de lealdade familiar, que se estendem a parentes próximos, à origem geográfica comum e a trajetórias educacionais compartilhadas (Suh, 1989). Na trama da série *Sorriso Real*, sendo o Grupo King um dos principais *chaebols* da Coreia do Sul, e Won e Hwa-rang os herdeiros em disputa pelo comando da empresa, a pressão exercida pelo patriarca e o peso dos laços familiares configuram elementos centrais na constituição das características subjetivas do protagonista e em seus embates morais ao longo da narrativa.

O confucionismo atua de maneira transversal nas esferas da sociedade sul-coreana e, considerando que o comando dos *chaebols* é essencialmente orientado por essa filosofia, o campo laboral também se encontra profundamente atravessado por tais valores. Assim, o confucionismo integra a matriz cultural que condiciona a forma como os trabalhadores vivenciam o ambiente profissional na Coreia do Sul (Kim; Hamilton-Har, 2022). Se, por um lado, os ideais confucionistas são valorizados por promoverem o senso de trabalho árduo, confiança, coesão organizacional e valores familiares, por outro, as formas de abuso de poder derivadas de hierarquias rígidas no ambiente de trabalho tornam-se objeto de problematização (Kim; Hamilton-Har, 2022).

Nesse contexto, Sejin Um (2023) argumenta que a Coreia do Sul naturalizou a estrutura de um ambiente de trabalho militarizado, definido como “uma organização de trabalho na qual valores e mecanismos militares essenciais, como obediência incondicional, hipermasculinidade e autossacrifício, foram integrados e reproduzidos a tal ponto que a cultura organizacional se encontra saturada de disciplina militar” (p. 1677–1678, tradução nossa). Segundo a autora, essa cultura afeta principalmente mulheres jovens inseridas em grandes empresas coreanas, contribuindo para a desigualdade de gênero e, frequentemente, levando à decisão de desligamento precoce do emprego. A saturação por disciplina militar estabelece hierarquias rígidas que trabalhadoras sem experiência militar prévia encontram dificuldade em navegar. Além disso, esse modelo sustenta a formação e a reprodução de redes informais exclusivas para homens, que marginalizam e excluem as mulheres, restringindo seu acesso a recursos e oportunidades organizacionais essenciais para a progressão na carreira. O confucionismo aliado à militarização estrutural do ambiente de trabalho sul-coreano exige, assim, atributos como obediência incondicional, hipermasculinidade e autossacrifício, em contraste com normas mais individualistas e informais características de ambientes laborais tipicamente ocidentais (Kim; Hamilton-Har, 2022; Um, 2023).

A complacência aparentemente ilimitada de Sa-rang em relação a seus superiores no Hotel King reflete o comportamento tradicionalmente esperado dos trabalhadores sul-coreanos sob a dominação dos *chaebols* e em um ambiente laboral moldado por valores confucionistas e por uma lógica hierárquica de inspiração militar. Práticas semelhantes de submissão e autossacrifício manifestam-se também nas trajetórias de Oh Pyeong-hwa e Kang Da-eul, assim como no trabalho de estágio desempenhado por No Sang-sik e pelo próprio Gu Won no primeiro episódio.

4.7 Maternidade, desejo e economia fálica

No Episódio 10 Won, finalmente, conta a Sa-rang sobre o desaparecimento da mãe e explica como sua aversão aos sorrisos está diretamente relacionada ao trauma do abandono materno. Sobretudo, o herdeiro agradece à namorada por ter entrado em sua vida, destacando o quanto ela foi essencial para que ele superasse essa questão. Ele expressa que não há mais nada no mundo que possa desejar agora que tem Sa-rang, confessando que a ama. Compreende-se, então, de forma explícita na narrativa, que o relacionamento com Sa-rang

preencheu o espaço vazio deixado pela mãe de Won. À medida que o K-drama revela mais características sobre a mãe de Gu Won, torna-se possível estabelecer um paralelo direto entre ela e Cheon Sa-rang. A matriarca desaparecida era funcionária do Hotel King e apaixonou-se por Gu Il-hoon; juntos, formaram uma família e tiveram Gu Won. Foi ela a responsável por idealizar um novo planejamento estratégico para o hotel, baseado na proposta de transformá-lo em um espaço onde todos os hóspedes estariam sempre felizes e sorridentes.

A discrepância de classe social entre Il-hoon e a ex-funcionária do Hotel King foi, desde o início, um elemento de forte tensão dentro da família. Tal união desagradou profundamente o avô de Gu Won, então proprietário do Grupo King, para quem o casamento não apenas violava expectativas sociais, mas também ameaçava a ordem familiar e empresarial. O conflito se intensificou quando a mãe de Gu Won passou a incentivar a organização sindical dos funcionários do hotel, posicionando-se diretamente contra os interesses do *chaebol*. Diante disso, o pai de Il-hoon exigiu que o filho se desfizesse da própria esposa, o que culminou em seu misterioso desaparecimento. A mãe de Gu Won teria sido chantageada a desaparecer sem deixar rastros e a jamais retomar contato com o filho, evidenciando o grau extremo de controle exercido pela família patriarcal sobre suas integrantes.

Esse enredo dialoga diretamente com valores arraigados na cultura confucionista sul-coreana, na qual o casamento não é compreendido como uma união entre indivíduos, mas entre famílias (Tilland, 2017). Nesse contexto, práticas como o casamento arranjado (*chungmae*) ainda persistem (Tilland, 2017), especialmente entre elites econômicas, reforçando a expectativa de que os cônjuges pertençam a níveis sociais, educacionais e econômicos compatíveis. O conceito de dever filial (*hyo*), central na ética confucionista, estabelece a obrigação moral dos filhos de obedecer, respeitar e honrar os pais e ancestrais, frequentemente subordinando escolhas individuais como o casamento aos interesses familiares. Essa lógica se alinha aos objetivos de um *chaebol* tradicional, cuja prioridade é preservar o patrimônio, o prestígio e a continuidade da linhagem no domínio empresarial.

Dessa forma, embora *Sorriso Real* se aproprie de convenções narrativas clássicas do conto da Cinderela, no que se refere a ascensão social de uma mulher da classe trabalhadora por meio do casamento com um herdeiro poderoso, a trama adquire contornos fantasiosos quando situada no contexto social sul-coreano contemporâneo. Diferentemente do imaginário romântico do conto de fadas, a realidade da Coreia do Sul ainda é marcada por uma forte

tendência ao casamento homogâmico, especialmente em termos educacionais, o que funciona como um indicador de status social (Raymo; Park, 2020).

O romance entre Won e Sa-rang espelha o relacionamento dos pais do protagonista masculino. Assim como a mãe de Won, Sa-rang também é funcionária do Hotel King e dedica-se intensamente ao trabalho com o objetivo de fazer os hóspedes felizes, mesmo à custa de sacrifícios pessoais. Gu Won, à semelhança do pai, apaixona-se por uma trabalhadora do conglomerado, mas diferencia-se dele ao incorporar para si, enquanto diretor, os ideais reformistas herdados da mãe e reafirmados pela namorada.

A matriarca desaparecida constitui, ao mesmo tempo, um trauma profundo para Won e uma mancha de vergonha para o Grupo King, sobretudo para Hwa-rang e Il-hoon. Quando o atual patriarca do *chaebol* descobre o relacionamento entre Gu Won e Sa-rang, ele imediatamente busca repetir as ações de seu pai, articulando um plano para livrar-se da namorada do filho. Assim, enquanto Gu Won está em uma viagem de negócios, o presidente demite Sa-rang da luxuosa área Sorriso Real e a transfere para o Hotel Turístico King, um estabelecimento fadado à falência, localizado no interior e distante da grande Seul. Apesar da situação, Cheon Sa-rang opta por não preocupar o namorado enquanto ele trabalha, recusando-se a informá-lo sobre a transferência e empenhando-se em desempenhar da melhor forma possível suas funções no Hotel Turístico King. Mais uma vez, a complacência da protagonista se manifesta em suas atitudes, à medida que ela aceita as injustiças cometidas contra si e contorna as adversidades com um sorriso e um forte senso de dedicação ao trabalho.

Todavia, quando retorna de viagem, Gu Won vê-se desesperado ao não encontrar Sa-rang no hotel, recebendo apenas um sorriso em resposta quando pergunta sobre o paradeiro da namorada. Novamente, estabelece-se um paralelo entre a mãe do herdeiro e Sa-rang, uma vez que ele revive o trauma do abandono materno por meio da transferência de Sa-rang para outro hotel, sendo mais uma vez vitimado pelo patriarca do *chaebol*.

Imagem 13 - Gu Won relembra o desaparecimento da mãe na infância

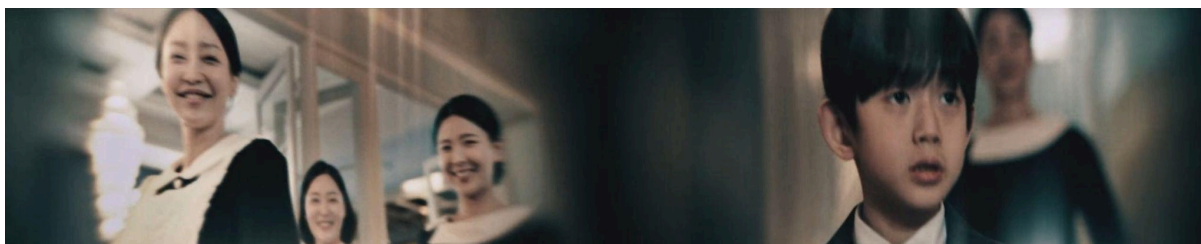


Imagem 14 - Gu Won sente-se desconfortável durante cerimônia de posse

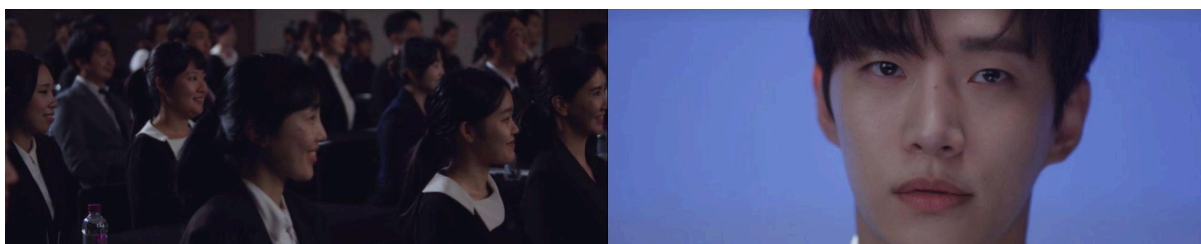
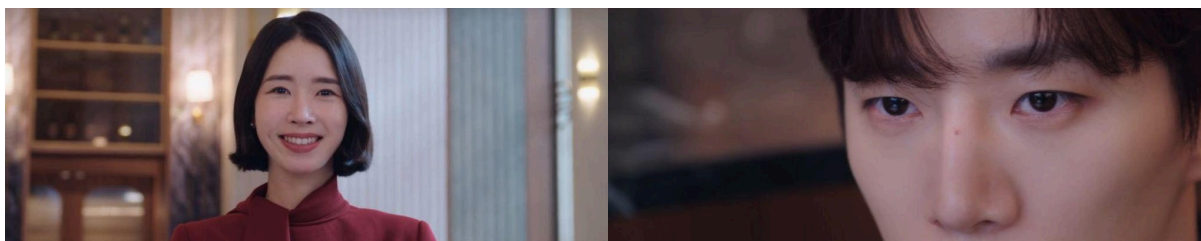


Imagem 15 - Gu Won questiona o paradeiro de Sa-rang a funcionária do Hotel King



Fonte: Capturas de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Nos *frames* apresentados na Imagem 13, o espectador tem acesso à lembrança de Gu Won no momento em que ele se dá conta do desaparecimento da mãe na infância e recebe sorrisos como resposta ao questionar sobre o seu paradeiro. Já no contexto da Imagem 14, Won encontra-se na cerimônia de posse de seu cargo como diretor do Hotel King, diante de uma plateia de sorrisos, o que lhe causa evidente desconforto. Ambas as cenas aparecem em sequência no Episódio 2 do K-drama, indicando que a montagem da série busca conduzir o espectador a estabelecer uma ponte comparativa entre o trauma da infância e situações da vida adulta em que o protagonista é novamente confrontado pelos sorrisos. Na Imagem 15, por sua vez, apresenta-se uma cena do Episódio 15 em que Gu Won chega à ala Sorriso Real, questiona a ausência de Cheon Sa-rang e recebe como resposta apenas a expressão sorridente

de uma funcionária. Assim, a figura de Sa-rang, que havia preenchido a lacuna deixada pela mãe, é subitamente retirada de Won, como se ele fosse levado a vivenciar essa perda mais uma vez.

Por fim, Gu Won decide não acatar as decisões do pai e lutar por seu relacionamento com Sa-rang, indo buscá-la no Hotel Turístico King e recusando-se a se separar dela. Durante a resolução do conflito, Won chega, inclusive, a reencontrar sua mãe biológica num momento de tensão emocional, no qual ele finalmente confronta o trauma do passado. No entanto, esse reencontro não parece produzir um impacto tão profundo quanto se poderia supor, uma vez que, ao longo do desenvolvimento de seu amor por Cheon Sa-rang, Won alcançou certa conformidade com a ausência materna. Assim, o encontro entre mãe e filho configura-se mais como um momento de esclarecimento e acerto de contas do que propriamente como um reencontro carregado de emoção e anseio. No ponto de vista do *male gaze* de Mulvey (1975) no audiovisual e as raízes da masculinidade na psicanálise, a relação de Won com a sua mãe e o confronto com o pai ganha significados interessantes.

O patriarcado constrói-se sob o pretexto da economia fálica, ou seja, a angustiante questão binária de possuir ou não possuir o falo e lidar com a existência de um Outro que o possui ou não possui (Cimino, 2022). Em Lacan (1998), o falo não é entendido como o pênis anatômico, mas como um significante do desejo. Ao nascer, o bebê, seja menino ou menina, percebe a mãe como aquela que possui o falo. O chamado choque da castração materna ocorre quando a criança descobre que a mãe não é completa, isto é, que ela não possui aquilo que parece garantir o desejo. A partir desse momento, o desejo da criança se constitui quando suas necessidades passam a ser mediadas pela demanda dirigida ao Outro, representado pela mãe. A criança compreende, então, que o amor materno só pode ser satisfeito por algo que está fora dela, o falo.

Na psicologia lacaniana, cabe à figura paterna introduzir essa falta na mãe, estendendo-a à criança e regulando tanto o desejo quanto a ameaça da castração. Desse modo, a masculinidade, associada à ideia de possuir o falo, fundamenta-se no medo da castração, organizado pela perda da exclusividade do amor materno. O caminho para se tornar homem implica a renúncia ao incesto. Não apenas a renúncia à mãe como objeto de desejo, mas a renúncia à fantasia de completude, que dispensaria a relação com o Outro.

O falo, enquanto significante, introduz a ideia de incompletude. Em concordância com Freud, Lacan (1998) argumenta que no homem, a tentativa de lidar com o desejo, com a

demanda de amor e com a marca fálica pode levar a uma forma de degradação da vida amorosa. Dessa forma, ele busca satisfazer sua demanda de amor na relação com a mulher, que é simbolicamente constituída como aquela que não possui o falo. Em *Sorriso Real*, o que está ausente não é apenas a presença física da mãe de Gu Won, mas também a resposta ao seu desejo, o falo, enquanto significante. A semelhança entre Cheon Sa-rang e a mãe de Won indica que Sa-rang ocupa o lugar do Outro primordial, aquele que parece deter o segredo do desejo. Assim, Won busca em Sa-rang o objeto que, na dinâmica da vida amorosa, possa encarnar o falo e dar sentido à sua falta. A semelhança com a mãe funciona como um sinal de que Sa-rang ocupa esse lugar simbólico central de significante do desejo para ele. O paradoxo dessa busca está no fato de que o homem procura o falo justamente na mulher, que é constituída como aquela que oferece, no amor, aquilo que ela própria não possui.

Jacques Lacan (1998) também introduz o Estádio do Espelho, conceito que descreve o reconhecimento da própria imagem no espelho como uma influência crucial na formação do inconsciente do “eu”. Segundo o autor, reconhecer-se no espelho é compreendido como o ato de assumir a forma total do seu corpo, mesmo que o bebê ainda seja impotente e dependente de um cuidador primário, que geralmente é a mãe. O Estádio do Espelho se conclui quando a identificação solitária especular do indivíduo com a sua própria imagem transita para a socialização. Este é o momento em que "todo o saber humano virá a circular para a mediatização pelo desejo do outro" (Lacan, 1998, p. 101). O fim do Estádio do Espelho é marcado pela identificação com a imagem do semelhante, logo o instinto do homem passa a se formar a partir do reconhecimento do sujeito na imagem do Outro, seja por identificação, seja por rivalidade. Trata-se de um processo de alienação, no qual o sujeito constrói sua própria imagem a partir do que vê no Outro. No caso do menino, esse processo inclui o espelhamento na figura paterna, que funciona como um modelo simbólico a partir do qual ele constrói sua própria identidade. Essa lógica, no campo cultural e de gênero, é o que também estrutura o *male gaze* de Laura Mulvey, no qual a imagem do Outro é capturada e idealizada, colocando o espectador em uma posição de controle visual e de dominância narcísica, o ego.

Um ponto central da narrativa de *Sorriso Real* é a recusa de Gu Won em construir seu eu a partir do modelo representado pelo pai. Em vez disso, ele passa a moldar sua identidade a partir das características da mãe e, mais tarde, de Cheon Sa-rang. Ao longo da trama, Won emula traços dessas duas figuras para compor sua personalidade e orientar seu processo de transformação no arco narrativo. Na perspectiva de Lacan (1998), o eu nunca é

algo plenamente interno ou estável, ele se constitui como uma espécie de ficção, formada a partir das imagens e referências oferecidas pelo Outro. Ao se aproximar de Sa-rang, Won entra no campo do desejo do Outro e seu eu passa a ser construído a partir daquilo que ele percebe e deseja no Outro. Na teoria psicanalítica, é normalmente a figura paterna que ocupa o papel de mediador entre o sujeito, a cultura e o desejo, introduzindo limites, a castração materna e organizando essa relação com o mundo social. A recusa de Gu Won em se identificar com o pai representa, simbolicamente, a rejeição desse modelo tradicional de constituição do eu.

Esse aspecto do K-drama dialoga com o fenômeno contemporâneo que a psiquiatra Cristiana Cimino (2022) chama de Feridas do Masculino. Segundo a autora, o patriarcado atravessa uma crise — ao menos nos países ocidentais —, que resulta no enfraquecimento da função paterna, especialmente no que tange à figura masculina e sua relação com a completude materna e a ordem simbólica. Cimino (2022) explica que atualmente os homens, ou o masculino, estão em dor e desorientados pela falta de identificações paternas. Logo, como a reação à perda do suporte patriarcal crise amplifica ou reintroduz modalidades antigas da masculinidade como ser “durão, beligerante, descaradamente sexista e xenofóbico, inevitavelmente violento” (Cimino, 2022, p. 1, tradução nossa)⁷⁸, que estavam sempre à espera de serem acionadas. Essa teoria se mostra nas reações violentas dos homens sul-coreanos em relação à entrada das mulheres no mercado de trabalho e a dissolução dos papéis tradicionais da mulher restritos ao ambiente familiar e doméstico, representados pelos casos das Guerras de Gênero e da volta do Inferno Jeoson, na Coreia do Sul contemporânea. Para Cimino (2022), este rechaço compromete a busca e a construção de um novo masculino, mais capaz de se relacionar com sua contraparte feminina. Logo, a crise do patriarcado não elimina o regime fálico; ao invés disso, culmina na rejeição de uma posição feminina e a não-submissão à castração.

A trajetória de Gu Won em *Sorriso Real* parece subverter essa lógica, pois sua recusa em se identificar com a figura paterna o leva a se orientar pela identificação com a mãe e com a namorada, a contraparte feminina. Ele rejeita o modelo de masculinidade exercido pelo patriarca e se recusa a abrir mão de Sa-rang, mesmo enquanto vence a disputa pela herança e pelo controle do Grupo King. Nesse sentido, pode-se dizer que, simbolicamente, é Won quem “castra” o próprio pai, ao negar a autoridade e os valores que ele representa. No entanto, à luz

⁷⁸ No original: “[...] tough, belligerent, shamelessly sexist and xenophobic, inevitably violent.”

da perspectiva lacaniana e freudiana discutida por Cimino (2022), o homem que busca na mulher a representação da mãe procura, na verdade, uma união absoluta com o Outro materno, associada à ideia de totalidade que não admite falta. Assim, Gu Won não se abre para o Outro que é Sa-rang, mas tenta recuperar a fantasia de completude anterior ao choque da castração materna.

Ao se espelhar na figura materna e rejeitar a submissão ao patriarca, Gu Won busca sustentar essa fantasia de união absoluta com o Outro materno, entendido como fonte de plenitude e negação da falta. Na perspectiva psicanalítica, ao recusar o pai, que encarna a lei e a castração necessárias à entrada no mundo simbólico, Won se posiciona como o falo para a mãe ou para seu substituto, Sa-rang, garantindo a sensação de totalidade. Desse modo, em vez de subverter o regime fálico, o arco narrativo de Gu Won revela-se uma ilusão que acaba por reafirmar e perpetuar a fantasia de completude própria desse mesmo regime.

Gu Hwa-rang, irmã mais velha de Won, encarna a figura da mulher que acessa a economia fálica por meio da adoção de uma posição masculina. Enquanto Gu Won rejeita os valores paternos e se identifica com a figura materna, Hwa-rang assume uma forma de desejo associada ao masculino. De acordo com Cimino (2022), há duas vias pelas quais a mulher pode acessar a economia fálica: a primeira consiste em tornar-se propriedade de um homem, e a segunda, em identificar-se com a posição masculina. A autora enfatiza esta distinção ao afirmar que:

Freud atribuiu ao falo não apenas uma dominância (a primazia lacaniana do falo), mas também uma inescapabilidade, gradualmente codificada, tanto para o homem quanto para a mulher. O falo é o atributo cobiçado (anatômico, para Freud), o prêmio. Se o homem o possui, para a mulher a solução é contentar-se com um Ersatz que será seu filho-falo, mas também com um homem para ocupar o lugar do filho-falo, por exemplo. A mulher freudiana é mãe, ainda que apenas pela necessidade de compensar sua própria privação, em desafio à retórica da maternidade. Ela reivindica ser (mãe) por possuir, se não o que lhe falta, ao menos um substituto. Evidentemente, as mulheres agora têm muito mais opções de objetos nos quais investir valor fálico, além de um filho: carreira, beleza a ser mantida inalterada ao longo do tempo, parceiros com quem se relacionar de maneiras antes consideradas “masculinas”, o que atesta não apenas a influência inalterada desse símbolo e seus equivalentes como insígnias de poder e domínio, mas também que o exercício fálico é neutro em relação ao gênero. Tudo o que gira em torno do falo se move em direção ao “ter” e, portanto, aspira fantasmaticamente à posse, porque o falo é posse. Posse de objetos, incluindo mulheres, exibida por certos homens como sua propriedade. É fácil imaginar as consequências de tal afirmação: não apenas mulheres consideradas e tratadas como objetos (no sentido comum do termo), mas

especialmente a violência que se segue se o “objeto” se esquivar do papel. (Cimino, 2022, p. 2, tradução nossa)⁷⁹

O termo *Ersatz*, empregado no trecho, significa substituto. Nesse sentido, a mãe, enquanto figura castrada, encontra no filho o valor fálico que lhe falta, tomando-o como substituto do falo. Hwa-rang, enquanto antagonista do K-drama, é aquela que incorpora os desejos do patriarca Gu Il-hoon em oposição direta ao protagonista Gu Won. Ela coloca os interesses financeiros do *chaebol* acima de qualquer consideração moral, não demonstra preocupação com os funcionários e exerce um papel imperativo como chefe em um ambiente de trabalho marcado pela lógica militarizada. Além disso, assim como o pai, interpreta o relacionamento entre Sa-rang e Gu Won como um sinal de fraqueza. É ela quem expõe o romance do irmão à mídia, levando à descoberta do namoro pelo patriarca e, como consequência, à transferência de Sa-rang.

Embora seja apresentada como uma mulher de negócios implacável, apoiada pela maioria dos acionistas do Grupo King e, inicialmente, pelo próprio pai, as ambições de Gu Hwa-rang de vencer o irmão na disputa pela herança são, aos poucos, frustradas por Won. A derrocada da herdeira surge como o preço de sua tentativa de exercer dominação em um regime fálico por meio da identificação com o ideal masculino. Ao divulgar publicamente o namoro de Sa-rang e Gu Won, ainda que isso atendesse ao interesse do patriarca em enfraquecer o romance, Hwa-rang passa a sofrer repressões de Gu Il-hoon por supostamente prejudicar a imagem do irmão. Esse gesto marca a derrota definitiva da empresária na disputa pela chefia do Hotel King. Historicamente, no contexto da Coreia neoconfucionista, a mulher deve obediência primeiro ao pai, depois ao marido e, por fim, ao filho, além de ser privada de direitos hereditários e afastada das esferas de poder político, econômico e social.

⁷⁹ No original: “Freud attributed to the phallus not only a dominance (the Lacanian primacy of the phallus) but an inescapability, gradually more and more codified, for both man and woman. The phallus is the coveted (anatomical, for Freud) attribute, the prize. If the man possesses it, for the woman the solution is to be satisfied with an Ersatz that will be her child-phallus but also a man to be placed in the child-phallus place, for example. The Freudian woman is a mother, if only because of the need to make up for her own deprivation, in defiance of the rhetoric of motherhood. She claims to be (mother) through having, if not what she does not have, at least a substitute for it. Evidently, women now have much more choice of objects in which to invest phallic value in addition to a child: career, beauty to maintain unaltered over time, partners with whom to deal in ways previously considered “masculine,” which testifies not only to the unaltered hold of this symbol and its equivalents as insignia of power and dominance, but that phallic exercise is gender- neutral. All that revolves around the phallus moves towards “having” and thus phantasmatically aspires to possession because the phallus is possession. Possession of objects, including women, exhibited by certain men as their property. It is easy to imagine the consequences of such a claim: not only women considered and treated as objects (in the common sense of the term) but especially the violence that ensues if the “object” shirks the role.”

Gu Hwa-rang é, assim, vilanizada por sua tentativa de acessar a economia fálica, e a redenção de seu arco narrativo conduz a um desfecho ainda mais emblemático. Ela é mãe de um menino, Yoon Ji-hoo (Kim Dong-ha), que vive nos Estados Unidos e retorna à Coreia por sentir falta da mãe, que lhe dedica pouca atenção e prefere mantê-lo no exterior para se concentrar nos negócios. Durante a estadia de Ji-hoo em Seul, Won e Sa-rang lhe oferecem cuidado e afeto, ocupando simbolicamente o lugar que deveria ser desempenhado por Hwa-rang. Após perder a disputa pelo controle do Hotel King para o irmão, ela decide dedicar-se à função materna, buscando recuperar o tempo negligenciado e estabelecer vínculos afetivos com o filho. Simbolicamente, pode-se afirmar que Hwa-rang retorna ao papel socialmente esperado, o de uma mãe que se agarra ao filho-falo como forma de completar-se.

Mesmo ao performar a masculinidade, Hwa-rang não consegue se equiparar ao poder de um homem. Afinal, segundo Freud, o homem não pode se submeter a outro homem, assim como a mulher não pode renunciar à posse do atributo masculino (Cimino, 2022). A maternidade é apresentada como a via pela qual a mulher pode finalmente se situar ou se redimir dentro da estrutura simbólica. A vilã atinge a completude ou a redenção ao ocupar o lugar que historicamente lhe foi atribuído no regime fálico. Ao longo da narrativa, Gu Hwa-rang demonstra ter consciência da opressão de gênero que incide sobre ela, ainda que ocupe uma posição privilegiada enquanto primogênita do patriarca e parte da classe capitalista.

Imagem 16 - Gu Hwa-rang é alertada sobre a vantagem masculina do irmão



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Na cena do Episódio 9, representada pela Imagem 16, Gu Hwa-rang conversa com seu secretário sobre as próximas medidas a serem adotadas na disputa pelo controle do Hotel King. Nesse momento, o secretário relembra a chefe de que Won possui uma vantagem decisiva em relação a ela, o fato de ser o filho do presidente Gu Il-hoon. A cena explicita o peso que o gênero exerce na lógica hereditária de uma família coreana. Embora Hwa-rang seja a primogênita, e a idade também seja um fator relevante na hierarquia familiar e social, além de ser a mais experiente por atuar há mais tempo ao lado do patriarca nos negócios do *chaebol*, ela ainda é mulher e, portanto, não consegue equiparar seu poder ao de um filho homem. Historicamente, os filhos são destinados a carregar o legado da família, enquanto as filhas são socialmente direcionadas a pertencer a família do marido.

Durante uma viagem à Tailândia, apresentada no Episódio 10, torna-se claro não apenas o papel de Cheon Sa-rang na elaboração do trauma de Gu Won, mas também como o relacionamento com o herdeiro a impulsiona a enfrentar seus próprios conflitos emocionais. A postura complacente de Sa-rang é moldada tanto pelo ambiente de trabalho militarizado e pela cultura sul-coreana de rígido respeito à hierarquia quanto por um trauma familiar relacionado à morte da mãe. No Episódio 11, a avó da personagem relata que, ainda na infância, Sa-rang pediu para morar com a mãe, que faleceu pouco tempo depois; a partir disso, ela decidiu nunca mais desejar nada para si, internalizando um sentimento de culpa pela perda. Na mesma conversa em que Won afirma que seu amor por Sa-rang o ajudou a superar a aversão a sorrisos, a concierge revela que o relacionamento lhe permitiu, pela primeira vez, desejar ser feliz sem culpa.

A cena, apresentada na Imagem 17, evidencia uma evolução significativa na trajetória da protagonista feminina e destaca como tanto Gu Won quanto Cheon Sa-rang encontram alívio para suas mazelas um no outro. A partir do amor por Won, Sa-rang passa a sentir que pode se permitir desejar algo, em vez de apenas aceitar o que lhe é oferecido.

Imagem 17 - Cheon Sa-rang expressa à Gu Won que sente culpa no ato de desejar



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Como já foi estabelecido, a experiência da mulher no regime fálico é inicialmente marcada pela privação e pela falta do atributo masculino e ao perceber que não tem o falo, busca uma compensação. A solução freudiana esperada para a mulher é a de se satisfazer com um substituto (o *Ersatz*), que pode ser o filho-falo, como é o caso de Gu Hwa-rang, ou o homem, colocado no lugar do filho-falo. Simbolicamente em Freud, mas literalmente na narrativa de *Sorriso Real*, Cheon Sa-rang encontra em Gu Won um meio pelo qual pode exercer o seu desejo.

A narrativa informa que a personagem é orfã dos dois pais, todavia detalha apenas o impacto da falta da mãe de Sa-rang. Neste ponto, destaco como a figura materna é enfática em vários núcleos do K-drama. O trauma de Gu Won, que origina o título em português, tem relação com o desaparecimento de sua mãe. O caráter autossacrificial de Cheon Sa-rang, é construído a partir do falecimento da mãe. E a redenção da vilã Hwa-rang tem seu desfecho no momento em que ela assume a posição materna. Estes pontos convergentes ressaltam como a relação com o Outro materno funciona como motor primário dos dramas psíquicos e narrativos dos personagens. Logo, simbolicamente, a posse e a maternidade são postas como soluções para a falta, alimentando o regime fálico, mesmo que diante da crise da função paterna.

4.8 Heroísmo masculino e fantasia feminina

A introdução do Hotel First Royale, principal concorrente do Hotel King na Coreia do Sul, instaura um novo desafio na disputa entre os herdeiros do Grupo King. O conglomerado *chaebol* atravessa um período de crise, com resultados abaixo do esperado, o que leva Gu Hwa-rang a intensificar a pressão sobre os funcionários de todas as divisões (hoteleira, aérea e varejista), exigindo o dobro das metas sob constante ameaça de demissão. Essa decisão impacta diretamente Sa-rang e suas amigas, funcionárias do Grupo King. Em antítese à postura vilanesca da irmã, Gu Won demonstra consciência social e empatia em relação aos trabalhadores a partir de sua aproximação com Sa-rang, passando a ouvi-los e a implementar um programa de incentivo financeiro para aqueles que superassem as metas. Assim, o relacionamento com Sa-rang não apenas expõe as vulnerabilidades do protagonista, mas também humaniza Gu Won enquanto empregador e consolida um antagonismo claro de bem versus mal em relação à irmã. É possível argumentar ainda que Won se aproxima dos ideais reformistas da dominação *chaebol*, valorizando um sistema de remuneração baseado no mérito ao estilo ocidental e desestabilizando a cultura militar-confucionista do trabalho.

Após ser abordada por seu ex-namorado no dia de seu aniversário, Cheon Sa-rang vai a uma vista da cidade para chorar e espairecer, local este que também é utilizado por Gu Won em seus momentos de autorreflexão. Os protagonistas se encontram neste mesmo lugar por coincidência e quando começa a chover, Gu Won estende um guarda-chuva para Sa-rang e a oferece uma carona para casa. No caminho, a concierge acaba adormecendo e, enquanto isso, ele planeja levá-la a um restaurante e compra roupas novas para substituir as que foram molhadas. Quando acorda, Sa-rang é surpreendida pelos planos de Won, que a leva em um restaurante caro e a presenteia com vestimentas de luxo.

A narrativa enfatiza a maneira como o herdeiro planeja meticulosamente cada detalhe do jantar e se empenha em descobrir o tamanho das roupas de Sa-rang, inclusive enquanto ela dorme. Durante aquilo que Won interpreta como um encontro, Sa-rang demonstra certo desconforto diante da iniciativa do chefe, revelando a assimetria que atravessa a relação. Enquanto Won investe afetivamente no vínculo e o percebe sob uma chave romântica, Sa-rang sente o peso da hierarquia profissional e da diferença de poder entre ambos. Solitário e inexperiente em relações afetivas, Gu Won mobiliza seu poder coercitivo enquanto diretor do Hotel King para conduzir os primeiros encontros com Cheon Sa-rang, os

quais, embora romantizados por ele, permanecem marcados por um caráter profissional e institucional para ela. Quando a mulher questiona tamanha atenção, Won se justifica sob o pretexto de que é apenas um chefe que deseja recompensar ou agradar uma boa funcionária. Inserida no contexto sul-coreano, essa dinâmica tensiona questões como consentimento e autoridade masculina no ambiente de trabalho confucionista-militar.

Ao final do jantar, Won presenteia Sa-rang com um bolo encomendado ao cozinheiro-chefe do hotel pouco antes do término do turno de trabalho, gesto que é prontamente questionado por Sa-rang, que o adverte sobre os limites éticos envolvidos na solicitação de um superior a um funcionário subordinado. A cena pode ser conferida na Imagem 18 a seguir.

Imagem 18 - Cheon Sa-rang conscientiza Gu Won sobre relações de poder no trabalho

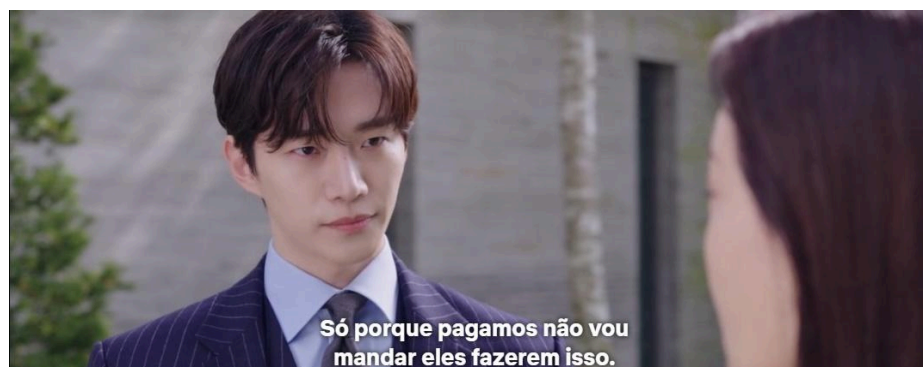


Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Mais tarde, no mesmo episódio, observa-se que Gu Won passa a aplicar o ensinamento transmitido por Cheon Sa-rang em oposição à intensificação da carga de trabalho imposta por Gu Hwa-rang à equipe do Sorriso Real (Imagem 19). A narrativa sugere que, ao se apaixonar por Sa-rang, Won desenvolve maior empatia em relação às múltiplas e exigentes responsabilidades às quais os funcionários do Hotel King são submetidos, e que seu afeto pela personagem o impulsiona a buscar a construção de um ambiente de trabalho mais justo e menos abusivo. Todavia, Sa-rang é encarregada de viajar até uma área agrícola erma e montanhosa para cumprimentar e presentear um fornecedor de ingredientes da cozinha do

Hotel King, sendo submetida a uma aventura arriscada. Na ocasião, a concierge sofre uma queda, ficando presa em uma depressão do terreno, isolada e impossibilitada de solicitar ajuda ou resgate.

Imagem 19 - Gu Won aplica os ensinamentos de Sa-rang em contraste à conduta abusiva da irmã



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Paralelamente, a antagonista de Won, sua irmã Hwa-rang, enfrenta instabilidades em seu casamento ao receber um pedido de divórcio por parte do marido. A empresária, por sua vez, sustenta que, embora não nutra afeto pelo cônjuge, a dissolução do matrimônio deveria ocorrer apenas após o término da disputa pela herança, uma vez que a separação poderia comprometer sua imagem pública e enfraquecer sua autoridade tanto perante a mídia quanto diante do patriarca do Grupo King. O receio de Hwa-rang em tornar-se uma mulher divorciada retorna às tradições da Península Coreana, onde o casamento é impositivo para a mulher, o divórcio é malquisto e transforma a parte feminina em um mártir diante da sociedade.

No Episódio 6, Gu Won reassume a postura heróica ao desafiar a autoridade da irmã, sua superior na hierarquia do Hotel King, ignorando tanto as restrições econômicas impostas quanto a previsão de chuvas, e disponibilizando um helicóptero particular para resgatar Cheon Sa-rang. Ao chegar ao local onde a amada se encontra presa, o empresário percebe que não havia elaborado um plano para retirá-los dali, tendo se concentrado apenas em encontrar um meio de alcançá-la. Quando questionado por Sa-rang, ele afirma que pensava apenas na urgência de salvá-la. Para além do caráter protetor, o episódio evidencia que outro traço

central da masculinidade de Gu Won é o desejo de atender a todas as necessidades de sua parceira, ainda que isso envolva atitudes impulsivas e potencialmente inconsequentes. Eventualmente, os protagonistas são resgatados da situação de risco, e a preocupação intensa vivenciada por Gu Won diante da possibilidade de a mulher por quem nutre afeto estar em perigo o leva, mais uma vez, a refletir sobre as condições e as demandas enfrentadas por seus funcionários.

Imagem 20 - Won e Sa-rang conversam sobre obrigações impostas pelo trabalho



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Ao retornarem à cidade, Gu Won leva Sa-rang para presentear sua avó com um ginseng raro, planta medicinal amplamente valorizada na cultura asiática. A avó da protagonista, Sra. Cha, é proprietária de um restaurante no qual Sa-rang trabalha como garçoneiro em seu tempo livre. Na ocasião, sem conhecer a identidade de Gu Won, a Sra. Cha exige que ele também auxilie na cozinha, atribuindo-lhe a tarefa de descascar cebolas, atividade que o herdeiro executa de forma notoriamente desajeitada. A inexperiência do protagonista em lidar com tarefas simples e cotidianas, decorrente de sua posição de classe privilegiada, é explorada de maneira cômica pelo K-drama e funciona como estratégia narrativa para inseri-lo na subjetividade de Sa-rang, estreitando o vínculo entre ambos e aproximando universos sociais distintos. Momentos aparentemente banais, como comprar tofu em um mercado a céu aberto, participar de jogos de feira e experimentar comida de rua, contribuem para a humanização do herdeiro de *chaebol* e para sua aproximação com Sa-rang,

que, nesse ponto da narrativa, já reconhece as intenções românticas do chefe e passa a corresponder a seus gestos.

Imagem 21 - Gu Won protege Cheon Sa-rang de um perigo aparente



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Durante o passeio pela feira, uma explosão provocada por um pipoqueiro desencadeia um tipo de cena recorrente na estrutura audiovisual dos *K-dramas*, aqui categorizada como pico dramático. Trata-se de momentos de alta concentração emocional, nos quais a progressão narrativa é temporariamente suspensa, frequentemente por meio do uso de câmera lenta, *close-ups* nos rostos dos personagens e trilhas sonoras extradiegéticas, recursos que intensificam a experiência afetiva do espectador. Outra estratégia recorrente na montagem dessas cenas de pico dramático é a repetição do mesmo acontecimento a partir de diferentes planos. Esse recurso, especialmente no âmbito da narrativa romântica, amplia a percepção do vínculo entre os personagens para o espectador e funciona como um verdadeiro ponto de exclamação no texto fílmico, sublinhando momentos-chave.

O heroísmo de Gu Won também se projeta em sua atuação como diretor do Hotel King. O foco do herdeiro deixa de ser a disputa com a irmã pelo controle do *chaebol* ou mesmo a busca por informações sobre a mãe desaparecida, passando a concentrar-se no

enfrentamento das injustiças vivenciadas pelos funcionários do Grupo King. Won afirma que “os funcionários são os donos da empresa”, ao passo que a irmã rebate, sustentando que é ela quem detém a posse sobre os funcionários. No entanto, o secretário No Sang-sik adverte Gu Won de que, para proteger efetivamente os empregados, será necessário conquistar maior poder dentro da diretoria. Assim, assumir o comando do Hotel King e ocupar o posto de Hwa-rang não se configura como um objetivo em si, mas como a consequência de sua intenção nobre de construir um ambiente de trabalho mais justo e seguro para os subordinados. Enquanto a irmã é movida pela ambição, Won é guiado pela integridade, um contraste que não apenas vilaniza a ambição de Hwa-rang enquanto mulher de negócios, mas também reforça a construção de Won como figura moralmente superior dentro da narrativa.

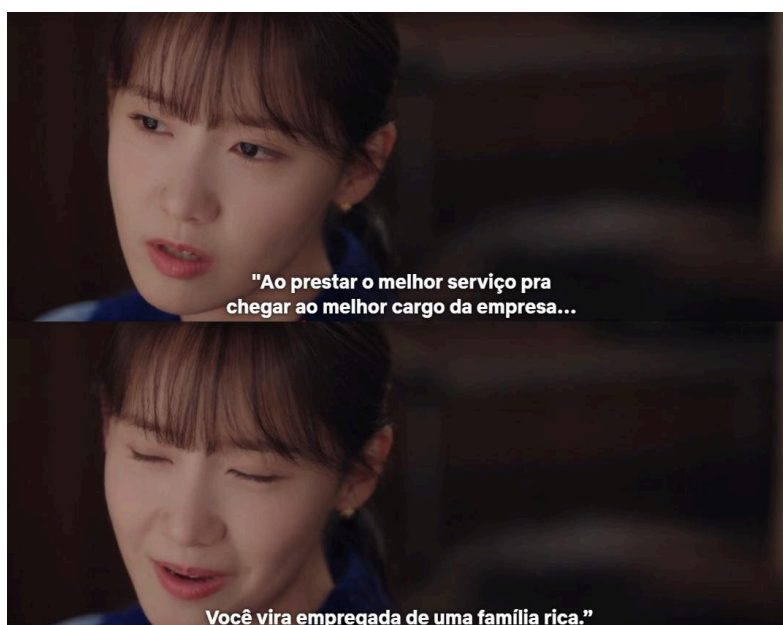
Em *Sorriso Real*, Gu Won é construído a partir da figura do “bom capitalista”, isto é, um indivíduo que, apesar de ocupar o topo da hierarquia econômica, seria capaz de administrar a empresa de forma ética, empática e socialmente responsável, colocando o bem-estar dos funcionários acima da lógica do lucro. Desse modo, o conflito estrutural entre capital e trabalho é deslocado para o plano individual e entende-se que os problemas do *chaebol* não decorrem do sistema em si, mas da falta de humanidade de seus gestores, personificada na figura vilanesca de Hwa-rang. Essa idealização do capitalista benevolente se articula diretamente ao tropo narrativo da Cinderela, amplamente mobilizado pela série. Cheon Sa-rang ocupa a posição da mulher virtuosa, trabalhadora e resiliente, submetida a condições adversas, que encontra alívio e proteção na intervenção de um homem poderoso que a vê, a escolhe e a protege. Ao unir a construção do bom capitalista à Cinderela moderna, *Sorriso Real* propõe uma fantasia em que desigualdades econômicas, abusos no ambiente de trabalho e assimetrias de gênero podem ser resolvidos pela ação moral de indivíduos excepcionais, e não por mudanças coletivas ou estruturais. Do mesmo modo, a libertação da mulher não se dá pela autonomia, mas pela escolha de um parceiro capaz de protegê-la.

4.9 O “Sonho Sul-coreano”

Outro momento relevante da trajetória de Cheon Sa-rang ocorre nos Episódios 12 e 13, quando a concierge é convidada a integrar a chamada “Equipe dos Sonhos”, uma função considerada mais prestigiosa e exclusiva do que o trabalho no setor Sorriso Real do Hotel King. Essa equipe é formada por funcionários que atingem um nível elevado de excelência e

confiança, passando a atuar na residência pessoal do presidente Gu Il-hoon. Do ponto de vista financeiro, o cargo é vantajoso, e Sa-rang destaca que, em um único dia na Equipe dos Sonhos, ganhou quase o equivalente ao seu salário mensal no Sorriso Real. No entanto, as tarefas associadas à função revelam-se profundamente degradantes. Sa-rang deve vestir um uniforme clássico de empregada doméstica — composto por vestido preto, avental branco e touca branca — e prestar serviços diretos à família Gu em sua rotina privada. Ao servir o jantar na residência da família, ela se sente constrangida ao encontrar Won, seu namorado, na sala de jantar, sendo obrigada a servi-lo nessas condições.

Imagem 22 - Cheon Sa-rang expressa o descontentamento ao atingir o cargo mais alto da sua carreira na Equipe dos Sonhos



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

A passagem de Cheon Sa-rang pela Equipe dos Sonhos expõe de forma clara como a estrutura de classes e o capitalismo moldam as relações de trabalho. Embora o cargo seja financeiramente mais atrativo e visto como prestigioso, ele impõe tarefas degradantes. O alto salário funciona como um disfarce para a exigência de submissão e perda de autonomia, rebaixando Sa-rang de uma profissional do setor hoteleiro a uma servente pessoal na residência do presidente. Assim, o ganho financeiro não elimina a alienação nem a humilhação produzidas por uma hierarquia de classe rígida.

Em corporações fortemente hierarquizadas, como os *chaebols* tradicionais da Coreia do Sul, o sucesso profissional frequentemente exige disponibilidade total e sacrifício pessoal (Um, 2023). No caso de Sa-rang, atuar na esfera privada da família Gu reforça a ideia de que lealdade e submissão à elite são a moeda de troca por reconhecimento e salário, mesmo quando envolvem constrangimento. A cena em que ela precisa servir Won, seu namorado e herdeiro da família proprietária, evidencia a rigidez das fronteiras de classe e a humilhação associada a essa posição. Esse conflito ajuda a compreender um fenômeno atual na Coreia do Sul em que jovens que abandonam empregos bem remunerados em grandes empresas em busca de autonomia e sentido no trabalho (Um, 2023). A experiência de Sa-rang sugere que, no capitalismo neoliberal, aumentos salariais podem vir acompanhados de maior submissão, sem garantia de respeito ou segurança a longo prazo.

Ao longo do K-drama, Pyeong-hwa e Da-eul passam por situações semelhantes. Diante de metas elevadas de vendas a bordo e de seu desejo de ser promovida a comissária-chefe, Pyeong-hwa é orientada por sua superior a violar as normas da companhia, vendendo produtos do catálogo fora dos canais oficiais. A personagem é a aeromoça mais antiga da equipe, atrás apenas da comissária-chefe, e a única que não obteve promoção, apesar de seu esforço constante. Essa condição evidencia que o sistema de mérito não opera de forma efetiva no Grupo King, uma vez que a progressão na carreira se mostra condicionada sobretudo à hierarquia e a critérios subjetivos e sociais.

Inserida em um ambiente de trabalho competitivo e orientado por metas, Pyeong-hwa passa a internalizar a lógica capitalista do desempenho, na qual resultados quantificáveis se sobrepõem a critérios éticos e institucionais. Mesmo ciente de que a violação das regras é moralmente questionável, a funcionária decide se arriscar, movida pelo desespero de se destacar e por acreditar que a apresentação de resultados positivos tornaria incontornável o reconhecimento de seu trabalho.

Graças aos esforços de Pyeong-hwa, sua equipe torna-se a mais bem-sucedida em vendas a bordo; contudo, o reconhecimento esperado não se concretiza, e a promoção é concedida a outra aeromoça, menos experiente. De modo semelhante, o *duty free shop* gerenciado por Da-eul atinge as metas estabelecidas, mas a promessa institucional de uma viagem como recompensa pelo desempenho não é efetivamente cumprida. Diante dessas frustrações, as duas amigas compartilham com Sa-rang e Gu Won sua decepção, acreditando que o herdeiro seja apenas um funcionário do Hotel King e o interesse romântico de Sa-rang.

Ao se deparar com as injustiças sofridas pelas funcionárias mais dedicadas do Grupo King, Gu Won aciona novamente seu senso de justiça e solicita ao secretário No Sang-sik que providencie uma viagem luxuosa à Tailândia como forma de reconhecimento, não apenas para Sa-rang — que, apesar de eleita a concierge mais talentosa e gentil do hotel, recebeu apenas broches simbólicos como prêmios —, mas também para suas duas amigas, vítimas de uma meritocracia que se apresenta como princípio, mas que não se concretiza na prática.

Tanto a desilusão de Sa-rang, quanto a de suas amigas pela falta de recompensa pelo trabalho duro desenvolvido no Grupo King remontam narrativas da literatura norte-americana que retratam a ilusão do Sonho Americano, como *The Jungle* (1906) de Upton Sinclair, *The Iron Heel* (1908) de Jack London e *The Great Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald (Muttaleb; Mansour; Shdouh, 2024). A premissa do Sonho Americano é a de que, qualquer pessoa, independentemente de sua origem, pode alcançar sucesso, prosperidade e mobilidade social nos Estados Unidos, país modelo do capitalismo neoliberal. Esse ideal defende que, com trabalho duro, força de vontade e esforço pessoal, qualquer pessoa pode conseguir todo o dinheiro e bens que desejar e subir na vida, alcançando um lugar mais alto na pirâmide social.

O Sonho Americano os convenceu [os personagens] de que essa ilusão era uma realidade, levando-as a acreditar que a liberdade era igualmente acessível a todos. Na realidade, o sistema socioeconômico opressor controlava suas vidas, reduzindo-as a meros instrumentos nas mãos de seus empregadores, em vez de cidadãos livres. [...] O sucesso era, muitas vezes, mera sorte. [...] O capitalismo americano despoja as pessoas de sua humanidade e dignidade. (Muttaleb; Mansour; Shdouh, 2024, p. 2815-2816, tradução nossa)⁸⁰

O trecho evidencia as tensões enfrentadas por personagens de grandes romances literários norte-americanos que desafiam o mito do Sonho Americano e expõem a desigualdade intrínseca na sociedade capitalista que tende a frustrar as aspirações da maioria das pessoas. Enquanto parte da classe trabalhadora de um *chaebol* sul-coreano, as personagens femininas de Sorriso Real vivenciam as mesmas situações desumanizantes descritas e são tratadas pelo Grupo King como meros instrumentos para atingir metas, sem reconhecimento, sem promoções e sem aumento salarial — mesmo diante de trabalho árduo e

⁸⁰ No original: “The American Dream had convinced them to see this illusion as a reality, believing that freedom was equally available to all. In reality, the harsh socioeconomic system controlled their lives, reducing them to mere instruments in the hands of their employers rather than free citizens [...] Success was often merely a stroke of luck. [...] As American capitalism strips people of their humanity and dignity.”

sacrifício constante. Cheon Sa-rang, apesar de atingir o mais alto nível de sua carreira, percebeu que para ganhar mais dinheiro, precisava se despir de sua dignidade. Todavia, quando Gu Won ganha poder no Grupo King, ele assume o papel do príncipe benfeitor que corrige as distorções criadas pelo capitalismo e cria um sistema de trabalho justo, onde aqueles que merecem realmente são recompensados e não explorados.

You-me Park (2016) observa que, na Coreia do Sul atual, quando acontecem casos graves de violência sexual, a sociedade e as autoridades tendem a simplificar o problema. Em vez de olhar para as causas profundas, eles tratam a violência como se fosse apenas um sintoma de que uma pessoa má utilizou-se do poder de forma errada. A solução que se propõe, então, é punir essas pessoas más e torcer para que alguém bom assuma o lugar delas e faça as coisas direito. Segundo Park (2016), essa maneira de pensar está diretamente ligada à ideia de masculinidade militarizada na cultura sul-coreana, fortemente influenciada por décadas de serviço militar obrigatório e presença militar estrangeira. Criou-se, então, a figura do homem protetor que deve ser forte, correto e com autoridade para defender os mais fracos.

O problema é que quando há uma situação de abuso, a atenção não se volta para os mecanismos da lógica de poder, mas sim para quem a exercitou de forma considerada errada. A esperança é que, se um homem “bom” ocupar a posição de autoridade, a violência vai acabar. Dessa forma, o sistema em si, que é militarizado, patriarcal e neoliberal, não é questionado. *Sorriso Real* se utiliza dessa problemática evidenciada por Park (2016) para construir a persona heróica de Gu Won. Ele é o homem bom que, apesar de dispor de inúmeros privilégios e fazer parte de um sistema que naturalmente se utiliza da miséria e exploração de uns em detrimento de outros, irá utilizar o seu poder de maneira a reduzir as desigualdades. A questão é que mesmo que Gu Won se proponha a desafiar o sistema capitalista desigual e promover uma empresa justa, ele ainda é o capitalista no comando. Não há transformação real no sistema, apenas uma ilusão de mudança, em que os benefícios concedidos aos trabalhadores podem ser retirados a qualquer momento, pois o poder continua nas mesmas mãos.

Sorriso Real mobiliza o olhar da câmera para erotizar o protagonista masculino a partir de sua posição de poder capitalista, associando sua imagem à riqueza material e à capacidade de prover a amada em múltiplas dimensões — afetiva, sexual e financeira. De modo semelhante ao processo histórico em que a masculinidade militarizada, na Coreia do Sul, transformou os corpos masculinos em corpos da nação, protagonistas idealizados de

K-dramas contemporâneos, como *Gu Won*, passam a encarnar representações simbólicas da Coreia atual. A exaltação dos grandes *chaebols*, da modernidade, da tecnologia, da riqueza e dos conflitos sucessórios entre irmãos, aliados a uma moral heroica, compõe uma imagem nacional veiculada por meio da cultura popular globalizada, cada vez mais integrada à lógica neoliberal de matriz estadunidense. Nesse sentido, argumento que os K-dramas podem ser compreendidos como precursores da formulação de um novo “Sonho Sul-Coreano”: A crença de que qualquer pessoa pode alcançar a ascensão econômica e o sucesso corporativo por meio do trabalho árduo, do aproveitamento de oportunidades e do mérito individual, desde que o sujeito se submeta a um empregador moralmente correto, apresentado como capaz de garantir justiça e progresso.

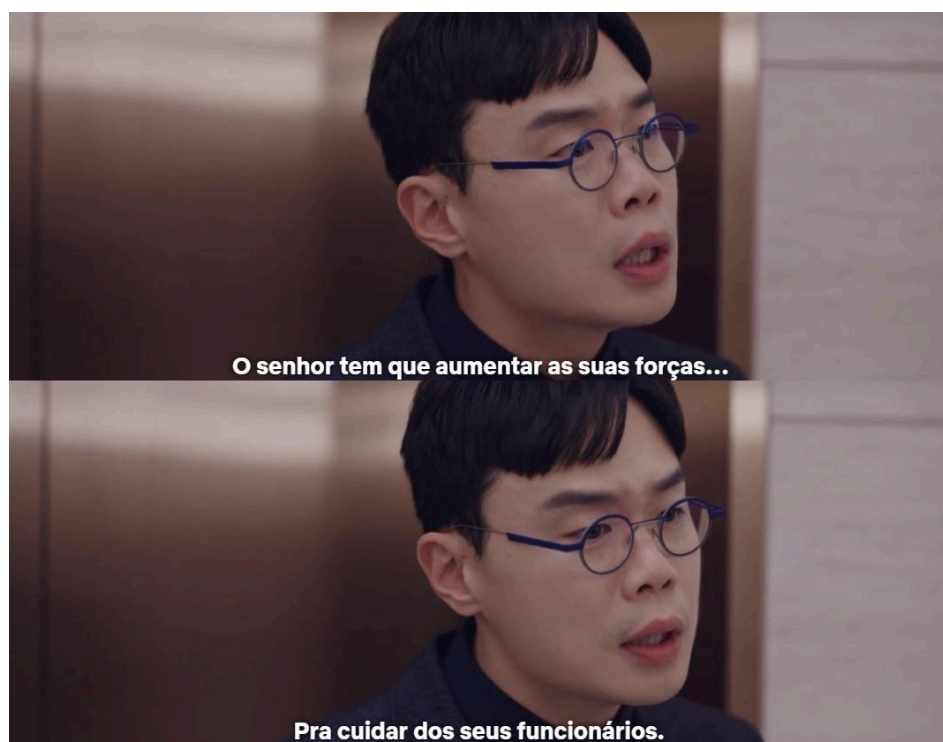
4.10 As Masculinidades de Sorriso Real

Sorriso Real articula diferentes tipos de masculinidade em sua narrativa. Há o protagonista *Gu Won*, que, a princípio, recusa-se a assumir a sua posição enquanto herdeiro do *chaebol*. Sua jornada baseia-se não em uma simples história de amor ao estilo Cinderela com *Sa-rang*, mas na compreensão do papel que deve assumir conforme o patriarcado e a economia fálica. Na perspectiva psicanalítica lacaniana. *Won* ainda está preso no Estádio do Espelho, momento crucial da infância em que há a formação do ego e da identidade (Lacan, 1998). O psiquiatra *John Muller* (1985) explica que para Lacan, o ego se forma no Estádio do Espelho, quando o bebê, ao ver sua imagem inteira no espelho, cria uma primeira noção de si. Essa identificação com uma imagem externa gera uma sensação ilusória de controle, que funciona como defesa contra o desamparo. No entanto, essa origem é alienante, pois o ego nasce de uma imagem idealizada que se torna uma armadura da identidade, distante da experiência interna do sujeito (Muller, 1985).

A mãe tem um papel fundamental nesse processo porque depois de se ver no espelho, a criança começa a notar o que a mãe espera dela. Para ser amada e aceita, ela passa a tentar ser o que a mãe deseja, copiando-a e se moldando a essa expectativa (Muller, 1985). Esse é o segundo grande passo na formação da sua identidade uma vez que, primeiro a criança se vê como uma imagem ideal no espelho, e depois ela tenta se encaixar naquilo que a mãe idealiza para ela (Muller, 1985). Assim, a identidade da criança é construída a partir de duas imagens externas, a do próprio reflexo e a dos desejos da mãe.

A falta da mãe é um elemento central na formação de Gu Won. Pela perspectiva do Estádio do Espelho de Lacan, essa falta gera um vazio estrutural, uma sensação de incompletude, que o leva a buscar uma identidade por meio do espelhamento no outro. Sua relação com Sa-rang surge enquanto ela ocupa o lugar do Outro materno e representa a promessa de recuperar a unidade perdida. No entanto, esse tipo de vínculo é, na teoria, uma tentativa defensiva e ilusória de manter controle e estabilidade interna. A recusa inicial de Won em assumir seu papel no mundo corporativo *chaebol* expressa a resistência de seu ego diante da ordem simbólica, ligada à masculinidade herdada. A presença de outras figuras masculinas na trama funciona como um terceiro que rompe a relação fusional com Cheon Sa-rang e o obriga a encarar a realidade.

Imagem 23 - No Sang-sik aconselha Gu Won



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

O secretário No Sang-sik aparece como uma figura cômica para o espectador. Ele é o melhor amigo engraçado que destoa com sua beleza inferior à do protagonista conforme os padrões de um *Flower Boy*, além de também estar abaixo dele na pirâmide social. Nesse sentido, Sang-sik reforça a ilusão narcísica de Gu Won no registro imaginário, ajudando a

destacá-lo como mais belo e desejável na narrativa. No entanto, sua função vai muito além do alívio cômico. Sang-sik é uma peça fundamental para conduzir Won ao caminho que lhe é socialmente destinado. Desde o primeiro episódio, é ele quem ensina ao protagonista as regras básicas de conduta em um ambiente profissional, orientando-o sobre como agir como estagiário. Ao longo da história, esse papel pedagógico se mantém tanto na vida profissional quanto na vida afetiva de Won.

No âmbito profissional, Sang-sik aconselha Gu Won sobre como ganhar vantagem na disputa contra Gu Hwa-rang e, principalmente, é quem o convence a disputar a sucessão do Grupo King, posição que inicialmente não despertava seu interesse. Ao fazer isso, o secretário força Won a assumir uma posição no discurso do Outro, representado pela lei da sucessão e da ordem corporativa. Esse movimento é essencial para o desenvolvimento do sujeito, pois o retira da rigidez defensiva do ego e o coloca em relação com a realidade simbólica.

No âmbito sentimental, Sang-Sik, mesmo que nunca tenha namorado com uma mulher, é o conselheiro de Gu Won quando ele confronta sentimentos com Sa-rang, assumindo a função de direcionar o desejo do herdeiro. O protagonista apresenta um estranhamento quase infantil em relação ao desejo que sente por Sa-rang. Won apresenta-se como alguém que nunca havia tido a experiência de sentir afeto por uma outra pessoa e a possibilidade de amar Sa-rang, primeiramente o assusta. Esta repulsa inicial ao afeto pode ser vista como a resistência do ego, uma armadura de identidade alienante, que se mantém na ilusão de coerência e domínio ao reprimir o desejo inconsciente do sujeito. Ao aconselhá-lo em conflitos simples do relacionamento, Sang-sik ajuda Won a nomear e simbolizar seus sentimentos.

Imagem 24 - Ex-namorado de Sa-rang é corrigido por ela enquanto tenta lembrar de uma viagem que ela queria fazer



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

No Episódio 2 o K-drama introduz o namorado de Sa-rang, um homem que é muito negligente com o relacionamento e não tem empatia pelos sentimentos da namorada. Ele atende o celular no meio de um encontro entre os dois, sendo a ligação um convite dos amigos para se juntar a eles em uma confraternização social. Ao invés de priorizar realizar os planos que já tinham sido marcados com Sa-rang, ele a convence a deixar o momento privado para se juntar aos amigos dele em um bar, onde ela é destratada pelos mesmos e esquecida pelo namorado.

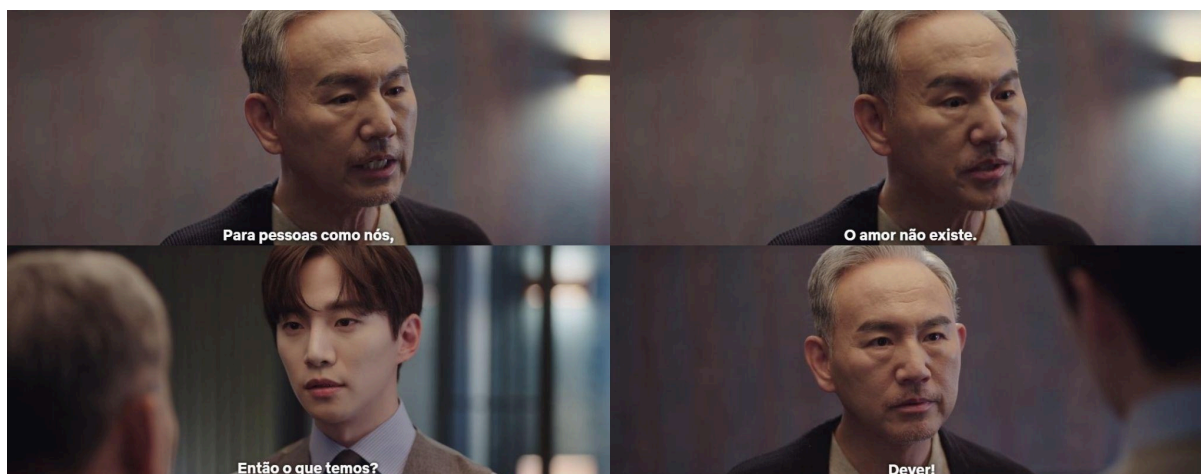
No final do Episódio 3, Gu Won compra uma caixa de macarons para Sa-rang, ao lembrar de tê-la visto comendo alguns antes da entrevista. Todavia, quando Won vai entregá-los após o trabalho, ele se depara com Sa-rang em um abraço com seu namorado, fazendo com que ele desista do gesto e sinta ciúmes. No desenrolar do Episódio 4, entretanto, descobrimos que o então namorado de Sa-rang a havia procurado para se desculpar pelas atitudes do último encontro dos dois. Apesar disso, o mesmo nem sabe pelo que está pedindo perdão, em seguida ele erra o que Sa-rang gosta de comer e para onde pretendiam viajar juntos, chateando ainda mais a mulher e fazendo-a perceber que estava se doando para um relacionamento tóxico e um homem que não se importa realmente com ela. Sa-rang finalmente reconhece que não quer mais se sacrificar por namoro que não é recíproco, sendo até mesmo chamada de egoísta pelo namorado. Mais uma vez, o namorado recebe uma

ligação dos amigos convidando-o para sair e ele prefere encontrá-los do que esclarecer as coisas com Sa-rang, deixando-a ainda mais triste e fazendo-a decretar o fim do relacionamento. Em contrapartida, os ciúmes e a frustração de Gu Won tornam-se evidentes após a compra de um presente que revela sua atenção genuína a Sa-rang, não restrita à sua beleza, mas voltada ao que ela faz, ao que diz e ao que demonstra apreciar. Ao assistir a protagonista se envolver em um relacionamento fracassado com um homem negligente, enquanto existe outro pretendente belo, rico e atencioso, o espectador é conduzido a torcer ainda mais pelo romance central. Esse momento evidencia uma característica fundamental da masculinidade *Flower Boy*: a figura masculina cuidadosa e capaz de responder às necessidades emocionais de sua heroína. Assim, se o ex-namorado de Sa-rang a feria por meio da indiferença, Gu Won se constrói como aquele que pode fazê-la feliz por meio de uma atenção minuciosa e constante aos detalhes.

O ex-namorado de Cheon Sa-rang representa uma forma de masculinidade tóxica que sustenta um ciclo de infelicidade dentro do relacionamento. Suas atitudes revelam a supressão das necessidades emocionais de Sa-rang, além do exercício de um controle coercitivo, expresso por decisões unilaterais e pela redução de Sa-rang a alguém que existe para atender aos seus desejos e conveniências. Esses comportamentos correspondem a traços da masculinidade tóxica em comportamentos prejudiciais em relacionamentos heterossexuais, conforme descrito por Gray (2021).

Esse personagem funciona como um contraponto a Gu Won, pois ajuda a destacar a masculinidade *Flower Boy* do protagonista, marcada pela atenção às necessidades emocionais femininas, pelo cuidado afetivo e pelo desejo de fazer a protagonista feminina feliz e protegê-la. À luz do Estádio do Espelho de Lacan (1998), o ex-namorado de Sa-rang evidencia a capacidade de Gu Won de espelhar o desejo dela, ajustando sua masculinidade ao que percebe que Sa-rang espera ou deseja, na tentativa de agradá-la e conquistar seu amor. O mesmo acontece nos momentos em que Cheon Sa-rang expõe as desigualdades e injustiças vividas pelos trabalhadores do Hotel King, que mais tarde passam a influenciar a postura de Gu Won como diretor. Esse processo de espelhamento, que idealmente teria ocorrido na relação com a mãe, acaba sendo deslocado para Sa-rang.

Imagem 25 - Gu Il-hoon transmite os valores da masculinidade *chaebol* para Gu Won



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

O patriarca Gu Il-hoon representa o ideal da masculinidade corporativa *chaebol* tradicional. Segundo Kwon (2019), esse modelo é a forma hegemônica de masculinidade entre altos executivos dos grandes conglomerados familiares sul-coreanos e está profundamente ligado ao confucionismo, ao nacionalismo econômico e ao militarismo. Essa masculinidade foi reforçada pelo Estado desenvolvimentista como um instrumento para impulsionar o crescimento econômico do país. Entre seus principais pilares estão a sacralização do trabalho, o afastamento da vida familiar e a ausência emocional, vistos como atitudes legítimas e necessárias (Kwon, 2019). O homem *chaebol* dedica-se integralmente à corporação, enquanto a família é tratada como suporte funcional, e não como um espaço de realização afetiva. Essa ausência é justificada por uma narrativa de dever patriótico, segundo a qual o executivo trabalha não apenas para si, mas para o desenvolvimento da Coreia do Sul (Kwon, 2019).

Essa lógica aparece de forma clara na cena da Imagem 25 em que Gu Il-hoon afirma a Gu Won que o amor não existe para pessoas como eles, restando-lhes apenas o dever. A fala expressa a exigência de distanciamento emocional da cultura corporativa *chaebol*, que demanda lealdade total à empresa. Essa mesma performance de masculinidade pode ser observada em Gu Hwa-rang, que se dedica exclusivamente aos negócios do Grupo King e se afasta do cuidado com o filho. Quando Gu Hwa-rang retorna ao papel de mãe, a narrativa evidencia outro pilar da masculinidade *chaebol* tradicional descrita por Kwon (2019), a

divisão sexual rígida do trabalho. Espera-se que a mulher abandone sua carreira, cuide da educação dos filhos e mantenha o lar, sem exigir envolvimento emocional ou prático do marido. Essa expectativa patriarcal é assumida pela herdeira ao final da narrativa.

Segundo Kwon (2019), a capacidade do executivo *chaebol* de tomar decisões racionais, vistas como frias, é considerada uma virtude da liderança e justifica a desconsideração dos impactos emocionais em funcionários ou familiares. Em *Sorriso Real*, essa característica aparece tanto em Gu Il-hoon quanto em Gu Hwa-rang. Hwa-rang adota políticas punitivas, aumenta metas e age de forma abusiva com os trabalhadores do Grupo King, atitudes coerentes com o dever de uma executiva. Gu Il-hoon, por sua vez, exige que a mãe de Gu Won desapareça para proteger os interesses do *chaebol*, ignorando o trauma causado ao filho. Posteriormente, ele tenta repetir essa lógica ao se opor à relação de Won com Cheon Sa-rang.

No entanto, a narrativa trata esses dois personagens de maneira desigual. Gu Hwa-rang é claramente vilanizada e punida, perdendo a posição de liderança que almejava no Grupo King. Gu Il-hoon, em contraste, mantém a sua posição na empresa e chega a se colocar contra a própria filha. Embora ambos expressem comportamentos moralmente questionáveis e típicos da masculinidade tradicional *chaebol*, apenas Hwa-rang enfrenta consequências diretas por suas ações. Esse desfecho revela não apenas a manutenção do regime fálico, mas também outro aspecto da masculinidade *chaebol* apontado por Kwon (2019), a exclusão de grupos considerados “outros”, como mulheres, estrangeiros e trabalhadores em situação precária. Os espaços de poder, como conselhos e diretorias, permanecem dominados por homens coreanos de elite educacional (Kwon, 2019). Além disso, essa masculinidade hegemônica se constrói em contraste com a vulnerabilidade de trabalhadores terceirizados, em sua maioria mulheres, e de funcionários estrangeiros em fábricas no exterior, reforçando seu caráter exclusivo e privilegiado (Kwon, 2019).

O protagonista Gu Won rejeita masculinidade corporativa tradicional *chaebol* e incorpora o que Kwon (2019) denomina como masculinidade glocal *chaebol*, uma complexa mescla de tradicionalismo patriarcal e hierarquia confucionista com adaptações às demandas neoliberais da globalização. Mantém-se a lealdade absoluta à empresa, guiada por deveres similares ao dever filial (*hyo*). Esse paternalismo corporativo molda a relação entre patrão e empregado como uma dinâmica semelhante à de pai e filho, na qual a empresa oferece benefícios e segurança em troca de obediência e dedicação contínua (Kwon, 2019). Ainda

assim, a autoridade se apoia fortemente na senioridade, valorizando a idade e o tempo de serviço, mesmo com a adoção de métricas de desempenho mais modernas (Kwon, 2019). A liderança de Gu Won reflete esse modelo, pois sua gestão é orientada por um sistema de recompensas, no qual os trabalhadores do Hotel King recebem benefícios e reconhecimento conforme apresentam bom desempenho.

Paralelamente, a masculinidade glocal *chaebol* absorve pressões neoliberais e de competitividade global. Os executivos agora exercem uma mobilidade internacional constante, gerenciando fábricas no exterior e negociando em mercados globais (Kwon, 2019). No entanto, esse globalismo convive com um nacionalismo econômico encoberto, que enxerga os Chaebols como campeões nacionais que defendem os interesses da Coreia no mundo (Kwon, 2019). A divisão de gênero transnacional permanece como um pilar resistente dessa masculinidade (Kwon, 2019).

Em *Sorriso Real*, Gu Won ganha vantagem sobre Hwa-rang ao apresentar um planejamento estratégico voltado para o aumento dos lucros do Grupo King por meio da expansão da rede hoteleira para o mercado global. Sua proposta envolve a abertura de novos hotéis fora da Coreia do Sul e o fortalecimento da marca em outros países. Gu Hwa-rang, por sua vez, constrói sua estratégia com base no corte de gastos. Ao rejeitar parte do tradicionalismo da cultura *chaebol*, Gu Won incorpora elementos de uma masculinidade glocal, e a trama dialoga com as expectativas de públicos internacionais.

4.11 A outra Cinderela Oh Pyeong-hwa

Enquanto o enredo de conto de fadas dos protagonistas se desenrola, *Sorriso Real* conta com uma outra personagem que se encaixa no tropo da Cinderela, a amiga de Cheon Sa-rang, Oh Pyeong-hwa. Ela é aeromoça para as linhas aéreas do Grupo King e é submetida a assédios recorrentes no ambiente de trabalho, praticados por seus superiores diretos, a comissária de bordo chefe e o piloto comandante, o que evidencia a naturalização da violência em um espaço profissional fortemente hierarquizado e masculinizado. Apesar de seu trabalho duro, Pyeong-hwa não consegue ser promovida graças ao estigma social de ser uma mulher divorciada. No passado, a personagem foi enganada por um namorado que a levou a assinar, sem perceber, uma certidão de casamento que não pôde ser anulada, obrigando-a a recorrer a um divórcio formal. Apesar de ter sido vítima do engano, ela passa a carregar o rótulo de

mulher divorciada, condição que a desqualifica socialmente e compromete seu avanço profissional, sendo vista com desconfiança por seus superiores.

Nesse contexto de desvalorização e constante depreciação da aeromoça, Lee Ro-woon surge repetidamente como a figura que intervém, seja para defendê-la diante de situações explícitas de assédio, seja para restaurar seu ânimo por meio de gestos de ajuda ou palavras afetuosas. Enquanto Pyeong-hwa é desrespeitada, as manifestações do comissário de bordo Lee Ro-Woon (Kim Jae-won) em sua defesa são legitimadas pelo mesmo ambiente de trabalho, o que revela uma assimetria de gênero na distribuição de poder e credibilidade.

Dessa forma, a narrativa não apenas evidencia a violência de gênero e a subalternação feminina no contexto laboral, mas também reforça a construção de Ro-woon como protetor e herói, cuja voz masculina é reconhecida como válida em situações nas quais a voz feminina é sistematicamente silenciada. Lee Ro-Woon demonstra aspectos da masculinidade *Flower Boy*. Ele é o Príncipe Encantado da história de Oh Pyeong-hwa, enquanto a comissária chefe e as outras colegas de trabalho que a hostilizam ocupam o lugar da madrasta e as meia irmãs malvadas. No Episódio 6, até mesmo há uma cena em que a personagem perde o seu sapato durante uma briga entre passageiros no avião e Ro-Woon devolve o item para ela ajoelhando-se no chão, sugerindo uma referência ao sapatinho de cristal perdido no conto da Disney.

Imagem 26 - Ro-Woon devolve o sapato de Pyeong-hwa



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Ro-Woon manifesta um cavalheirismo de caráter marcadamente heroico. Sempre que Pyeong-hwa se encontra em situações desconfortáveis no ambiente de trabalho, ele intervém para auxiliá-la sem a necessidade de um pedido explícito. Quando a aeromoça não consegue acomodar uma mala no compartimento superior da aeronave, Ro-Woon a alerta sobre o risco de se machucar e assume a tarefa em seu lugar. Em outro momento do segundo episódio, Pyeong-hwa precisa buscar o casaco de um passageiro na lavanderia e devolvê-lo com urgência, o que resulta em uma corrida pelo aeroporto de salto alto, deixando-a exausta e com a respiração ofegante.

Imagem 27 - Ro-Woon ajuda Pyeong-hwa



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

Nos frames da Imagem 27, observa-se o mesmo caráter etéreo e o enfoque na beleza do rosto do personagem masculino. No segundo *frame*, a fonte de luz, no caso o sol, está diretamente atrás dos personagens, criando um contorno luminoso nas bordas e silhuetas parcialmente escurecidas, mas que ainda colocam Ro-Woon em evidência. A contraluz se combina ao *lens flare*, intensificando o halo circular e as manchas luminosas que se espalham pela imagem. Ainda neste *frame*, a câmera se posiciona abaixo dos ombros do personagem, apresentando um contra-plongée leve. O caráter irreal em volta do personagem masculino o separa do espaço comum, orientando o olhar do espectador para sua importância e legitimando sua centralidade na narrativa.

Ao mesmo tempo, apresenta-se um *mise-en-scène* em que Ro-Woon se encontra de pé e Pyeong-hwa está de costas e curvada, reforçando uma leitura social de autoridade e colocando o homem no controle da situação. Tais elementos que adicionam dramaticidade na cena, podem ser encontrados nos momentos em que Gu Won está na tela, todavia percebe-se que não há momentos de *close* nas vestimentas ou aquisições do comissário de bordo e o enquadramento para Won é em um ângulo muito mais baixo. Esta diferença no uso de recursos técnicos pode sugerir a fluidez entre as relações de gênero e classe. Won é superior a Ro-Woon, uma vez que ambos são homens, mas apenas Won é um capitalista poderoso. Todavia, Ro-Woon ainda é superior a Pyeong-hwa, pois apesar de ambos ocuparem a mesma classe social enquanto funcionários da empresa aérea King, ele é homem e ela é uma mulher.

Além disso, destaco que enquanto a beleza e o *status* de Gu Won se transformam em espetáculos para o olhar do espectador, Ro-Woon por outro lado está sob os olhos da personagem Pyeong-hwa.

Posteriormente, descobre-se que o ex-namorado responsável pelo casamento fraudulento é o próprio comandante que a assedia e chantageia ao longo de *Sorriso Real*. Ele utiliza o divórcio como elemento de humilhação, tentando afastar Lee Ro-woon e desestimular qualquer envolvimento romântico com Pyeong-hwa. Ro-woon, no entanto, defende a colega e insiste em se aproximar afetivamente, apesar da vergonha e do sentimento de indignidade que ela carrega. O fato de o comandante também ser divorciado, sem sofrer qualquer prejuízo profissional ou social, evidencia mais uma vez a assimetria da opressão de gênero, que recai de forma desproporcional sobre a mulher.

No desfecho de sua trajetória, Oh Pyeong-hwa reúne coragem para enfrentar o comandante, recusando-se a participar de um encontro social pós-expediente — prática recorrente e estratégica para ascensão profissional em ambientes de trabalho militarizados na Coreia do Sul (Um, 2023) — e chegando a agredi-lo fisicamente. Esse gesto funciona como resposta à violência simbólica contínua que sofreu ao longo do drama. Apesar da reputação negativa que lhe é imposta, Lee Ro-woon demonstra o desejo de se relacionar romanticamente com ela. Os dois começam a namorar e Ro-woon leva Pyeong-hwa ao cemitério para conhecer o túmulo de sua falecida mãe, configurando mais uma figura masculina marcada pela ausência materna no desenvolvimento de um vínculo amoroso.

Personagens com ausência de pais biológicos, especialmente a mãe, é um fenômeno comprovadamente recorrente em filmes da Disney (Maity, 2014). Pyeong-hwa é o famoso protótipo de uma donzela em perigo, uma mulher apresentada como fraca e vulnerável que requer um homem forte para salvá-la e protegê-la. Mesmo em seu rompante de empoderamento, a personagem nunca chega à autonomia e seu desfecho feliz é centrado na clemência do homem que a aceitou apesar de seu rótulo social como mulher divorciada. A jornada da personagem remonta a fé na qual se baseia os sonhos de Cinderela e outras princesas da Disney: “Ao ser paciente, obediente e submissa, a mulher será salva desse estilo de vida pelo homem dos seus sonhos, concluindo-se que nenhuma mulher, por si só, consegue se sustentar sozinha” (Maity, 2014, p.30, tradução nossa)⁸¹

⁸¹ No original: “[...] by being patient, obedient and subordinate a woman will be saved from this lifestyle by the man of their dreams, concluding that no woman on their own accord can simply support herself.”

4.12 A utopia de Kang Da-eul

Outra questão que chama atenção é a evolução da narrativa da personagem Da-eul. Logo nos primeiros minutos do episódio inicial, quando as três amigas Sa-rang, Pyeong-hwa e Da-eul saem juntas para beber, Sa-rang introduz o tema do casamento na conversa. Em seguida, Da-eul reage com repulsa à ideia de se casar e afirma: “Tá doida? Por que eu passaria a vida toda com uma pessoa? Ai, que nojo! Deu até um troço aqui”. Após a passagem de tempo, contudo, Da-eul torna-se justamente a única das três a se casar e a ter uma filha. Não são apresentados detalhes sobre o percurso de vida da personagem até o momento da decisão pelo casamento, mas chama atenção o fato de que a única a expressar de forma contundente uma defesa da liberdade romântica e sexual, ao reivindicar autonomia sobre o próprio corpo e sobre a escolha de parceiros, seja aquela a quem é atribuído o destino tradicionalmente valorizado pelo patriarcado: o casamento heterossexual e a maternidade.

Tempo depois, quando as três amigas se reúnem, Sa-rang e Pyeong-hwa expressam inveja da vida de casada de Da-eul; em seguida, porém, o espectador é confrontado com a realidade do núcleo familiar da vendedora. Ao chegar do trabalho, Da-eul encontra a casa suja e desorganizada, além de lidar com a cobrança do marido e a presença de um casal de tios que espera que ela prepare o jantar. Pouco antes, a narrativa revela que Da-eul foi promovida a gerente do *duty free shop*, o que implica mais horas de trabalho e maiores responsabilidades. Somada às obrigações domésticas e aos cuidados com a filha, a promoção passa a ser apresentada quase como um fardo adicional, mais do que como uma conquista profissional. Por meio de Kang Da-eul, a obra representa a dupla jornada de trabalho feminina, fenômeno intensificado pelo processo de desenvolvimento industrial e urbano da Coreia do Sul, mas que também se insere em uma dinâmica mais ampla e global. A sobrecarga entre trabalho produtivo e responsabilidades domésticas afeta mulheres em diversas sociedades, especialmente em países em desenvolvimento. Nesse sentido, a narrativa articula uma experiência localizada, ao mesmo tempo em que dialoga com uma condição estrutural compartilhada por mulheres em contextos socioeconômicos distintos.

Enquanto isso, Kang Da-eul segue tentando conciliar o trabalho como gerente do *duty free shop* com a vida familiar, na qual a distribuição de responsabilidades recai quase integralmente sobre ela. O marido finge estar dormindo quando Da-eul lhe pede que coloque

o lixo para fora; quando a filha o chama para brincar, ele a orienta a procurar a mãe, ao mesmo tempo em que exige que a esposa prepare as refeições da casa para ele e para os sogros. Como discutido anteriormente, a estrutura confucionista da esfera familiar tradicionalmente implica que a mulher passe a ser incorporada à família do marido, estando frequentemente sujeita à pressão exercida pelos sogros enquanto esposa do filho. Nesse contexto, o marido de Da-eul mente ao afirmar que está trabalhando, quando, na realidade, dedica seu tempo ao lazer, jogando golfe. Por outro lado, a dupla jornada enfrentada por Da-eul e a negligência do cônjuge não são apresentadas pela narrativa sem problematização. A trama constrói o marido da personagem como um homem preguiçoso e um pai e esposo inadequado, posição reforçada inclusive pela filha do casal, que reconhece os sacrifícios da mãe e critica abertamente o comportamento paterno. Tradicionalmente, a cultura sul-coreana valoriza a submissão não apenas da esposa ao marido, mas também da filha ao pai; contudo, essa lógica moral é tensionada e subvertida no arco narrativo de Da-eul, que desconstrói a figura clássica do chefe de família (*hoju*), uma vez que é ela quem sustenta o lar em seus aspectos domésticos e financeiros.

Imagem 28 - Filha critica a atuação do pai enquanto chefe de família



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

A maneira como a filha confronta e critica o pai de forma direta não apenas rompe com os padrões da moral confucionista, mas também reflete a crescente consciência das novas gerações de mulheres na sociedade sul-coreana, cada vez mais atentas às desvantagens estruturais impostas às mulheres em relação aos homens no âmbito do casamento. Esse

posicionamento dialoga ainda com o movimento de queda nas taxas de natalidade e de matrimônio, compreendido como uma resposta social à misoginia profundamente enraizada na Coreia do Sul.

Kang Da-eul descobre que o marido havia se demitido em segredo e utilizado todo o dinheiro da indenização para gastar em jogos de golfe com os amigos. O fato agrava ainda mais a negligência do marido com as tarefas domésticas e os cuidados da filha. Mas sendo Kang Da-eul quem agora detém o poder econômico para sustentar a família e aquela que trabalha para prover, os pais do marido dela, que antes a hostilizavam, passam a apoiá-la e se posicionar contra o filho, nomeando a vendedora como chefe da família. Neste momento, Da-eul exerce a postura tradicionalmente masculina, encontrando o substituto do seu falo, pelo menos por ora. Enquanto ela fica responsável por trabalhar e prover, o marido fica por conta das tarefas domésticas, atividade que antes era exercida pela esposa em uma jornada dupla de trabalho.

O desfecho do arco narrativo de Kang Da-eul é aquele que mais se aproxima de uma utopia que escapa, ainda que de forma provisória, ao regime fálico que estrutura tanto a família quanto o mundo do trabalho em *Sorriso Real*. Ao assumir a posição de provedora econômica, Da-eul desloca a lógica tradicional que associa autoridade, legitimidade e poder ao masculino. A nomeação simbólica da personagem como “chefe da família” pelos sogros não resulta de uma transformação ética do marido, mas da redistribuição do poder econômico, evidenciando que, mesmo em um contexto patriarcal, a posse dos meios de subsistência continua sendo um critério central de autoridade. Contudo, diferentemente do modelo clássico do *hoju*, essa inversão não reproduz integralmente a dominação masculina, mas expõe seu caráter construído, contingente e passível de reorganização.

Sorriso Real utiliza esse deslocamento para tensionar concepções contemporâneas de empoderamento e emancipação feminina, frequentemente associadas à lógica ocidental do sucesso individual e da autonomia econômica. O K-drama sugere que a inserção da mulher no mercado de trabalho e a conquista do poder financeiro, embora fundamentais, não são suficientes, por si só, para dissolver as desigualdades de gênero no interior da família. A emancipação de Da-eul permanece condicionada à reconfiguração das relações domésticas, do cuidado e da autoridade, evidenciando os limites de uma leitura liberal de empoderamento que desconsidera a persistência da sobrecarga feminina. Nesse sentido, o arco de Da-eul simultaneamente reafirma e problematiza o destino tradicional do casamento heterossexual e

da maternidade. *Sorriso Real* dialoga criticamente com debates globais sobre gênero, articulando uma experiência localizada da sociedade sul-coreana com questões amplamente discutidas no Ocidente, como igualdade de gênero, divisão sexual do trabalho e autonomia feminina. O desfecho da personagem não oferece uma solução plena, mas aponta para uma fantasia na qual o poder masculino deixa de ser o eixo organizador exclusivo da vida familiar.

4.7 O desfecho

Algum tempo depois de deixar a Equipe dos Sonhos, após o relacionamento entre Gu Won e Cheon Sa-rang tornar-se público, Sa-rang ser transferida para o Hotel Turístico King e, em seguida, ser salva por Won, a protagonista decide se reunir pessoalmente com Gu Il-hoon para pedir demissão. Ela explica ao patriarca que precisa se posicionar de igual para igual com ele enquanto futura nora, sem o risco de sofrer retaliações profissionais por conta de sua vida pessoal. Outro motivo central para sua decisão é o sentimento de que, após anos de dedicação ao Grupo King e ao hotel, havia se afastado de seu objetivo inicial: fazer os hóspedes felizes. Para retomar esse propósito, Sa-rang decide abrir o próprio hotel.

No episódio final, acompanha-se a busca de Sa-rang pelo imóvel ideal para concretizar esse projeto. O espectador descobre que, apesar de anos de trabalho intenso e de ter alcançado o cargo mais alto de sua carreira no setor hoteleiro, ela precisa recorrer a diversos empréstimos e às economias da avó para viabilizar o sonho. Eventualmente, Sa-rang compra um imóvel e inaugura um hotel-boutique de apenas um quarto, batizado de Hotel Amor, com o slogan “o lugar onde o amor começa”. Mesmo enxuto, o empreendimento se mostra bem-sucedido, mantendo-se constantemente reservado, com Gu Won apoiando a namorada e ajudando-a sempre que possível.

Já como presidente do Hotel King, Gu Won busca conduzir a empresa inspirado pelo espírito justiceiro da mãe e pelas lições aprendidas com Sa-rang ao longo da narrativa. Ele se empenha em implementar ideais reformistas no *chaebol*, promovendo um ambiente de trabalho mais empático, saudável e recompensador para os funcionários. Além disso, procura garantir maior igualdade na qualidade dos serviços oferecidos aos clientes, independentemente de classe social ou investimento financeiro, dentro de um planejamento estratégico que visa transformar o Hotel King em uma rede global.

Com uma ética de trabalho que prioriza o valor humano em detrimento do financeiro, Gu Won conquista a simpatia dos acionistas e, sobretudo, dos funcionários, que passam a vê-lo como um herói, um capitalista que defende os direitos dos trabalhadores. A Imagem 29 retrata uma cena do Episódio 12 em que os funcionários do Sorriso Real brindam a Gu Won durante um encontro social após o expediente, simbolizando esse reconhecimento coletivo.

Imagem 29 - Funcionários da área Sorriso Real brindam em homenagem à Gu Won



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

A forma que Gu Won adota os valores de Cheon Sa-rang, e consequentemente da mãe, para si, é até mesmo reconhecida pelos próprios protagonistas. No Episódio 15, após anunciar que compraria o Hotel Turístico King, salvando-o da falência e mantendo os funcionários hoteleiros, cujo emprego estava ameaçado, Won reflete em conversa com Sa-rang: “Eu estou quase virando uma incrível versão sua”, diz o herdeiro. O espelhamento entre o casal na narrativa, também reverbera nos recursos visuais.

A montagem de *Sorriso Real* constrói cenas (em destaque estas representadas nas Imagens 30, 31 e 32) que exprimem a sensação de espelhamento entre Gu Won e Cheon Sa-rang por meio de escolhas formais de enquadramento e composição. Os personagens são frequentemente filmados em planos médios e closes semelhantes, ocupando posições opostas no quadro, como lados especulares de uma mesma imagem. Mesmo quando não compartilham o mesmo espaço diegético, a montagem aproxima seus enquadramentos, criando uma equivalência visual que sugere que ambos ocupam a mesma posição subjetiva

dentro da narrativa. Dessa forma, o enquadramento não apenas os aproxima enquanto casal, mas os apresenta como figuras que se refletem mutuamente.

O uso do plano e contraplano reforça esse efeito ao abandonar a lógica do confronto e privilegiar a equivalência emocional. Gu Won e Sa-rang são filmados com ângulos semelhantes, na mesma altura de câmera e com distâncias focais próximas. Essa simetria sugere que, apesar das diferenças de classe e poder que os separam, ambos vivenciam conflitos afetivos de intensidade comparável, ocupando um lugar de igualdade simbólica dentro da narrativa.

Imagem 30 - Cheon Sa-rang e Gu Won cruzam-se no lobby do Hotel King



Imagem 31 - Cheon Sa-rang e Gu Won encontram-se separados no mesmo ambiente



Imagem 32 - Cheon Sa-rang e Gu Won se encaram no set da entrevista ao vivo



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land). Netflix, 2023.

A profundidade de campo reduzida é outro recurso recorrente que contribui para o espelhamento entre os personagens. Ao manter o fundo desfocado, a *mise-en-scène* isola Gu Won e Sa-rang do espaço ao redor, concentrando a atenção em suas expressões e estados emocionais. Em cenas noturnas, o uso de luzes difusas e efeitos de *bokeh* dissolve o ambiente, reforçando a ideia de que o outro personagem se torna o principal ponto de referência subjetiva, um espaço de acolhimento e reconhecimento mútuo.

O posicionamento corporal e o movimento dos personagens também operam de forma espelhada. Ambos são frequentemente mostrados em direções opostas com posturas semelhantes. Mesmo nas cenas de separação, a distância física é construída de modo simétrico, indicando que o afastamento é vivido de maneira equivalente por ambos, como se compartilhassem o mesmo conflito interno. A relação entre espaço e subjetividade reforça ainda mais a noção de destinos cruzados. Quando Gu Won e Sa-rang são enquadrados no mesmo espaço, ainda que separados, a narrativa visual sugere que suas trajetórias avançam em paralelo, preparando simbolicamente o reencontro.

Por fim, a Cinderela e o Príncipe Encantado de *Sorriso Real* alcançam seu final feliz. O próprio K-drama estabelece essa associação entre Sa-rang e Gu Won aos protagonistas do conto de fadas ocidental. Quando a mídia divulga publicamente o relacionamento entre Gu Won e Cheon Sa-rang, as manchetes passam a descrevê-la como a nova *Cinderela* do Grupo King. A referência retoma o enredo clássico da plebéia que se apaixona por um homem da elite nobre, além de dialogar com o romance anterior do patriarca Gu Il-hoon com a mãe de Gu Won.

Em uma cena do Episódio 16, Sa-rang deixa o Hotel King após a demissão e caminha em direção a um ponto de ônibus carregando uma caixa com seus pertences. Nesse momento, Gu Won surge com um presente simbólico, um par de sapatos novos e elegantes. Em um gesto que remete ao Príncipe Encantado de Cinderela, ele se abaixa e calça os sapatos nos pés da amada. Em vez de seguir de ônibus, Cheon Sa-rang aceita uma carona no carro particular de Gu Won e, logo depois, percebe que esqueceu a caixa de pertences e os sapatos antigos no ponto de ônibus, retornando para buscá-los.

Imagem 33 - Comparação entre cena em que Gu Won presenteia Cheon Sa-rang com novos sapatos e a cena em que Cinderela calça o sapatinho de cristal



Fonte: Captura de tela da série Sorriso Real (King the Land), Netflix, 2023 e Cena do filme Cinderela (Disney, 1950).

O gesto ganha um significado simbólico, pois, embora a plebéia tenha ascendido à elite por meio do relacionamento com Won, seus antigos princípios não são abandonados. Assim, com Gu Won assumindo a presidência do Hotel King e Cheon Sa-rang tornando-se proprietária do Hotel Amor, o desfecho dos protagonistas se concretiza em um casamento encantador e na promessa de um amor duradouro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paula Marantz Cohen (2010), ao analisar o gênero da comédia romântica, especialmente no cinema estadunidense, propõe que esse tipo de narrativa opera a partir do que denomina *female gaze*. Segundo essa perspectiva, as espectadoras se relacionariam com as comédias românticas a partir de uma experiência feminina de observação, relativamente desvinculada da economia fálica do desejo. Nesse sentido, o olhar feminino não estaria condicionado à autoria masculina ou à eventual presença de estruturas patriarcais por trás da obra, mas à forma como a narrativa é organizada e experienciada.

Esse deslocamento ocorreria porque, diferentemente do modelo do *male gaze*, no qual o enredo se estrutura de maneira linear e centrada no masculino, relegando a mulher à posição de espetáculo fetichizado, a comédia romântica inverteria essa hierarquia. Nessa lógica, as mulheres ocupariam o centro da narrativa, tornando-se o principal eixo de identificação do público feminino. O corpo feminino deixaria de funcionar prioritariamente como objeto de sedução masculina e passaria a se articular com elementos materiais, como roupas, acessórios e cenários, que dialogam com a subjetividade das espectadoras. Assim, as vestimentas e os objetos associados às protagonistas não seriam apenas instrumentos de reafirmação de uma feminilidade convencional, mas mediadores de um desejo material que pode ser interpretado como forma de empoderamento. Ainda que essa dimensão de consumo seja problemática, ela é compreendida como um espaço simbólico de experimentação, no qual a espectadora aprende a se relacionar de modo criativo com o mundo material, incorporando-o à construção de sua identidade.

Embora esta pesquisa discorde de Cohen, considero pertinente mobilizar essa argumentação por dois motivos. Em primeiro lugar, porque ela exemplifica uma compreensão recorrente e amplamente difundida do conceito de *female gaze*, presente tanto no senso comum quanto em parte da crítica cultural, que tende a classificar automaticamente os K-dramas como produtos do olhar feminino. Em segundo lugar, porque, mesmo adotando os critérios propostos por essa perspectiva, observa-se que *Sorriso Real* e outros K-dramas do mesmo gênero não se enquadram plenamente nesses parâmetros.

Em *Sorriso Real*, argumento que o protagonista masculino é o principal alvo do espetáculo material. A narrativa enfatiza de forma constante a articulação entre vestimentas, acessórios, bens de consumo e cenários associados a Gu Won, elementos que não apenas

despertam desejo no público, mas também reforçam sua posição de poder econômico e simbólico. Em contraste, Cheon Sa-rang é frequentemente posicionada como um espetáculo de humilhação e subordinação sob o pretexto do humor. Situações como sua inadequação às expectativas institucionais do Hotel King, a submissão a tarefas enfadonhas e excessivas no ambiente de trabalho ou mesmo o desconforto diante das investidas românticas iniciais de Gu Won são reiteradamente tratadas de forma cômica, levando o espectador a naturalizar experiências marcadas por desigualdade e violência simbólica.

Essa dinâmica tem sido problematizada por parte da crítica cultural contemporânea, que aponta como os K-dramas romantizam relações tóxicas ao suavizar comportamentos masculinos de posse, controle e violência simbólica. Recursos narrativos e estéticos típicos do gênero, como o espelhamento entre os protagonistas, os picos dramáticos e a construção de cenas de beleza etérea, contribuem para glorificar atitudes problemáticas ao recobri-las com gestos de afeto e heroísmo. A insistência de Gu Won diante do desconforto de sua funcionária, bem como a atribuição de tarefas punitivas travestidas de desafios profissionais, exemplificam como comportamentos nocivos são reconfigurados como expressões de cuidado e amor.

Sustento que, embora os K-dramas evitem a sexualização explícita do corpo feminino, isso não impede que suas personagens sejam colocadas em posições de subordinação. Ao mesmo tempo em que certos paradigmas patriarcais são tensionados, outros são reafirmados. A centralidade da personalidade feminina, em detrimento da exposição corporal, não garante equidade narrativa nem agência plena das mulheres dentro da diegese. Os homens permanecem como a engrenagem que movimenta todo o enredo de *Sorriso Real*. Apesar de Sa-rang, Da-eul e Pyeong-hwa serem representadas como mulheres competentes, trabalhadoras e unidas por laços de sororidade, todas se encontram, de forma literal e simbólica, sob dominação masculina. Enquanto funcionárias do Grupo King, estão subordinadas primeiro à figura patriarcal de Gu Il-hoon e, posteriormente, à de Gu Won. Além disso, mesmo com a existência de uma rede de apoio entre as protagonistas, suas relações com outras mulheres fora desse núcleo são marcadas por competição, hostilidade e desvalorização mútua. A rivalidade feminina aparece, assim, como um dos mecanismos de manutenção do patriarcado.

Os conflitos centrais das trajetórias de Sa-rang, Da-eul e Pyeong-hwa decorrem diretamente de opressões patriarcais, e suas resoluções narrativas se dão, em grande medida,

por meio de substitutos simbólicos do falo, representados pelo par romântico masculino ou pelo filho. Da-eul, por sua vez, alcança estabilidade ao assumir uma performance associada ao masculino, ocupando a posição tradicionalmente atribuída ao chefe da família. Em contrapartida, a jornada de Gu Won culmina no reencontro com o outro materno, figurado na personagem de Cheon Sa-rang, o que evidencia a persistência da economia fálica que estrutura a narrativa.

A masculinidade de Gu Won, embora ainda inserida no regime fálico patriarcal, sinaliza uma crise da função paterna na ordem simbólica contemporânea, abrindo espaço para novos modelos de masculinidade numa lógica global. A partir desta pesquisa, proponho minha própria definição do *Flower Boy* no contexto do drama televisivo sul-coreano. Trata-se de um personagem masculino jovem, de traços delicados e aura elegante, que rompe parcialmente com convenções tradicionais da masculinidade ao expressar vulnerabilidade emocional e identificação simbólica com a figura materna. Ao mesmo tempo, ele deve manter força física e poder simbólico suficientes para interceder em favor de sua parceira romântica, articulando gentileza, proteção e romantismo dentro de um ideal de masculinidade suave e não violenta. Se o *female gaze* pressupõe a centralidade da mulher na narrativa ou sua equivalência ao protagonista masculino, argumento que *Sorriso Real* não atende plenamente a esse critério. A autoria feminina, embora relevante, não garante por si só a manifestação efetiva do *female gaze*.

Ainda que Cheon Sa-rang seja uma personagem dotada de subjetividades, ela ocupa a posição de coadjuvante na história de Gu Won. Enquanto a narrativa original de Cinderela gravita em torno da jornada da gata borralheira que se transforma em princesa, a trama central de *Sorriso Real* concentra-se na trajetória de Gu Won para se tornar o dono do Hotel King e principal herdeiro do *chaebol*, assumindo seu lugar na sociedade e construindo sua masculinidade. Assim, o K-drama não apresenta simplesmente uma narrativa que reflete a fantasia feminina, mas sim uma narrativa que a reflete conforme os parâmetros estabelecidos pelo regime fálico masculino.

Argumento que a categorização dos K-dramas de comédia romântica como produtos do *female gaze* se ancora principalmente na abertura melodramática à emoção e ao romantismo. Ao priorizar a complexidade emocional e a construção de subjetividades masculinas e femininas, essas narrativas oferecem às espectadoras uma fantasia aparentemente saudável de serem receptoras do desejo masculino. No entanto, tanto as

leituras que associam a comédia romântica ao *female gaze* quanto aquelas que enquadram os K-dramas nessa categoria incorrem no equívoco de confundir olhar feminino com fantasia feminina, uma vez que esse desejo permanece estruturado a partir de valores patriarcais e masculinos. A comédia, portanto, atua como amortecedor crítico, suavizando temas sensíveis como machismo, exploração laboral e abuso de autoridade, tornando-os palatáveis para um consumo global.

Essa dinâmica emblemática representa uma fantasia feminina neoliberal, uma narrativa que oferece às espectadoras a ilusão de ação e reconhecimento, sem de fato subverter as estruturas que as oprimem. A masculinidade glocal *chaebol* encarnada por Won, o *Flower Boy* poderoso, emocionalmente vulnerável, protetor, mas não explicitamente dominador, satisfaz um desejo contemporâneo por homens sensíveis, mas não questiona seu lugar de privilégio no topo da pirâmide social. Ele é o bom capitalista que humaniza o sistema sem alterar suas bases. É neste ponto que emerge o conceito do Sonho Sul-Coreano, articulado pela narrativa. Tal como o Sonho Americano promete mobilidade social através do trabalho árduo, o Sonho Sul-Coreano, tal qual fabricado por *Sorriso Real*, propaga a ideia de que a ascensão é possível dentro do sistema *chaebol*, desde que mediada por um empregador moralmente superior. O sistema não é transformado, ele é amenizado temporariamente.

A análise dos arcos femininos revela como o drama negocia e, por vezes, contorna a economia fálica. Sa-rang, Pyeong-hwa e até a antagonista Hwa-rang encontram resolução através do *Ersatz*, do substituto fálico: o marido, o filho, o reconhecimento masculino. A exceção disruptiva é Kang Da-eul, cuja trajetória aponta para uma utopia possível. Ao assumir o papel de provedora, ser reconhecida como chefe da família e inverter a divisão doméstica do trabalho, ela realiza uma fantasia feminina verdadeiramente autônoma que reorganiza o poder a partir de novas bases. No entanto, mesmo aqui, a narrativa sinaliza os limites, uma vez que Da-eul precisa tornar-se masculina para ser validada, demonstrando que a estrutura simbólica do regime fálico permanece intacta, mesmo quando suas posições são ocupadas por mulheres.

Portanto, *Sorriso Real* não deve ser lido como uma expressão do *female gaze*, mas como um complexo produto da glocalização que critica e reproduz as estruturas que expõe (o *chaebol*, o patriarcado, a exploração laboral); fabrica um Sonho Sul-Coreano que substitui a transformação coletiva pela benevolência do líder; oferece uma masculinidade suave (o *Flower Boy chaebol*) como solução fantasiosa para a crise da masculinidade tradicional; e

instrumentaliza a fantasia feminina heterossexual, canalizando desejos por segurança, reconhecimento e afeto em moldes que não ameacem a ordem vigente.

A série mobiliza um conjunto de questões globais centrais aos debates contemporâneos. Entre elas, o empoderamento feminino, o capitalismo neoliberal e as tentativas de reforma do tradicionalismo *chaebol*, bem como a lógica da recompensa no capitalismo. Esses temas são articulados por meio de uma estrutura estilística típica da comédia de K-drama, que contrapõe conteúdos sensíveis da narrativa, como o machismo e os ambientes de trabalho abusivos, a um tom irônico marcado pelo exagero. A dramatização de momentos de crise, o destaque às expressões faciais dos personagens e o uso recorrente de efeitos sonoros cômicos funcionam como dispositivos narrativos que suavizam e normalizam situações de opressão.

No campo das representações de gênero, a série mobiliza o tropo da Cinderela, articulado a aspectos da masculinidade do macho ocidental. Essa masculinidade é expressa tanto pelo corpo masculino idealizado e sarado quanto pelo apelo do arquétipo do herói dos clássicos filmes de ação, caracterizado como um homem voraz e ativo. Essa combinação reforça fantasias globais de poder masculino que se combinam aos aspectos da masculinidade suave. No âmbito das questões locais, *Sorriso Real* dialoga diretamente com o tradicionalismo da cultura *chaebol* ainda em voga na sociedade sul-coreana. Elementos próprios do confucionismo atravessam a narrativa, como a valorização da castidade, o respeito irrestrito aos mais velhos e a compreensão do casamento como uma união entre famílias, e não apenas entre indivíduos. Essas normas estruturam tanto as relações afetivas quanto as dinâmicas profissionais retratadas na série.

O maior êxito do K-drama, portanto, não está em quebrar o sistema, mas em lidar com suas contradições de forma sedutora. Ele adota o discurso do empoderamento feminino sem, de fato, conceder poder real; critica o capitalismo, mas preserva sua atratividade; humaniza a figura do patriarca sem realmente questionar sua posição de autoridade. Seu efeito é, assim, ambíguo, pois ao mesmo tempo em que sugere a possibilidade de crítica, também revela como a fantasia pode funcionar como um mecanismo de acomodação social. Em vez de apresentar um novo mundo possível, *Sorriso Real* oferece uma versão mais agradável, emocionalmente envolvente e menos dolorosa do mundo que já existe e é justamente essa ilusão confortável que ajuda a explicar seu forte apelo global.

REFERÊNCIAS

AHMED, S. Happy Objects. *In: The Promise of Happiness*. New York, USA: Duke University Press, 2020. p. 21–49.

ALMEIDA, N.; NICOLAU, M. O poder de atração dos K-dramas: o soft power e a hibridização no contexto do fenômeno global Hallyu. *In: CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Prezias (Orgs.). Ficção seriada: estudos e pesquisas*. São Paulo: Jogo de Palavras, 2018. p. 121–132.

AZIZAH, N.; DWIYANTI, A. South Korea in reconstructing masculinity as brand image of the state's Economic Diplomacy. *Sociología y tecnociencia*, v. 11, n. 2, p. 1–22, 2021.

BALDACCHINO, J-P; PARK, E-J. Between Fantasy and Realism: Gender, Identification and Desire among Korean Viewers of Second-Wave Korean Dramas. *European Journal of East Asian Studies*, v. 20, p. 285–309, 2021.

BARROS II, J., *et al.* Hallyu como instrumento de soft power sul-coreano. *Campos Neutrais - Revista Latino-Americana de Relações Internacionais*, v. 5, n. 2, p. 40–55, 2023.

BATEMAN, J. A.; WILDFEUER, J. Introduction: Bringing Together New Perspectives of Film Text Analysis. *In: WILDFEUER, Janina; WILDFEUER, Janina (Eds.). Film Text Analysis: New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*. [S.l.]: Routledge, 2019. p. 1–23.

BILLBOARD. **Red Velvet perform for north Korean leader Kim Jong-Un in rare Pyongyang concert.** Disponível em: <<https://www.billboard.com/music/music-news/red-velvet-perform-north-korean-leader-kim-jong-un-pyongyang-8280163/>>. Acesso em: 5 out. 2025.

CABAÑES, J. V. A.; UY-TIOCO, C. S. K-dramas as a space for cross-cultural exchange? Counter-flow and its entanglements with soft power and promotional culture. *In: EDWARDS, Lee et al. (Orgs.). The Sage Handbook of Promotional Culture and Society*. [S.l.]: SAGE Publications, 2024.

CENTRO CULTURAL COREANO NO BRASIL. **História da Coreia**. Disponível em: <https://brazil.korean-culture.org/pt/1846/korea/1283>. Acesso em: 9 maio 2025.

CHALABY, J. K. Reflection i: Transnational TV Formats: Making the Local Visible and the Global Invisible. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, v. 8, n. 2, p. 54–56, 2013.

CHEN, M. **Redefining Female Identity Through the Female Gaze: A Comparative Analysis of Gender Narratives in Feminist Cinema**. *In: Proceedings of the 3rd*

International Conference on Art, Design and Social Sciences. 2024. p. 168-173.

CHEN, Y. Unveiling the veil of the damsel in distress in movies: The impact of gender stereotypes on female characters in a patriarchal society. **Arts, Culture and Language**, v. 1, n. 4, 2024.

CHENG, S. The male malady of globalization: Phallocentric nationalism in South Korea. **Current anthropology**, v. 62, n. 23, p. 579–591, 2021.

CHIN, M. et al. Family policy in South Korea: Development, current status, and challenges. **Journal of child and family studies**, v. 21, n. 1, p. 53–64, 2012.

CHOI, E. J.; HWANG, J. Transition of son preference: Evidence from South Korea. **Demography**, v. 57, n. 2, p. 627–652, 2020.

CHUNG, E. Y. J. **Korean Confucianism: Tradition and Modernity**. Seongnam-si, Democratic People's Republic of Korea: Academy of Korean Studies Press, 2015.

CICCHELLI, V.; OCTOBRE, S. **The Sociology of Hallyu Pop Culture**. Switzerland: Springer Nature, 2021.

CNN Brasil. **Netflix diz que 80% dos assinantes assistem a produções coreanas**. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/netflix-diz-que-80-dos-assinantes-assistem-a-producoes-coreanas/>>. Acesso em: 5 out. 2025.

COHEN, P. M. What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze. **Southwest Review**, v. 95, n. 1/2, p. 78–88, 2010.

COLUMPAR, C. The Gaze As Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory. **Women's Studies Quarterly**, v. 30, n. 1/2, p. 25–44, 2002.

CONSEQUENCE OF SOUND. **A breakdown of Girls' generation's history and legacy**. Disponível em: <<https://consequence.net/2022/08/girls-generation-history-legacy-forever-1/>>. Acesso em: 5 out. 2025.

COREIA DO SUL. **ACT ON THE PREVENTION OF DOMESTIC VIOLENCE AND PROTECTION OF VICTIMS**, Act No. 8367, de 11 de abril de 2007. Disponível em: https://elaw.klri.re.kr/eng_mobile/viewer.do?hseq=54652&type=part&key=38. Acesso em: 9 maio 2025.

COREIA DO SUL. **Letter of Intent, Memorandum of Economic and Financial Policies, and Technical Memorandum of Understanding**. Washington, D.C.: International Monetary Fund, 24 nov. 1999. Disponível em: <https://www.imf.org/external/np/loi/1999/112499.htm>.

Acesso em: 1 maio 2025.

CORREIA, J. C. Ubiquidade: a próxima revolução televisiva. *In*: SERRA, Paulo; SÁ, Sónia; FILHO, Washington Souza (Orgs.). **A Televisão Ubíqua**. [S.l.]: Labcom, 2015. p. 39–52.

CUNHA, M. R.; SCALEI, V. O valor das “novas” mediações no contexto da personalização do consumo televisivo. **Conexão comunicação e cultura**, v. 17, n. dossie, p. 27–45, 2018.

DEUHLER, M. **The Confucian transformation of Korea: a study of society and ideology**. Cambridge, Mass, USA: Harvard University Press, 1992.

DIRSE, Z. Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera. **Journal of Research in Gender Studies**, v. 3, n. 11, p. 15–29, 2013.

DOMINGUES, I.; FRAGOSO, N.. Indústria cultural sul-coreana e a construção do nation branding: Uma análise da KOFICE enquanto instrumento de suporte à Hallyu. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 23, n. 45, 2024.

DOWLING, C. **The Cinderella Complex: Women’s Hidden Fear of Independence**. Nova Iorque, NY, USA: Summit Books, 1981.

ELFVING-HWANG, J. Not so soft after all: kkonminam masculinities in contemporary South Korean popular culture. Em: KSAA BIENNIAL CONFERENCE, 7., 2011, Sydney. **Anais...** Sydney: University of New South Wales, 2011. p. 16–18.

EVTEEVA, M. INTERNALIZED MISOGYNY: THE PATRIARCHY INSIDE OUR HEADS. **Journal of Integrated Social Sciences**, v. 14, n. 1, p. 82–108, 2024.

FORBES. **As torchbearers of hallyu’s legacy, BTS received the order of cultural merit**. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/caitlinkelley/2018/10/27/bts-order-of-cultural-merit/>>. Acesso em: 5 out. 2025.

FORBES. **With More Female Screenwriters Do Korean TV Dramas Pass the Bechdel Test?**. 23 Mai. 2019. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/joanmacdonald/2019/05/23/with-more-female-screenwriters-do-korean-tv-dramas-pass-the-bechdel-test/>. Acesso em: 05 Dez. 2025

G1. **Na ONU, BTS incentiva vacinação contra a Covid-19 e lança clipe na sede das Nações Unidas**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/09/20/bts-assembleia-onu.ghtml>>. Acesso em: 5 out. 2025.

GATCHALIAN, C. B. *et al.* Beyond the “Hallyuwood”: A Systematic Review of the Multifaceted Influence of Korean Drama. **International Journal of Multidisciplinary**

Research and Publications, v. 6, n. 3, p. 92–98, 2023.

GRAY, H. The Age of Toxicity: The Influence of Gender Roles and Toxic Masculinity in Harmful Heterosexual Relationship Behaviours. **Canadian Journal of Family and Youth**, v. 13, n. 3, p. 41–52, 2021.

HAN, H.-S. Women's Life during the Chosŏn Dynasty. **International Journal of Korean History**, v. 6(1), p. 113–160, 2004.

HONG, E. **The Birth of Korean Cool: How One Nation Is Conquering the World Through Pop Culture**. New York: Picador USA, 2025.

HOOKS, B. **Black Looks: Race and Representation**. Cambridge, MA, USA: South End Press, 1992.

HORTON, D.; WOHL, R. R. Mass communication and para-social interaction; observations on intimacy at a distance. **Psychiatry**, v. 19, n. 3, p. 215–229, 1956.

HUR, S.-W. Mapping south Korean women's movements during and after democratization: Shifting identities. Em: BROADBENT, J.; BROCKMAN, V. (Eds.). **East Asian Social Movements**. New York, NY: Springer New York, 2011. p. 181–203.

IWICKA, R. Redefining New Masculinity In Korean Television Drama Series. Em: IWICKA, R. (Ed.). **Manifestations of Male Image in the World's Cultures**. [s.l.] Jagiellonian University Press, 2021. p. 113–135.

JAMAL, F. S.; MOHAMMED, A. H. Revisiting Cinderella: Breaking the Stereotypical Beauty Standards. **Migration Letters**, v. 20, n. S5, p. 1069–1086, 2023.

JENKINS, M. D.; KIM, H. J. The Role of Misogyny in the 2022 Korean Presidential Election: Understanding the Backlash against Feminism in Industrialized Democracies. **Journal of East Asian Studies**, v. 24, n. 2, p. 169–196, 2024.

JIN, D. Y.; YOON, T.-J. The Korean Wave: Retrospect and Prospect. **International Journal of Communication**, v. 11, p. 2241–2249, 2017.

JO, J. O. Korean dramas, circulation of affect and digital assemblages: Korean soft power in the United States. In: KIM, Youna (Ed.). **The Soft Power of the Korean Wave**. London, England: Routledge, 2021. p. 209–219.

JORGE, M. S. Mulheres em um mundo de homens: representação feminina em Narcos e a ilusão da ficção seriada “universal”. **Revista Estudos Feministas**, v. 29, n. 1, p. 1–13, 2021.

JU, H. Korean TV drama viewership on Netflix: Transcultural affection, romance, and identities. **Journal of international and intercultural communication**, v. 13, n. 1, p. 32–48,

2020.

JU, H. National television moves to the region and beyond: South Korean TV drama production with a new cultural act. **Journal of international communication**, v. 23, n. 1, p. 94–114, 2017.

JUNG, S. **Korean Masculinities and Transcultural Consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-Pop Idols**. Hong Kong: Hong Kong University Press, HKU, 2011.

KAKU, S. **Patriarchy in East Asia: A Comparative Sociology of Gender**. Leida, Netherlands: Brill, 2013.

KAPLAN, E. A. Is The Gaze Male? *In*: FURSTENAU, M. (Ed.). **Film Theory Reader: Debates & Arguments**. [S.l.]: Routledge, 2010. p. 209–221.

KBS WORLD. Disputed merit points for ex-servicemen. KBS World, 23 jun. 2013. Disponível em: https://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?board_seq=50933&id=&lang=e&menu_cate=issues. Acesso em: 1 maio 2025.

KIM, B. et al. Domestic violence and South Korean women: the cultural context and alternative experiences. **Violence and victims**, v. 25, n. 6, p. 814–830, 2010.

KIM, J. The Gender War and the Rise of Anti-family Sentiments in South Korea. Em: SCHOEN, R. (Ed.). **The Demography of Transforming Families**. Cham, Switzerland: Springer International Publishing, 2023. p. 183–201.

KIM, J.; SINTAS, J. L. Social TV viewers' symbolic parasocial interactions with media characters: A topic modelling analysis of viewers' comments. **Social Sciences & Humanities Open**, v. 3, n. 1, p. 100129, 2021.

KIM, K. A. *et al.* Duality of K-Content in the Era of Netflix: An Investigation of Korean “Netflix Original” Characteristics. **International Journal of Communication**, v. 17, p. 7015–7039, 2023.

KIM, Y. Introduction: Popular culture and soft power in the social media age. *In*: KIM, Youna (Ed.). **The Soft Power of the Korean Wave**. London, England: Routledge, 2021. p. 1–38.

KIM, Y. Mirroring misogyny in Hell Chosŏn: Megalia, Womad, and Korea's feminism in the age of digital populism. **European Journal of Korean Studies**, v. 20, n. 2, p. 101–134, 2021.

KI-SOO, E. A comparative analysis of the changes in the values and attitudes toward gender equality and gender roles in Korea. **The Review of Korean Studies**, v. 10, n. 2, p. 11–29, 2007.

KISTERSKY, L. L.; MARMAZOV, V. J.; PILIAIEV, I. S. **Prospects for the east-west**

civilizational convergence: Confucian tradition democracy in the republic of Korea. Praga: Coretex CZ SE, 2021.

KOH, E. Gender issues and Confucian scriptures: Is Confucianism incompatible with gender equality in South Korea? **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, v. 71, n. 2, p. 345–362, 2008.

KOREA TOURISM ORGANIZATION. 데이터 기반 방문행태 분석을 통한 기초지자체별 관광 이동유형 분석. 관광컨설팅팀, 2025.

KOREAN FOUNDATION FOR INTERNATIONAL CULTURAL EXCHANGE (KOFICE). **2024 Overseas Hallyu Survey**. Seoul: KOFICE, 2024.

KOREAN INSTITUTE OF CRIMINOLOGY. **Violence against women: intimate partner violence**. Youngoh Hong; Bae Sang Kyun; Seunghui Joo. Seul: Korean Institute of Criminology, 2015.

KRESSE, K. Junzi (君子), the Confucian Concept of the ‘Gentleman’ , and its Influence on South Korean Land-Use Planning. Em: BRACKEN, G. (Ed.). **Ancient and Modern Practices of Citizenship in Asia and the West**. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press, 2018. p. 219–239.

KUNKUNRAT, K. Korean cultural diplomacy: Uniting society through soft power. **Best Journal of Administration and Management**, v. 2, n. 3, p. 157–162, 2024.

KWON, I. Gender, feminism and masculinity in anti-militarism: Focusing on the conscientious objection movement in South Korea. **International feminist journal of politics**, v. 15, n. 2, p. 213–233, 2013.

KWON, J. Globalization and business masculinities in South Korea: Top managers in the industrial sector. **Social Sciences** (Basel, Switzerland), v. 8, n. 12, p. 318, 2019.

LEE, A. J. Manly colors: Masculinity and mobility among globalizing Korean men. **Kalfou A Journal of Comparative and Relational Ethnic Studies**, v. 6, n. 2, 2019.

LEE, G. A soft power approach to the “Korean wave”. **The Review of Korean Studies**, v. 12, n. 2, p. 123–137, 2009.

LEE, H. A ‘real’ fantasy: hybridity, Korean drama, and pop cosmopolitans. **Media, culture, and society**, v. 40, n. 3, p. 365–380, 2017.

LEE, J.; JEONG, E. The 4B movement: envisioning a feminist future within a non-reproductive future in Korea. **Journal of gender studies**, v. 30, n. 5, p. 633–644, 2021.

LEE, M. J. Desiring Asian Masculinities Through Hallyu Tourism. Em: PARK, J.; LEE,

A.-G. (Eds.). **The rise of K-dramas: essays on Korean television and its global consumption**. North Carolina: McFarland et Company, Inc., 2019. p. 26–46.

LEMOS, L. P. ;LIMA, M. M. Fãs brasileiros de doramas sul-coreanos e k-dramaland: Distinções culturais, alteridade e identidades. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 23, n. 45, 2024.

LEMOS, L. P.; PINHEIRO, M. M. L. “OPPA SCAM” AND ROMANTIC RELATIONSHIPS IN K-DRAMAS: IDOLATRY AND FAN ACTIVISM IN BRAZIL. **Brazilian Creative Industries Journal**, v. 4, n. 2, p. 256–276, 2024.

LEUNG, L. Y. M. Mediating Asian modernities. *In: The Soft Power of the Korean Wave*. London: Routledge, 2021. p. 184–195.

LOO, F. Y.; LOO, F. C. Hybridity, Confucianism, and ambiguity in the south Korean soft power model in hallyu 1.0. **Media watch**, v. 12, n. 1, p. 149–160, 2021.

LOPES, M. I. V. A teoria barberiana da comunicação. **Matrizes**, v. 12, n. 1, p. 39, 2018a.

LOPES, M. I. V. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Intexto**, p. 14–23, 2018b.

LOUIE, K. Popular culture and masculinity ideals in East Asia, with special reference to China. **The journal of Asian studies**, v. 71, n. 4, p. 929–943, 2012.

MAIS GOIÁS [@maisgoias]. “**ASSISTA I Aos 77 anos, Cleonice Calistrato, moradora de Mossoró (RN), visitou a Coreia do Sul...**” [Instagram]. 17 jan. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DE7jU0MOwof/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

MAITY, N. Damsels in distress: A textual analysis of gender roles in Disney princess films. **IOSR Journal of Humanities and Social Science**, v. 19, n. 10, p. 28–31, 2014.

MANEK, B. G. A. Confucian historical narratives and misogynic culture in South Korea. **Journal of Asian Social Science Research**, v. 5, n. 1, p. 49–62, 2023.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. *In: HERLINGHAUS, Hermann (Ed.). Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002. p. 171–198.

MARTÍN-BARBERO, J. Introducción. *In: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (Eds.). Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá,

Colombia: Tercer Mundo, 1992.

MAYNES, K. Korean Perceptions of Chastity, Gender Roles, and Libido; From Kisaengs to the Twenty First Century. **Grand Valley Journal of History**, v. 1, 2012.

MAZUR, D. **A Coreia do Sul e a Hallyu: uma globalização alternativa no mundo multipolar**. 2023. 280 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

MAZUR, D.; ALBUQUERQUE, A. La oleada coreana en Brasil como política estatal a escala global:: Alcances y perspectivas. *In: Corea en la globalización*. [S.l.]: Prometeo Libros, 2022. p. 189–206.

MENON, V. A. *et al.* Narrative Elements and Emotional Engagement in South Korean Dramas: Understanding, Focus, and Presence. *In: WANG, Changsong; YONG, Cheng Fei; MARTA, Rustono Farady (Orgs.). Global Development of Asian Cinema in the Film Industry*. Pensilvânia: IGI Global Scientific Publishing, 2025. p. 17–32.

MICHELL, H. Culture is power in dynamic Korea: soft power and government involvement in the Korean Wave. *In: LIM, Sojin; ALSFORD, Niki J. P. (Orgs.). Routledge Handbook of Contemporary South Korea*. London, England: Routledge, 2021. p. 177–190.

MIYOSE, C. Y. **Unrealistic weeds of love and romance: The Korean drama and the “Flower Boy” genre**. University of Nevada, Las Vegas, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.34917/7645975>

MONGAN, F. F. A. *et al.* Economic Colonialism: Korean Wave (Hallyu) Hegemony. **International Journal of Religious and Cultural Studies**, v. 4, n. 1, p. 13–22, 2022.

MONTEIRO, D. S. M. **Um mergulho na onda coreana, nostalgia e cultura pop na série de K-dramas “Reply”**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM–UFF), Niterói, 2018.

MOON, S. Carving out space: Civil society and the women’s movement in South Korea. **The journal of Asian studies**, v. 61, n. 2, p. 473–500, 2002.

MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. **Feminisms**. London: Macmillan Education UK, 1975. p. 438–448.

MUNGIOLI, M. C. P.; LEMOS, L. P.; PENNER, T. A. K-dramas originais Netflix no catálogo brasileiro: melodrama e literacia midiática. **Rumores**, v. 17, n. 34, p. 55–76, 2023.

MUSTAFHA, N.; RAZAK, F. H. A. Cultural Diplomacy in Korean Drama Descendants of The Sun. **Journal Of Media And Information Warfare**, v. 13, n. 1, p. 1–49, 2020.

MUTTALEB, F. A.; MANSOUR, A. W.; SHDOUH, A. Dreams and disillusionment: A critique of the American Dream in American fiction. **Journal of Ecohumanism**, v. 3, n. 7, p. 2815–2823, 2024.

NPR. **How BTS Is Adding An Estimated \$5 Billion To The South Korean Economy A Year.** Disponível em:

<<https://www.npr.org/2021/08/06/1025551697/how-bts-is-adding-an-estimated-5-billion-to-the-south-korean-economy-a-year#:~:text=VANERK%20SMITH:%20An%20online%20concert,of%20the%20country's%20entire%20economy.>>. Acesso em: 5 out. 2025.

NUSBAUMER, E. R. The Cinderella stereotype: A comparative study of *love in a fallen city* and *Cinderella*. **Comparative Literature East & West**, v. 8, n. 2, p. 221–233, 2024.

NYE, J. S. **Soft Power: The Means To Success In World Politics**. New York: PublicAffairs, 2004.

O GLOBO. **Brasileira expulsa de casa na Coreia do Sul conheceu marido em app e compartilhava dia a dia do relacionamento à distância.** Rio de Janeiro, 5 dec. 2023.

Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/12/05/brasileira-expulsa-de-casa-na-coreia-do-sul-conheceu-marido-em-app-e-compartilhava-dia-a-dia-do-relacionamento-a-distancia.ghtml>.

Acesso em: 20 jan. 2026.

ODIN, R. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005. p. 27–45.

ODIN, R. **Spaces of Communication: Elements of Semio-Pragmatics**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.

OECD. **Korea's Unborn Future: Understanding Low-Fertility Trends**. Paris: OECD Publishing, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.1787/005ce8f7-en>. Acesso em: 1 maio 2025.

OH, I. FROM LOCALIZATION TO GLOCALIZATION: Contriving Korean Pop Culture to Meet Glocal Demands. **Kritika Kultura**, v. 29, p. 157–167, 2017.

PALLEY, M. L. Women's status in South Korea: Tradition and change. **Asian survey**, v. 30, n. 12, p. 1136–1153, 1990.

PARK, B. J. Patriarchy in Korean Society: Substance and Appearance of Power. **Korea journal**, v. 41, n. 4, p. 48–73, 2001.

PARK, J. I. H.; KIM, K. A.; LEE, Y. Netflix and Platform Imperialism: How Netflix Alters the Ecology of the Korean TV Drama Industry. **International Journal of Communication**, v.

17, p. 72–91, 2023.

PARK, K. A. Women and development: The case of South Korea. **Comparative politics**, v. 25, n. 2, p. 127, 1993.

PASTE MAGAZINE. **What Makes K-Dramas So Popular?**. 29 Nov. 2022. Disponível em: <https://www.pastemagazine.com/tv/k-drama/k-drama-popularity-explained-romance-tv-shows>. Acesso em: 05 Dez. 2025

RAYMO, James M.; PARK, Hyunjoon. Marriage decline in Korea: Changing composition of the domestic marriage market and growth in international marriage. **Demography**, v. 57, n. 1, p. 171–194, 2020.

ROLLING STONE BRASIL. **Round 6 é primeira série da Netflix a alcançar topo de 83 países; entenda.** Disponível em: <https://rollingstone.com.br/entretenimento/round-6-e-primeira-serie-da-netflix-alcancar-topo-de-83-paises-entenda/>. Acesso em: 5 out. 2025.

SAID, E. W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

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

SEGALEN, V. **Ensayo sobre el exotismo: una estética de lo diverso**. Madrid: La Línea del Horizonte Ediciones, 2017.

SEGUINO, S. Gender wage inequality and export-led growth in South Korea. **The journal of development studies**, v. 34, n. 2, p. 102–132, 1997.

SMELIK, A. Feminist Film Theory. In: COOK, Pam (Org.). **The Cinema Book**. Londres: British Film Institute, 2007. p. 491–504.

SUBCELEBRITIES [@subcelebrities]. **A vida real não é um dorama! A Brasileira Jackeliny expôs em suas redes sociais...** [Instagram]. 4 dez. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0bw8-XuTpf/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

TATSENKO, P.; TATSENKO, N. A journey through the female gaze: Media and art perspective. **British and American Studies**, v. 28, p. 233–240, 2022.

THE DIPLOMAT. **How Netflix Both Supercharges and Risks Derailing South Korea's Content Industry.** Disponível em: <https://thediplomat.com/2025/07/how-netflix-both-supercharges-and-risks-derailing-south-koreas-content-industry/#:~:text=As%20a%20global%20platform%20targeting,additional%20%242.5%20billion%20in%202023.>>. Acesso em: 5 out. 2025.

THE SPECTATOR. **How K-Dramas Romanticize Toxic Relationships and Still Adopt the Female Gaze.** 7 Set. 2023. Disponível em: <https://stuyspec.com/article/how-kdramas-romanticize-toxic-relationships-and-still-adopt-the-female-gaze>. Acesso em: 05 Dez. 2025

THOMAS, R. **The Evolution of the Status of Women in Korea: Colonial Times to the Present.** 2012. Thesis (Bachelor of Arts) – Coastal Carolina University, College of Humanities and Fine Arts, Department of History, 2012. Disponível em: <https://digitalcommons.coastal.edu/honors-theses/83>. Acesso em: 19 mar. 2025.

TIKHONOV, V. Masculinizing the nation: Gender ideologies in traditional Korea and in the 1890s–1900s Korean enlightenment discourse. **The journal of Asian studies**, v. 66, n. 4, p. 1029–1065, 2007.

TILLAND, B. Dreaming, Making, and Breaking Family and Kinship in Contemporary South Korea. **EDUCATION ABOUT ASIA**, v. 22:3 (Winter 2017): Demographics, Social Policy, and Asia, Part I, n. 3, 2017.

URBANO, K. Entre japonesidades e coreanidades pop: da Japão-Mania à Onda Coreana no Brasil. In: 40o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40, 2017, Curitiba. **Anais...** Curitiba: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017, p.1-17.

URBANO, K. Produções televisivas japonesas e sul-coreanas na Netflix Brasil: apontamentos iniciais. **COMUN. MÍDIA CONSUMO**, v. 17, n. 50, p. 559–578, 2020.

VEJA. **Festival sul-coreano de dramas faz estreia internacional em São Paulo.** São Paulo, 22 out. 2025a. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/giro-pelo-orient/festival-sul-coreano-de-dramas-faz-estreia-internacional-em-sao-paulo/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

VEJA. **Netflix e Amazon: veja as plataformas de streaming mais populares entre brasileiros.** São Paulo, 28 ago. 2025b. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/melhores-filmes-series/plataformas-streaming-populares-brasileiros/>. Acesso em: 21 jan. 2026.

VOGUE INDIA. **ICYMI, K-dramas have been turning the male gaze on men.** 11 Nov. 2021. Disponível em: <https://www.vogue.in/culture-and-living/content/icymi-k-dramas-have-been-turning-the-male-gaze-on-men>. Acesso em: 05 Dez. 2025

WANG, Y.; WENG, X. Analysis on How “Globalization” Affect Netflix to Cultural Diffusion. **Advances in Social Science, Education and Humanities Research**, v. 664, p.

2082–2086, 2022.

WINQUES, K.; LONGHI, R. R. Dos meios às mediações (algorítmicas): mediação, recepção e consumo em plataformas digitais. **Matrizes**, v. 16, n. 2, p. 151–172, 2022.

WORLD BANK. **Fertility rate, total (births per woman)**. World Bank Data, [s.d.]. Disponível em: <https://data.worldbank.org/indicator/SP.DYN.TFRT.IN>. Acesso em: 3 maio 2025.

YOON, K. De/Constructing the soft power discourse in Hallyu. **Communication research and practice**, v. 9, n. 3, p. 341–357, 2023.

YOONASTATS. Even before airing, ‘#킹더랜드’ <#KingTheLand> has achieved the following [...]. Twitter. 17 Jun. 2023. Disponível em: <https://x.com/yoonastats/status/1670050022329819138>. Acesso em: 22 Nov. 2025

YUN, M. The interplay between Korean men’s movements and hegemonic masculinity: **Identity, complicity, and resistance**. *Pastoral psychology*, v. 67, n. 6, p. 689–706, 2018.