

O GÊNERO MELODRAMÁTICO E O CRESCIMENTO DA OFERTA DE K-DRAMAS ORIGINAIS NETFLIX NO CATÁLOGO BRASILEIRO: elementos para discussão¹

THE MELODRAMATIC GENRE AND THE GROWTH OF NETFLIX ORIGINAL K-DRAMAS IN THE BRAZILIAN CATALOGUE: elements for discussion

Maria Cristina Palma Mungiolli²

Ligia Prezia Lemos³

Tomaz Affonso Penner⁴

Resumo: As plataformas de streaming expandem a ficção seriada para novos mercados, e estimulam nos polos produtores de estratégias como o uso de temáticas locais, com aspectos de universalidade. Conjuntura que instiga a perceber proximidades e possibilidades de diálogo entre produções pertencentes a culturas anteriormente apartadas, como as da Ásia. O artigo – por meio de mapeamento e análise – constata a progressão numérica dos K-dramas disponíveis na plataforma Netflix do Brasil. A partir deste contexto, analisa a questão dos gêneros televisivos como categorias culturais (MITTELL, 2004) que asseguram modelos de leitura e interpretação (TODOROV, 1980) e configuram storyworlds (RYAN, 2014). O artigo sugere que os traços melodramáticos dos K-dramas aproximam produção e audiência. Ou seja, o gênero melodrama integra a literacia do brasileiro em geral, graças à telenovela, o que pode ser fator que contribui para a popularidade dos K-dramas no país.

Palavras-Chave: K-dramas. Melodrama. Netflix.

Abstract: Streaming platforms expand serial fiction to new markets, and stimulate the emergence of strategies in the producing centers, such as the use of local themes, with aspects of universality. This context instigates to perceive proximities and possibilities of dialogue between productions from cultures previously apart from the global communication circuit, such as those of Asia. The paper – through mapping and analysis – notes the numerical growth of K-dramas available on Netflix in Brazil. From this context, it analyzes the issue of television genres as cultural categories (MITTELL, 2004) that ensure models of reading and interpretation (TODOROV, 1980) and also configure storyworlds (RYAN, 2014). The article suggests that the melodramatic traces of K-dramas, bring production closer to the audience. In other

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do 32º Encontro Anual da Compós, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo - SP. 3 a 7 de julho de 2023.

² Professora Livre-Docente da Escola de Comunicações e Artes da USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP. Coordenadora do GT Estudos de Televisão e Streaming da ALAIC. Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq. E-mail: crismungiolli@usp.br

³ Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, USP, com Pós-doutorado pela mesma instituição. Vice Coordenadora do GP Ficção Televisiva Seriada da Intercom. Pesquisadora do GELiDis, Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-USP) e do ObEEC, Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (UFMA). E-mail: ligia.lemos@gmail.com

⁴ Professor no Centro de Ciências Sociais e Aplicadas da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutor e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Vice coordenador do GELiDis, Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-USP). E-mail: tomazpenner@gmail.com

words, the melodrama genre is part of Brazilian literacy in general, thanks to telenovelas, which may be a contributing factor to the popularity of K-dramas in the country.

Keywords: K-dramas. Melodrama. Netflix.

1. K-dramas e a Netflix Brasil

A era da televisão distribuída pela internet (LOTZ, 2018) redimensiona os fenômenos culturais envolvidos nos processos de transnacionalização, neoglobalização, ampliando e colocando sob novas perspectivas, entre outros assuntos, o debate sobre questões de identidade cultural e representações (HALL, 2016, 2019) relacionadas aos produtos midiáticos.

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

É neste cenário que a Coreia do Sul desponta como um território emblemático entre aqueles que tiveram um aumento significativo de produções nacionais em parceria com a indústria global de *streaming*. Mas a relação do país com a Netflix tem suas complexidades (PARK et al, 2023). Por um lado, há uma rejeição à empresa, por representar uma ameaça à produção e distribuição de conteúdo local (MAZUR, 2021b). Por outro, a plataforma reforça e amplifica os efeitos da *hallyu*⁵, distribuindo K-dramas⁶ pelo mundo e ampliando sua recepção em países com pouca tradição de consumo dessas produções, como o Brasil. Embora não seja objetivo deste trabalho discutir o que pode significar a *hallyu* em termos políticos ou geopolíticos, é importante pontuar que, como nos lembra Castells (2009, p. 194), o espaço

⁵ A onda coreana, ou *hallyu* se refere à expansão e popularidade da cultura pop sul-coreana e seus produtos como dramas de televisão (K-dramas), música pop (K-pop) e ídolos pop (K-idols). Relaciona-se a uma política que, estimulada por empresários e governantes, estabeleceu a construção da cultura como produto, fomentando a disseminação das artes, gastronomia, tecnologia da informação, moda, beleza, cinema e séries.

⁶ O prefixo 'K' começou a integrar os conteúdos culturais sul-coreanos a partir da expansão da *hallyu* e, assim, K-drama é a expressão que designa a ficção televisiva seriada da Coreia do Sul – e que vem crescendo cada vez mais em popularidade global. Cf. AN, 2022.

midiático é onde se constrói o poder social e político. Essa premissa é válida tanto para os produtores da Coreia do Sul quanto para a gigante mundial Netflix.

A Netflix tem papel relevante na disseminação dessas produções em escala internacional. A empresa se tornou um fenômeno global de distribuição de conteúdos audiovisuais sob demanda por assinatura, ou SVOD (*Subscription Video on Demand*). Para dimensionar seu alcance, destacamos que, no terceiro trimestre de 2022, a empresa registrou 2,4 milhões de novos usuários, chegando a mais de 223 milhões de assinantes (NETFLIX, 2023) no mundo. O crescimento ajudou na recuperação de uma breve crise estabelecida no primeiro semestre de 2022, período em que a Netflix perdeu 1,2 milhão de assinantes (ROMANI & ARIMATHEA, 2022).

Embora a Netflix não divulgue dados oficiais sobre o número de assinantes, o site Flixpatrol⁷ informa que, em 2022, o serviço possuía 15.3 milhões de assinantes no Brasil.⁸ Oficialmente, em seu último relatório trimestral de 2022, a Netflix destacou que sua participação no mercado brasileiro de *streaming* em dezembro era de 4% (NETFLIX, 2023). Dados da Kantar Ibope Media⁹ informam que essa participação a coloca em primeiro lugar entre os serviços AVOD¹⁰/SVOD, que correspondem, no total, a 5,6% de participação no mercado brasileiro de consumo de vídeo.

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

A previsão de investimentos da Netflix em conteúdos originais ultrapassa US\$ 1,9 bilhão apenas na região da Ásia-Pacífico em 2023 – ou 47% dos cerca de US\$ 4 bilhões estimados para a criação de títulos próprios ao redor do mundo (FRATER, 2023). Segundo o relatório do grupo Media Partners Asia (2023), a Coreia do Sul é o maior destino asiático para os dólares

⁷ FlixPatrol é uma empresa que coleta dados de streaming em mais de 120 países, oferecendo serviços a produtores e distribuidores das indústrias de mídia.

⁸ Disponível em: <https://flixpatrol.com/streaming-services/subscribers/brazil/> Acesso em 07/03/2023

⁹ Ver: <https://kantariibopemedia.com/conteudo/relatorios/>. Acesso em 07/03/2023

¹⁰ Sigla em inglês para *Advertising Video on Demand*, modelo de negócios de serviços de fornecimento de vídeo, no contexto de televisão conectada à internet, com inserção publicitária.

investidos pela Netflix em conteúdos originais. Possivelmente, o fenômeno se deve ao alto potencial de exportação daqueles títulos, que se multiplicaram nos catálogos Netflix no mundo, como demonstraremos adiante. Ainda de acordo com a pesquisa que gerou o relatório, séries e animes japoneses, juntamente com dramas e filmes sul-coreanos, bem como filmes da Indonésia e da Índia, estão entre os títulos mais transmitidos globalmente ao longo de 2022.

Diante da relevância dos conteúdos sul-coreanos originais Netflix em âmbito global, este artigo tem como objetivo discutir como a progressão numérica dos K-dramas disponíveis na plataforma Netflix do Brasil estaria relacionada à questão dos gêneros dramáticos. Assim, em primeiro momento de nossa pesquisa, realizamos um levantamento dos títulos do gênero K-drama no catálogo brasileiro da Netflix para observar o crescimento da participação desse conteúdo. A escolha do serviço se justifica, como pontuamos anteriormente, por ser aquele que apresenta maior alcance em nosso país em seu segmento.

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

2. Metodologia de pesquisa

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

Na primeira etapa de coleta, foram identificados 627 títulos originais no portal, que classificamos em uma base distinguindo gêneros, formatos, países de origem e ano de produção. Posteriormente, foi realizado um segundo movimento, identificando os títulos disponíveis entre os originais Netflix até 12 de fevereiro de 2020. Dessa vez, foram encontrados 1.535 títulos – 908 deles não constavam anteriormente e foram adicionados à base inicial e organizados a partir das mesmas categorias. Por fim, houve a última etapa de coleta com os conteúdos disponíveis até 31 de dezembro de 2022, que mapeou 1.876 produções novas, totalizando 3.411 títulos originais no catálogo brasileiro, que também foram adicionados à base e tiveram o mesmo tratamento das etapas anteriores. Assim, conseguimos registrar a produção original Netflix e suas transformações de maneira sistemática ao longo de cinco anos (2018-2022). O quadro a seguir apresenta os períodos de coleta de dados e alguns achados.

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

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

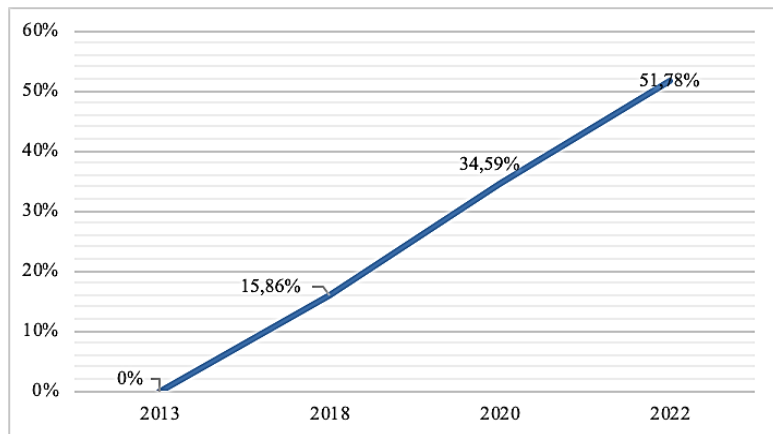
FONTE: quadro elaborado pelos autores.

As três etapas de coleta utilizaram o mesmo procedimento metodológico e os resultados permitem comparação e verificação de tendências da produção original da Netflix. A comparação entre os três momentos de coleta pode abrir espaço para análises das transformações do catálogo brasileiro de originais Netflix nos últimos 5 anos. Preliminarmente, é possível indicar algumas mudanças substanciais, com tendências bem definidas. De modo geral, elas estão relacionadas à horizontalização global da produção, evidenciando a pluralização de países envolvidos e investimento massivo em conteúdos originais.

Para checar a proporção dos originais em relação à quantidade total de títulos disponíveis no portal da Netflix no Brasil, utilizamos informações do *Unofficial Netflix Online Global Search* (<http://unogs.com>), que possui um banco de dados segmentados sobre a distribuição de conteúdos da empresa. Em 2018, eram disponibilizadas 3.953 obras na Netflix – 627 originais, como demonstra nossa primeira coleta de dados; em 2020, eram 4.437 – 1.535 originais; e em 2022, 6.584 – 3.411 originais. Este registro é importante por apontar uma

tendência de crescimento da participação de títulos próprios na composição do catálogo geral da Netflix Brasil, como pode ser observado no Gráfico 1, a seguir.

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

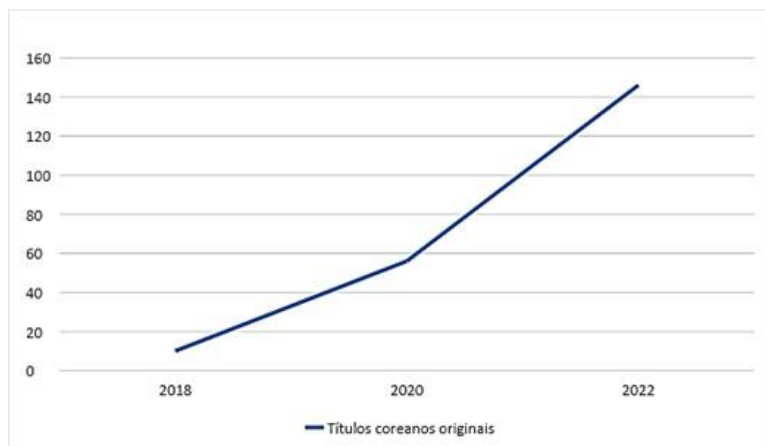


FONTE: gráfico elaborado pelos autores.

Em 2022, pela primeira vez em nossos levantamentos, a quantidade de títulos originais ultrapassou a metade do total disponível na composição do catálogo geral da Netflix Brasil. O fenômeno atesta a importância de nos voltarmos a este tipo de produção, que se torna cada vez mais relevante. Levando em conta o universo de dados ora apresentado, focaremos na produção original da Netflix proveniente da Coreia do Sul para cumprir os objetivos desta pesquisa. Nesta etapa metodológica, selecionamos em nossa base de dados apenas os títulos sul-coreanos em cada coleta de dados.

Em 2018, havia apenas 10 títulos sul-coreanos entre os 627 originais Netflix, representando 1,59%. Em 2020, eram 56 títulos do país entre os 1.535 do catálogo geral – ou 3,64%. No último levantamento, foram mapeadas 251 produções da Coreia do Sul entre os 3.411 originais Netflix identificados no período – ou 4,28%. As informações revelam duas tendências importantes: (1) o contínuo aumento da quantidade de títulos originais produzidos pela Netflix na Coreia do Sul e (2) o crescimento percentual da participação da Coreia do Sul na composição do catálogo de originais Netflix (Gráfico 2).

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



FONTE: gráfico elaborado pelos autores.

O terceiro e último investimento metodológico em termos quantitativos desta pesquisa foi dedicado à distinção dos formatos das produções. Para a consecução dos objetivos, interessava observar as produções originais sul-coreanas realizadas no formato "série", que são, por definição, os K-dramas. Entre os 146 títulos originais Netflix provenientes da Coreia do Sul identificados em 2022, há 106 ficções seriadas, o que representa 72,6%. A quantidade é bastante expressiva, demonstrando a relevância das séries no universo pesquisado.

Em termos qualitativos, registramos os gêneros e subgêneros em títulos originais Netflix de K-dramas¹¹ disponíveis na plataforma no Brasil. Em primeira aproximação aos gêneros que integram o *corpus* da pesquisa – os 106 títulos de ficção televisiva seriada sul-coreana – depreendemos a forte presença do gênero drama, conforme indicado na nuvem de palavras abaixo (Fig. 1), em que o gênero terror, por exemplo, quase não é visível. Isso ocorre porque a nuvem de palavras, como representação visual, indica a classificação hierárquica dos termos, por incidência (LEMOS, 2016) que, no caso do gênero terror, teve uma presença menor no catálogo quando comparado aos demais.

FIGURA 1 - Gêneros e Subgêneros predominantes

¹¹ No Brasil, os K-dramas são também chamados de doramas. O uso do termo é consagrado nos fandoms, independentemente das questões históricas referentes à dominação japonesa na Coreia.



FONTE: Os autores (2023)

Quanto à maior incidência do gênero drama, lembramos que este guarda certa “polissemia conceitual” e, em breve definição, “o drama serve tanto como uma taxionomia de experiências performáticas encenadas para uma plateia, concretamente personificada ou virtualmente implícita, quanto para descrever os artifícios estilísticos articulados em um texto capaz de produzir determinados efeitos espetatoriais” (SILVA, 2015, p. 128). Conectados com o gênero nesta segunda definição, entendemos que o termo drama, no leste e no sudeste asiático, pode ser referido como formato e não apenas como gênero. Sendo que o mesmo também parece ocorrer na língua espanhola, que contempla o formato “dramatizados”. Nesse sentido, baseando-se em Martin-Barbero (2009), Mungioli (2006, p. 106-107) afirma “que os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais.”

A compreensão das transformações dos gêneros e formatos como simples respostas à lógica do mercado implica entender os processos de produção de sentido e de construção social dos gêneros como processos mecânicos sem mediações ou historicidade, ignorando o princípio dialógico (portanto, sócio-histórico) da comunicação e da criação humanas.

3. K-dramas e suas ondas

Até os anos 1980, predominava a programação com produções estrangeiras nas TVs sul-coreanas quando, então, produtos da cultura popular japonesa foram proibidos. As emissoras passaram a excluir de sua programação produções japonesas e estadunidenses para dar lugar, em um primeiro momento, a versões sul-coreanas de obras ou recriações locais daqueles

argumentos originais (KOREAN CULTURE, 2011). A produção local começou a se expandir e a superar a dependência de produções estrangeiras que foram deslocadas “para os horários menos nobres das emissoras em favor da programação local, especialmente os dramas de TV” (MAZUR, 2021, p. 177). Mas, a guinada se deu quando o país instituiu uma reestruturação das políticas audiovisuais e expansão do setor (RUFINO, 2018) baseada em investimento público voltado para a economia criativa, que perdurou de 1991 a 2014. Considerar o setor audiovisual e o de entretenimento como estratégicos em termos de *soft power* (NYE JR., 2004) desencadeou a conhecida e já mencionada onda coreana ou *hallyu* (JOO, 2011; SHIM, 2006; URBANO & ARAÚJO, 2021; RUFINO, 2018), que atingiu o ápice naquela região do globo (China, Japão, Tailândia) na virada do milênio, como fenômeno regional. Após 2011, a movimentação começa a se espalhar na Europa e Estados Unidos. Gigante e abrangente, a indústria de entretenimento sul-coreana, atualmente alcança quase todo o mundo, e se apoia cenários locais, cultura e valores morais e, principalmente, em seus artistas da música (K-pop) e da ficção televisiva seriada (K-dramas).

Os K-dramas alcançam espectadores de diferentes etnias, credos, profissões, classes sociais¹², influenciando atitudes, hábitos de alimentação, moda, estilo de vida, consumo, cultura, língua e valores (YOKE & JAMIL, 2022)¹³. Segundo critérios de medição dos pesquisadores Lee & Yu (2018) e como resultado de pesquisa quantitativa, a influência comercial dos K-dramas se baseia em três pilares: (1) temático (valores orientais, centrados na família, com histórias de amor divertidas e agradáveis, personagens que oferecem sensação de harmonia, carinho, conforto, de conteúdo realista, sofisticado, e que reflete a última moda), (2) de produção (qualidade da edição de imagens, cenários luxuosos que indicam um estilo de vida urbano, naturalismo, técnicas de atuação, trilhas sonoras originais), e (3) das qualidades dos e das protagonistas (aparência, tendências de estilo, respeito aos idosos e às virtudes orientais, com domínio de técnicas de atuação, representando personagens íntegros e calorosos). Características estas que, segundo os autores, influenciariam a aceitação e o sucesso comercial dos K-dramas no planeta.

¹² Cf. <https://oglobo.globo.com/cultura/na-onda-do-pop-como-hallyu-fez-do-brasil-terceiro-maior-consumidor-de-dramas-na-pandemia-25098742>

¹³ A vigorosa cultura dos K-dramas no Brasil é explicitada pela atividade dos *fandoms* no país, on e off-line. Há grupos de discussão no WhatsApp e no Telegram, com compartilhamento de episódios e séries completas. As atividades dos *fansubs*, caracterizadas em geral pelo trabalho amador e voluntário de tradução, legendagem e distribuição de K-dramas, abastecem de pequenas a grandes empresas de streaming especializadas na distribuição de conteúdo licenciado como WeTV e Viki, ao lado da gigante Netflix, entre outros, inclusive não oficiais.

No Brasil, a partir de 2010, com o aperfeiçoamento da tecnologia do *streaming* aliada à maior velocidade e ampliação de acesso à conexão de banda larga, se intensificou a circulação da ficção televisiva seriada sul-coreana, em uma dinâmica de crescente interatividade, trocas culturais, reconhecimento e, conseqüentemente, de disseminação pelo território brasileiro¹⁴, primeiramente por meio de plataformas de *streaming* não oficiais.

Alguns estudos indicam que a atração exercida pelos K-dramas da atualidade se deve a narrativas de características “evasivo-virtuosas”. Narrativas que abordam questões sociais e econômicas de amplitude global em um contexto notadamente sul-coreano como “finanças predatórias, crises imobiliárias, aspirações e diferenças de classe, *bullying* escolar [e no trabalho], mobilização de sentimentos, assédio sexual, crises ambientais, colapso institucional e corrupção política e corporativa” (CHOI & RALEY, 2023, n.p.¹⁵).

Tais combinações inserem a audiência em um ambiente narrativo movido que une temáticas relativas a questões humanas existenciais profundas a clichês criados pela K-Dramaland. Esta pode ser compreendida como um mundo imaginado, criado por meio da atividade coletiva de escritores, diretores, atores e espectadores de K-dramas – e não representa a cultura ou a sociedade sul-coreana (SCHULZE, 2013, p. 373). É, portanto, uma espécie de acordo de verossimilhança entre produção e audiência em que vai se construindo uma idealização de cultura daquele país, inteiramente ligada à ficção televisiva *per se*. A fluidez de tal processo cria esse universo narrativo *sui generis*, alicerçado na *hallyu*, e oferece um caráter de culturalização de elementos ficcionais – que se espalham e se repetem – produzindo sentidos de uma representação do que seria a cultura e a sociedade sul-coreanas. Dessa forma, a reiteração, produzindo uma estética da repetição (CALABRESE, 1988) induz a audiência internacional a compreender a cultura da Coreia do Sul como semelhante à cultura criada pela K-dramaland. De acordo com Choi & Raley, para a audiência local, o que se observa é uma “circulação contínua de signos, figuras, referências, expressões e gestos – cujo efeito cumulativo, pode funcionar como uma categoria de mídia discreta, autorreflexiva e iterativa” (2023, n.p.). Nesse sentido, como em um jogo, a audiência é repetidamente recompensada ao reconhecer gestos, personagens, cenas, comportamentos, hábitos, objetos, cenários, alimentos, produtos de beleza. Para Yuan (2023), tal fato é indicador de uma capacidade de pensar sobre

¹⁴ Ver: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2022/10/pais-ja-e-o-quinto-maior-mercado-dos-doramas-cl9la3bif002a01g7ilke95nl.html>

¹⁵ Os textos em língua estrangeira foram vertidos para o português pelos autores.

seu próprio país, uma espécie de autorreflexividade proporcionada pelos K-dramas. No seu entender, costumes, comportamentos e afetos cotidianos abrem diálogo com a audiência, no sentido de uma conscientização a respeito de suas formas de estar em um mundo estruturado por códigos, instituições, valores e paradigmas. Então, os K-dramas estariam motivando o público ao oferecer continuamente recompensas para níveis cada vez maiores de engajamento.

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

4. Gêneros de televisão como construção cultural

Mittell (2004) defende sua ideia de que os gêneros de televisão são categorias culturais destacando dois pontos-chave para entender os gêneros midiáticos: (1) “as definições de gênero geralmente possuem impacto no ‘mundo real’” e (2) “as práticas genéricas emergem em uma ampla gama de espaços, incluindo decisões legais e políticas” (MITTELL, 2004, p. 1). Se podemos dizer que o autor salienta algo já notado por outros estudiosos dos gêneros (BAKHTIN, 2003; ECO, 1994) e, em especial, dos gêneros midiáticos (MARTIN-BARBERO, 2009), a reiteração desse pensamento em um trabalho exclusivamente dedicado aos gêneros televisivos indicam a importância e a atualidade do tema nos estudos de televisão.

A perspectiva de constituição dos gêneros como decorrentes das condições sócio-históricas dos processos de comunicação é um ponto central dos estudos de Bakhtin (2003) acerca dos gêneros discursivos e literários. De forma resumida, “os gêneros dependem de todo um contexto sócio-cultural para se concretizarem como modelos de expressão de uma comunidade de falantes ou de escritores. A matriz dos gêneros do discurso é a vida das

interações verbais, da interlocução entre as pessoas, enfim, da língua viva” (MUNGIOLI, 2006, p. 44). Os gêneros encontram-se, dessa forma, irremediavelmente ligados ao momento histórico, aos meios de produção e aos valores estéticos e ideológicos da sociedade.

A ampliação do conceito de gênero também é defendida por Martin-Barbero (2009) que o vê como matriz cultural, uma vez que articula não apenas textos literários (ou outro tipo de texto) e compreensão de mundo, mas, mais do que isso, articula ao gênero toda uma dimensão econômica. O autor afirma que considerar os “gêneros como fato puramente “literário”- não cultural – e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: chave para a análise dos textos massivos e, em especial dos televisivos (MARTÍN-BARBERO 2009, p. 313-314).

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

Mittell (2004, p. 2-3), por sua vez, reivindica o estudo dos gêneros televisivos com base em suas especificidades constitutivas, oriundas das injunções tecnológicas e econômicas próprias do meio televisivo. O autor afirma que os gêneros televisivos devem ser entendidos como práticas discursivas, pois

Os gêneros funcionam através de textos, mas também funcionam dentro das práticas dos críticos, audiências e indústrias – qualquer pessoa que utilize termos genéricos participa na constituição de categorias de gênero. Assim, podemos analisar o que o público e as indústrias dizem sobre os gêneros, que termos e definições circulam em torno de uma dada instância genérica, e como pressupostos culturais específicos estão ligados a gêneros específicos (MITTELL, 2004, p. 13).

Entendemos que sua perspectiva proporciona um enquadramento do gênero com base na compreensão de que os gêneros televisivos são categorias culturais complexas e dinâmicas que se configuram com base em práticas discursivas, portanto concretas e histórico-sociais (BAKHTIN, 2003).

Outra contribuição de Mittell (2004) que traz elementos para estudar o melodrama não apenas como gênero, em sua acepção prescritiva, é a noção que o autor desenvolve de *generic*

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

A qualquer momento, um gênero pode parecer bastante estável, estático e delimitado; no entanto, esse mesmo gênero pode operar de forma diferente em outro contexto histórico ou cultural. Usando esta abordagem de *generic clusters*, podemos ver como os gêneros são simultaneamente fluidos e estáticos, processos ativos e produtos estáveis. Assim, a historiografia dos gêneros deve fornecer uma genealogia de mudanças discursivas e rearticulações para dar conta da evolução e redefinição de um gênero, e não apenas uma cronologia de mudança de exemplos textuais (MITTELL, 2001, p. 9).

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

Enfatizamos ainda que a conjuntura complexa da ficção televisiva seriada sul-coreana também estrutura o conjunto das características composicionais das produções, como roteiro, encenação, atuação, provocando alterações em relação a modelos anteriores referentes a classificações de gêneros dramaturgicos. Nesse sentido, considerando-se a perspectiva de um público internacional que assiste aos K-dramas, coloca-se em marcha um processo em que o modo melodramático ganha corpo como “um campo semântico de força” produzindo “sentidos de experiência” (BROOKS, 1995, p. xvii) que proporcionam a esse público não apenas modelos de leitura e interpretação (TODOROV, 1980), mas também configuram *storyworlds* (RYAN, 2014) e, no caso dos gêneros televisivos, se apresentam como categorias culturais estruturadas discursivamente segundo Mittell (2004, p. 14-16).

5. O melodrama como fio condutor dos K-Dramas

Na Coreia do Sul o melodrama tem sido um gênero dominante na indústria cinematográfica, desde o início do século XX. Segundo Lee (2000, p. 57) a maior parte dos

filmes sul-coreanos parecem se agrupar em torno de dois grandes gêneros: o melodrama e a crítica social – que representam direcionamentos e tendências mais evidentes do cinema sul-coreano. Independente da época, o melodrama sempre foi o gênero mais produzido e por esta razão, sua onipresença nos K-dramas certamente está relacionada à popularidade desses filmes. De acordo com Paquet (2000) “o gênero do melodrama teve uma influência indireta em muitas das obras que compõem a história do cinema coreano”. Nos fins dos anos 1990, em busca de uma revitalização da imagem da indústria cinematográfica, alguns cineastas buscaram realizar uma mistura e uma flexão de gêneros antigos (PAQUET, 2000) criando verdadeiras reviravoltas em termos de gêneros. Passam-se vinte anos e essa flexão dos gêneros se torna uma das características mais interessantes dos K-dramas, conforme discutiremos adiante.

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

Apesar de alguns debates sobre a questão do uso do termo melodrama para discutir características de produções de cinema não ocidentais como uma forma de imperialismo, Abelman (2005, p. 46) entende que estudos sobre o melodrama se aplicam com muita propriedade às produções sul-coreanas, pois o gênero é hábil em dramatizar questões centrais das sociedades que estão passando por graves transformações, sendo capaz de abrir diálogos com todas as audiências. Para ela, o melodrama tem o poder de engajamento precisamente por promover a conversa entre as pessoas (2005, p. 49) sobre diferentes assuntos e temas.

O notável é que características melodramáticas preconizadas por estudos ocidentais estão presentes na maior parte dos K-dramas da atualidade, independentemente de seus gêneros ou subgêneros. Por essa razão, acompanhar fandoms em geral – e fãs em particular – de K-dramas

no Brasil é compreender que, apesar das distâncias e barreiras linguísticas, culturais e históricas há algo que faz parte da literacia da audiência brasileira que lhe permite se conectar com essas produções de maneira vigorosa, pois o melodrama também integra o âmago da telenovela, tão cara aos brasileiros. No início dos anos 2010, já se falava das “novelinhas coreanas”, como foram batizados os K-dramas pelos primeiros fãs brasileiros. Tal nome sugere que esses fãs já compreendiam sua estrutura melodramática e, além disso, notavam que havia uma temporalidade diferente daquela das telenovelas brasileiras – com média de mais de 100 capítulos – e, por isso, aplicaram o sufixo diminutivo, pois se tratava de produções com características semelhantes, porém bem mais curtas.

Ao analisar aspectos de diferenças e similaridades entre K-dramas e ficções televisivas chilenas, Grassau et al. (2020) entendem que o traço melodramático pode justificar seu sucesso na América Latina. Para os autores, é o resgate de elementos do melodrama clássico e seus arquétipos, como uma forte história de amor somada a conflitos universais. Essa referência ao melodrama clássico nos endereça às matrizes culturais enquanto marcas ideológicas intrínsecas à experiência social dos indivíduos, ou seja, como parte da constituição dos sujeitos integrada à sua identidade nos campos sociais.

A televisão brasileira se apropria do melodrama enquanto matriz (LOPES, 2004; MEIGRE & ROCHA, 2021) por meio da telenovela que se tornou o principal produto ficcional da televisão desde os anos 1970. A telenovela brasileira é carregada de enredos melodramáticos que utilizam a esquematização, como a ausência de psicologia, a apresentação do personagem como signo, e o uso de estereótipos; além de uma forte polarização – em que há o enfrentamento entre bons e maus, com conflitos entre a identificação versus a projeção, refletindo, assim, as “situações limite da sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2009).

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

Assim, a ideia difundida de que a matriz melodramática é prerrogativa da telenovela latino-americana em todo o mundo, e na própria Europa, merece uma reconceituação, pois “a

matriz melodramática não seria uma peculiaridade latino-americana, mas um elemento antropológico de ampla ressonância universal” (FUENZALIDA et al, 2009, p. 145).

Historicamente, os primeiros K-dramas começaram a ser produzidos ainda nos anos 1980 (LEE, 2005). Com características do melodrama, estruturas temáticas baseadas em fórmulas e narrativas previsíveis, esses primeiros K-dramas criaram uma grande base de fãs que passou a gerar debates sobre as temáticas sociais abordadas naquelas produções voltadas a um público predominantemente feminino, com temas como o amor romântico heterossexual, maternidade, monogamia e intimidade no setor privado (LEE, 2005, p. 230). Apesar de serem considerados excessivamente sentimentais, sua popularidade aumentou cada vez mais, pois tais produções tendem a gerar respostas “críticas, ambíguas e negociadas, incluindo confissões, fofocas e debates, iniciados e engajados por audiências que possuem conhecimento cultural significativo sobre a genealogia dos enredos e personagens do melodrama” (LEE, 2005, p. 231). Neste sentido, sublinhamos que a questão da identificação é “fundamental para o funcionamento da estrutura melodramática – é preciso ter um mínimo de conexão emocional com os personagens para acreditar em seus dramas e retirar deles a ‘lição de moral’ que está sendo transmitida” (CARVALHO, 2008, p. 6).

Por fim, entendemos ser possível inferir que essa conexão entre a audiência brasileira e os K-dramas, estabelecida pelo gênero melodrama, possibilitou a disseminação dessas produções pelo país, primeiramente via meios não oficiais e, atualmente, em um processo de crescente investimento das grandes plataformas nessas produções. Entretanto, a produção e distribuição dos títulos originais sul-coreanos pela Netflix, atualmente, parece investir também em adaptações a convenções de gênero mais ocidentalizadas, com obras como *Squid Game* (2021) e *All Of Us Are Dead* (2022), com repercussão global. Não obstante, é possível observar qualidades persistentes do melodrama nessas obras, bem como em outras como *Extraordinary Attorney Woo* (2022) que, mesmo não sendo uma original Netflix, preserva as características dos K-dramas mais tradicionais e também obteve relevante recepção ocidental.

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

O hibridismo de gêneros em uma mesma produção é observável, por exemplo, no original Netflix *Mad for Each Other* (2021). Essa característica remete ao conceito de *generic clusters* (MITTELL, 2004), uma vez que é possível encontrar nessa obra uma combinação de gêneros

que se conformam de maneira fluída, mas que, ao mesmo tempo, mantém algumas de suas características estáveis. O primeiro episódio pode ser classificado como uma **comédia**, inclusive com forte apelo ao uso do corpo como sua expressão, com gestuais e caracterizações exageradas. A série conta a história de duas pessoas que passaram por grandes dificuldades e traumas e, agora, vivenciam um processo de dor e cura. A trama acompanha esses estados, o que leva as personagens a transitarem da comédia ao drama na medida em que a história se desenvolve. O personagem Noh Hwi Oh (Jung Woo), detetive da divisão de crimes violentos da Delegacia de Polícia de Gangnam, é vítima de uma situação injusta e traumática em seu trabalho, o que o desestabiliza e leva a ser diagnosticado com transtorno de amargura pós-traumática (TAPT), pois não consegue conter sua raiva. Já Lee Min Kyung (Oh Yeon Seo) sofreu violência conjugal – a partir de então, sua vida desmorona. Passa a não confiar em ninguém e fica presa em situações que ela mesma cria, cheia de manias, delírios e compulsões – e é diagnosticada, então, como sofrendo de paranoia, estresse pós-traumático e obsessão compulsiva. Em termos do **melodrama** *per se*, esses diagnósticos, além de se configurarem como motivos desencadeadores de futuros conflitos e complicações na trama, podem ser compreendidos simbolicamente como os vilões dessa narrativa. De certa forma, funcionam como antagonistas, pois estão frequentemente atrapalhando, impedindo ou prejudicando a evolução dos protagonistas. À medida que a história se desenvolve, a série se encaminha para a **comédia romântica**, criando as condições para o subgênero *from enemies to lovers*, em que os dois brigam enquanto se apaixonam. Todavia, o gênero **policial** também se insinua na trama da série e ganha certo protagonismo em relação à investigação de tráfico de drogas e corrupção policial. O tom geral da série é marcado pela comédia; no entanto, a gravidade e profundidade dos temas abordados tensionam a trama a ponto de inúmeras vezes, se sobrepor, proporcionando ao espectador questionamentos existenciais potentes, chegando a ser catárticos. Por fim, temos a **farsa**, com comentários jocosos e maneiras caricaturais das personagens que trabalham na gestão do condomínio em que Noh Hwi Oh e Lee Min Kyung moram, funcionando quase como um coro grego que comenta e cria intrigas narrativas. A série aborda ainda, por meio de tramas e personagens secundários, temas como segurança comunitária, assédio sexual e *crossdressing*, o que acrescenta mais camadas e complexifica a produção de sentidos para o espectador.

Cabe salientar que, em uma primeira aproximação, a série analisada apresenta características estilísticas que remeteriam a uma estética relacionada ao carnavalesco

(BAKHTIN, 2008), na medida em que, ao longo da trama, os elementos mencionados anteriormente: alegria, sofrimento; gestualidade e expressões caricaturais exageradas, mistura de gêneros e ambiguidades de diversas ordens – como o amor, que também pode ter um lado obscuro, nefasto; ou a culpa, que inspira decisões bem intencionadas, porém equivocadas. O carnavalesco e suas ambivalências, para Bakhtin (2008, p. 15), além de conterem o aspecto negativo da degradação e do rebaixamento, remetem à regeneração, à criação de algo novo que se constitui como resposta ao rebaixamento. Em certo sentido, tal ambivalência também pode ser encontrada em certas histórias melodramáticas, em que há muitas vezes o rebaixamento da protagonista (vítima de alguma armadilha armada pelo vilão) e sua salvação (seja por expiar seus sofrimentos, seja pela ação do herói). Em *Mad for Each Other*, os vilões seriam as doenças psíquicas geradas por traumas anteriores, que rebaixam constantemente os protagonistas, colocando-os em situações complicadas; e cuja salvação ocorre apenas quando um se torna o herói do outro.

Outro ponto a ser destacado em um grande número de K-dramas é a presença persistente do gênero **farsa** – às vezes no roteiro das obras, às vezes no estilo de representação dos atores – mesmo em narrativas análogas à tragédia. Tal fato também seria um indicador de aproximação com o popular, o carnavalesco (BAKHTIN, 2008), o que poderia ser cotejado com algumas características da telenovela brasileira em que se destacam os núcleos cômicos.

7. Considerações

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

Os resultados da coleta evidenciaram o crescimento da oferta do gênero drama no qual são tradicionalmente observados fortes traços do gênero melodrama. Com base nesse achado, discutimos como esse gênero coloca em marcha um processo em que o modo melodramático ganha corpo como "um campo semântico de força" produzindo "sentidos de experiência"

(BROOKS, 1995, p. xvii). Essa chave de leitura em relação aos K-dramas possibilitou-nos estabelecer relações entre eles e as telenovelas brasileiras, considerando conteúdo temático e construção composicional. Consideramos, dessa forma, o modo melodramático (BROOKS, 1995) como a característica comum entre os K-dramas e as telenovelas que proporcionam os sentidos de experiência que, por sua vez, podem alicerçar os processos de produção de sentido do público brasileiro.

Cabe ainda mencionar que o presente artigo se configura, em termos de desenvolvimento de pesquisa, como uma primeira etapa de um projeto que começa a ganhar corpo.

Por fim, ressaltamos que apesar das barreiras linguísticas e culturais existentes entre Brasil e Coreia do Sul, a proximidade e a familiaridade com o tipo de acabamento estético e temático (BAKHTIN, 2003) dos K-dramas em que se mesclam diversos gêneros dramaturgicos em uma mesma obra integram a literacia do brasileiro em geral, amplamente desenvolvida por meio das telenovelas, entendidas como matrizes culturais (MARTIN-BARBERO, 2009), conforme discutimos neste trabalho, o que pode ser fator para a aceitação e popularidade dos K-dramas no Brasil.

Referências

- ABELMANN, N. **Melodramatic Texts and Contexts: Women's Lives, Movies and Men**. In: MCHUGH, K; ABELMANN, N. *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Wayne State University Press. Detroit, Michigan, 2005.
- AN, J. Y. New directions in K-drama studies. **Journal of Japanese and Korean Cinema**. Volume 14 - Issue 2, 2022.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: 2003.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess**. New Heaven and London: Yale University Press, 1995.
- CALABRESE, O. **A idade Neobarroca**. Lisboa, Edições 70, 1988.
- CARVALHO, L. M. Repensando o melodrama no contexto asiático: um estudo sobre a série televisiva sul-coreana Dae Jang Geum. **Contemporanea**, vol. 6, nº 1. Jun. 2008.
- CASTELLS, M. **Communication Power**. New York: Oxford University Press, 2009.
- CHO, M. **K-Crossover, ou, Crying Over Marbles**. Post45, 2023. Disponível em: <https://post45.org/2023/02/k-crossover-or-crying-over-marbles/>. Acesso em 19 mar. 2023.

- CHOI, E; RALEY, R. **K-streams: Global Korea and the OTT Era**. The Hallyu Project. Post45, 2023..
- ECO, U. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- FRATER, P. Asia Pay-TV Sector Set for Further Weakness, Not Elimination, Says Study. **Variety**. 5 dez. 2022.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler**. A importância do ato de ler – em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1982
- FUENZALIDA, V; CORRO, P; MUJICA, C. **Melodrama, subjetividade e história no cinema e na televisão chilena dos anos 90**. Santiago: Pontifícia Universidade Católica do Chile, 2009.
- GRASSAU, D; MUJICA, C; BRUNA, A. Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en Switched. **Comunicación y Medios**. N°42, 2020.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Lamparina, 12ª edição, 2019.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- JOO, J. Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of 'Pop' Nationalism in Korea. **Journal of Popular Culture**, v. 44, n. 3, p. 489-504, 2011.
- KOREAN CULTURE AND INFORMATION SERVICE SOUTH KOREA. **K-Drama: A New TV Genre with Global Appeal**. Ministry of Culture, Sports and Tourism and Korean Culture and Information Service, 2011.
- LEE, J. H; YU, S. Y. The Influence of the Aspects of K-drama on the Favourability of Korean Wave Contents, Viewing Motivation and Purchasing Intention of Korean Products: Targeting Chinese Consumers. **International Journal of Pure and Applied Mathematics**. Vol.118 (19), pp. 429-443; 2018.
- LEE, H. **Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics**. Manchester University Press. Manchester and New York, 2000.
- LEE, K. **Morae Sigye: “Social Melodrama” and the Politics of Memory**. In: MCHUGH, K.; ABELMANN, N. South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema. Wayne State University Press. Detroit, Michigan, 2005.
- LEMOES, L. P. Nuvem de tags como ferramenta de análise de conteúdo: uma experiência com as cenas estendidas da telenovela *Passione* na internet. **Revista Lumina**. v. 10, n. 1, abr. 2016.
- LOPES, I. V. (org). **Telenovela: Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- LOTZ, A. **We Now Disrupt This Broadcast- How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All**. London: The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2018.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2009.
- MAZUR, D. A Indústria Televisiva Sul-Coreana no Contexto Global. **Ação Midiática**, n. 22, jul./dez. Curitiba. PPGCOM - UFPR, 2021.
- MAZUR, D. O Mercado de Streaming na Coreia do Sul: Disputas Internas e a Invasão Estrangeira. **Novos Olhares**. Vol 10, nº 1. Jan-Jun 2021b.
- MEDIA PARTNERS ASIA. **Asia Pacific Pay-TV Distribution 2023: the future of pay-tv & fixed broadband in Asia**. 2022. Hong Kong: MPA, 2022.

- MEIGRE, M; ROCHA, S. Entre dois gigantes: melodrama e religião em telenovelas brasileiras. **Animus**. V. 20, nº 44, 2021.
- MITTELL, J. A cultural approach to television genre theory. **Cinema Journal**, 40, No. 3, Spring 2001.
- MITTELL, J. **Genre and television. from Cop Shows to Cartoons in American Culture**. New York: Routledge, 2004.
- MUNGIOLI, M. C. P. **Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas. Construindo um sentido identitário de Nação**. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 2006.
- NETFLIX. FINAL-Q4-22-Shareholder-Letter. Disponível em: [FINAL-Q4-22-Shareholder-Letter.pdf \(q4cdn.com\)](#). Acesso em 07 mar. 2023.
- NETFLIX. **About**. 2023. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br. Acesso em 9 mar. 2023.
- NYE JR., J. S. The benefits of soft power. **Working Knowledge**. Harvard Business School, 2004.
- PAQUET, D. Genrebending in Contemporary Korean Cinema. **Koreanfilm** (Blog), 2000.
- PARK, J. H; KIM, K. A; LEE, Y. Netflix and Platform Imperialism: How Netflix Alters the Ecology of the Korean TV Drama Industry. **International Journal of Communication** 17(2023), 72–91.
- PENNER, T. A. **Bandeiras Netflix: produção global e representações discursivas da diversidade LGBT+ nas séries brasileiras**. 441 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP São Paulo, 2021.
- PENNER, T. A.; STRAUBHAAR, Joseph. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix. **MATRIZES**, v. 14, n. 1, pp. 125-149, 2020.
- ROMANI, B; ARIMATHEA, B. Netflix ganha 2,4 milhões de assinantes e recupera perdas de 2022. **Portal Terra**. 18 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/byte/netflix-ganha-24-milhoes-de-assinantes-e-recupera-perdas-de-2022,9b61232e49f5dc588d57154fd1677488bq58mf47.html>. Acesso em 9 mar. 2023.
- RUFINO, L. **A bem-sucedida experiência Sul Coreana no Audiovisual**. Ancine, 2018.
- RYAN, M-L. **Storyworlds across Media**. In: RYAN, Marie-Laure; THON, Jan-Noël. *Storyworlds across media: toward a media-conscious narratology*. University of Nebraska Press, 2014.
- SCHULZE, M. Korea vs. k-dramaland: the culturalization of k-dramas by international fans. **Acta Koreana**, vol. 16, n. 2. 2013.
- SHANNON, C; WEAVER, W. **The mathematical theory of communication**. Urbana: University of Illinois Press, 1962.
- SHIM, D. Hybridity and the rise of Korean popular culture in Ásia. **Media, Culture & Society**, v. 28, n. 1, p. 25-44, 2006.
- SILVA, M. V. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**. V. 9 - Nº 1 jan./jun. p. 127-143. São Paulo, 2015.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- THOMASSEAU, J-M. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

URBANO, K; ARAUJO, M. Beyond japanese lenses: reflections on the korean diaspora and the hallyu in Brazil. **Revista ALAIC**. 2021.

YOKE; S. K, JAMIL, N.I. The Influence of K-Drama among Youths: A Malaysian Case Study. **International Journal of Research in Business and Social Science** (2147-4478). Vol. 12, No. 1, 2022, Pg. 1709-1720. January 2022.

YUAN, Y. **Woo Young-Woo's Whale: A Response to K-streams**. The Hallyu Project. Post45, 2023.