

# PARADIGMAS TELEVISIVOS EM TRANSIÇÃO: A ADAPTAÇÃO DE DRAMAS AMERICANOS NA COREIA

TELEVISION PARADIGMS IN TRANSITION: THE ADAPTATION OF AMERICAN DRAMAS IN KOREA

*PARADIGMAS TELEVISIVOS EN TRANSICIÓN: LA ADAPTACIÓN DE DRAMAS AMERICANOS EN COREA*

## Daniela Mazur

■ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

■ E-mail: dani.mazurel@gmail.com

## Melina Meimaridis

■ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

■ E-mail: melmaridis@hotmail.com

## Afonso de Albuquerque

■ Professor titular da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seus trabalhos mais importantes são "Protecting democracy or conspiring against it? Media and politics in Latin America: A glimpse from Brazil", Journalism (2017), "Media/politics connections: beyond political parallelism", Media, Culture & Society (2013).

■ E-mail: afonsoal@uol.com.br



## RESUMO

Uma mudança de poder entre Ocidente e Oriente está acontecendo, já que a Coreia do Sul conquistou o poder de decidir como a cultura americana é adaptada ao público local, através do processo de tradução cultural das séries televisivas estadunidenses. Aqui examinamos como *Criminal Minds* e *The Good Wife* foram adaptadas na Coreia do Sul. Analisamos as adaptações de formato, narrativa e culturais que ocorreram nesse processo, na esperança de lançar luz sobre o atual momento da TV global, onde novos fluxos televisivos desocidentalizantes emergem.

**PALAVRAS-CHAVE:** TELEVISÃO COREANA; FICÇÃO SERIADA; ADAPTAÇÃO, FLUXOS TELEVISIVOS.

## ABSTRACT

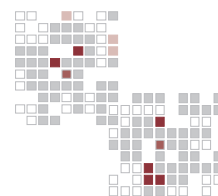
A shift of power between West and East is happening, as South Korea now can decide how American culture is adapted to its own audience, through the process of cultural translation of American television dramas. In this article we examine how *Criminal Minds* and *The Good Wife* were adapted by Korea. We analyze the format, narrative and cultural adaptations that occurred in this process in hopes of shedding light on the current moment of global TV in which there are new de-westernizing television flows.

**KEYWORDS:** KOREAN TELEVISION; SERIES; ADAPTATION; TELEVISION FLOWS.

## RESUMEN

Un cambio de poder entre Occidente y Oriente está sucediendo, ya que Corea del Sur ahora puede decidir cómo la cultura americana es adaptada a su propio público, a través del proceso de traducción cultural de dramas de televisión estadounidenses. En este artículo, examinamos como *Criminal Minds* y *The Good Wife* se han adaptado en Corea del Sur. Analizamos las adaptaciones de formato, narrativa y culturales que ocurrieron en ese proceso con la esperanza de arrojar luz sobre el actual momento de la televisión global, en el que hay nuevos flujos televisivos desoccidentalizantes.

**PALABRAS CLAVE:** TELEVISIÓN COREANA; FICCIÓN SERIADA; ADAPTACIÓN, FLUJOS DE TELEVISIÓN



## 1. Introdução

Por várias décadas, os programas de televisão dos Estados Unidos foram vendidos no exterior em um fluxo unidirecional (Sinclair; Backa; Cunningham, 2000). Em contrapartida, os estúdios estadunidenses compraram os direitos de várias séries de televisão estrangeiras, mas, ao invés de veicular esses programas, elas foram adaptadas na esperança de se tornarem mais palatáveis para os espectadores estadunidenses, como, por exemplo, *Hatufim* (2010–2012), um drama israelense adaptado pela Showtime conhecida como *Homeland* (2011–). No entanto, esta tendência foi revertida na Coreia do Sul, onde os estúdios começaram a fazer suas próprias versões de séries de televisão estadunidenses, como *The Good Wife* (CBS, 2009–2016) e *Criminal Minds* (CBS, 2005–).

Aqui, consideramos essas duas produções como um ponto de partida para discutir como as narrativas ocidentais são adaptadas e traduzidas para um ambiente cultural distinto, nesse caso, o sul-coreano (e, em um sentido mais amplo, o Leste Asiático). Nossa análise ambiciosa articula texto e contexto. Do ponto de vista contextual, consideramos o problema com referência ao fenômeno que vários autores têm referido como uma mudança global no cenário da mídia internacional (Iwabuchi, 2010; Zhao, 2014), com o surgimento de centros alternativos de produção midiática para além do mundo ocidental, notadamente na Ásia Oriental (Shim, 2008), no qual a Coreia do Sul está entre os mais importantes (Joo, 2011; Ryoo, 2009). Por outro lado, a análise textual refere-se às estratégias empregadas pela televisão sul-coreana para adaptar o produto estadunidense original a um ambiente cultural muito diferente. Os formatos fornecem uma solução mais sofisticada para a globalização dos mercados televisivos. A questão começou a se tornar relevante em meio as pesquisas acadêmicas na década de 1990, com o influente

trabalho de Albert Moran, *Coppycat TV* (1998). Mais recentemente, Keinonen argumentou que “os formatos televisivos, assim como os gêneros, são delimitados e moldados por parâmetros culturais e condições materiais definidas pela economia política, estruturas dos canais, rotinas de trabalho e outros fatores” (2014, p.2). Assim, sugere-se que “os formatos televisivos devem ser entendidos e estudados como um processo de negociação cultural no qual as influências globais e os elementos locais se fundem em vários níveis da cultura televisiva” (2014, p.1).

Os dramas televisivos têm forte presença nacional, especialmente no Leste e Sudeste da Ásia. Os dramas televisivos sul-coreanos (K-dramas) são atualmente o destaque deste mercado regional, endossando características nativas que alimentam questões nacionais e reafirmam a posição atual do país como influência fundamental da cultura pop na região (Shim, 2008; Ryoo, 2009). O processo de adaptação das séries estadunidenses no Oriente é particularmente intrigante, principalmente porque a autoridade legitimadora passa dos Estados Unidos para a Coreia do Sul, já que o poder de adaptar uma narrativa à realidade significa definir-se como o centro de uma ordem estabelecida.

Analisamos a adaptação cultural de dois dramas sul-coreanos: *The Good Wife* (*Gut Waipeu*) e *Criminal Minds* (*Keurimineol Maindeu*). Ambas as versões sul-coreanas foram produzidas pelo canal a cabo *Total Variety Network* (tvN), respectivamente em 2016 e 2017. Devido a diferenças na economia política da produção estadunidense e sul-coreana, o canal modificou as estruturas narrativas dos dramas. Além disso, ainda as adaptou às culturas domésticas e, desta forma, a realidade ocidental (governada, neste caso, pelos padrões dos Estados Unidos) foi adaptada ao contexto local e cultural da Coreia do Sul, por meio do processo da tradução cultural que enfatizou valores associados ao



Confucionismo, como a família, a hierarquia e o coletivismo (Kim, 2003; Park; Kim, 2003).

## 2. Paradigmas do mercado internacional televisivo em transição

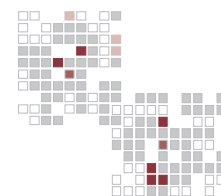
Os fluxos globais de televisão experimentaram uma notável mudança ao longo das últimas décadas. Durante as décadas de 1970 e 1980, eles se faziam principalmente do Ocidente (especialmente Estados Unidos e Reino Unido) para o resto do mundo, especificamente partindo dos Estados Unidos e Reino Unido (Sinclair; Jacka; Cunningham, 2000). Nessa época, estudiosos da televisão e da Comunicação se preocupavam com os supostos efeitos culturais desses fluxos globais de programas de televisão, como por exemplo, *Dynasty* (ABC, 1981–1989) e *Dallas* (CBS, 1978–1991) no panorama teórico do Imperialismo Cultural (Sinclair; Jacka; Cunningham, 2000).

Desde a década de 1990, à medida que novos centros produtores de conteúdo midiático emergiram, como, por exemplo, o Brasil, um grande exportador global de telenovelas (Davis; Straubhaar; Ferin Cunha, 2016). Mais recentemente, outros países aderiram à tendência, como a Turquia, que se tornou o segundo maior exportador de programas de TV do mundo, atraindo especialmente a Liga Árabe (Berg, 2017), e a Coreia do Sul, país que se tornou uma sensação global através do *Hallyu*. O país se consolidou nas últimas duas décadas como um dos maiores produtores e exportadores de programas de TV na Ásia, reforçando sua posição como fonte estável de influência cultural na região (Joo, 2011; Ryoo, 2009).

A adaptação de produtos televisivos oferece um ângulo interessante no mercado internacional de formatos de televisão, pois implica em reinterpretar convenções culturais de uma sociedade para outra. Historicamente, os Estados Unidos exerceram um papel de liderança na adaptação de conteúdo de televisão estrangeira,

refletindo o status imperialista do país como uma superpotência global, fornecendo-lhe “uma influência global através de seu poder brando baseado no apelo de seus valores e cultura, e talvez mais importante, como consequência de sua posição central na economia global” (Curran, 2011, p.11). Nas décadas de 1980 e 1990, a influência global dos Estados Unidos era tão notável que globalização e americanização eram entendidas como basicamente a mesma coisa (Antonio; Bonanno, 2000). Isso permitiu que os Estados Unidos apresentassem traços específicos de sua cultura como se fossem dotados de um caráter universal.

No entanto, no início dos anos 2000, o domínio estadunidense na cultura global tornou-se cada vez mais desafiado pelo surgimento de outros agentes que associavam seus produtos culturais/midiáticos nativos às estratégias de *nation-branding*, em um processo de re-nacionalização da cultura e comunicação (Iwabuchi, 2018). A Coreia do Sul exerceu um papel de destaque aqui. Em vez de reivindicar uma voz “universal”, a estratégia sul-coreana baseia-se principalmente na dinâmica da proximidade cultural com outros países da Ásia Oriental (Ryoo, 2009; Shim, 2006). Padrões históricos de interações estabelecidos ao longo de vários séculos, memórias coletivas compartilhadas e a adjacência geográfica contribuíram para fomentar um senso de identidade cultural coletiva (ou “valores asiáticos”) entre os países do Leste Asiático (Iwabuchi, 2002), fornecendo um terreno fértil para *Hallyu*. Ao contrário do que acontece com os Estados Unidos, a influência da Coreia do Sul foi facilitada porque o país nunca desempenhou um papel de liderança na região – e, portanto, não está associado a traumas históricos em um passado relativamente recente, como é o caso do Japão (2002) – e também não possui um status atual de superpotência emergente como a China (Zhao, 2014). Então, evitando associar-se a um



discurso nacionalista muito forte e, em primeira instância colocando em prática uma política de preços baixos, os produtos da *Hallyu* logo tornaram-se sucessos de exportação, até mesmo na China comunista (Jiang; Leung, 2012).

### 3. A indústria televisiva sul-coreana

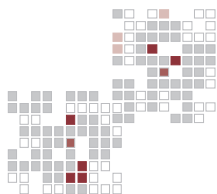
No final dos anos 1990, a Coreia do Sul emergiu como um centro de produção de cultura pop e tornou-se um centro de influências, não apenas como fonte de produtos midiáticos, mas também de um estilo de vida (Joo, 2011; Ryoo, 2009). A música pop sul-coreana (K-pop) é provavelmente o produto mais reconhecido da indústria cultural do país, cuja influência se expandiu para além da Ásia e conquistou fãs em outros continentes (Jin; Yoon, 2017). Sua influência no exterior aconteceu de mãos dadas ao sucesso do K-dramas, especialmente no Leste Asiático (Hanaki et al, 2007; Shim, 2006). Inicialmente, o desenvolvimento de uma indústria cultural doméstica visava apenas reduzir o domínio das produções estrangeiras nas grades dos canais da televisão sul-coreana (Shim, 2008). No entanto, o impacto desastroso da Crise Financeira Asiática, em 1997, estimulou a Coreia do Sul a rever seu modelo de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que chamava a atenção para a importância de investir mais na indústria cultural nacional (Kwon; Kim, 2013; Yang, 2007). Para fazer isso, a Coreia do Sul apostou no investimento de tornar os seus produtos culturais mais baratos do que o preço médio dos já disponíveis no mercado regional da época: os K-dramas eram um quarto do preço dos dramas japoneses e um décimo dos de Hong Kong (Shim, 2006). Como essa estratégia se mostrou bem-sucedida, a Coreia do Sul elevou suas ambições para além dos objetivos meramente econômicos e adotou a exportação de produtos culturais como base para um esforço sistemático de *nation-branding* (Huang, 2011; Iwabuchi, 2018).

A disseminação internacional dos K-dramas permitiu que uma nova e atualizada identidade sul-coreana circulasse no exterior, uma que não enfatizasse as especificidades da cultura coreana, mas que promovesse uma identidade mais cosmopolita, associada a uma ideia mais geral da modernidade leste-asiática (Kim, 2008). Por meio dessa abordagem, os produtos televisivos sul-coreanos apresentaram aos mercados do leste e do sudeste asiáticos uma alternativa que equilibrava a cultura regional tradicional, que era genericamente compartilhada entre esses países e suas sociedades, e as influências ocidentais que já os atingiam através do processo de globalização.

### 4. As versões sul-coreanas das narrativas ocidentais

O debate sobre imperialismo cultural fornece um ponto de partida fértil para discutir a ascensão da Coreia do Sul como um polo internacional de produção e distribuição de conteúdo televisivo. Este debate originou-se na década de 1970, em associação a discussão sobre a construção de uma Nova Ordem Mundial da Informação e Comunicação (NWICO<sup>1</sup>), e permaneceu como uma questão altamente controversa desde então. Depois de perder certa influência ao longo dos anos 1990 e início dos anos 2000, o conceito ganhou novo fôlego, associado às críticas levantadas, entre outros, pelo grupo dos BRICS – que Thussu (2015) descreve como o “NWICO 2.0”. De acordo com Bourdieu e Wacquant, “o imperialismo cultural repousa sobre o poder de universalizar particularidades ligadas a uma tradição histórica singular, fazendo com que elas sejam reconhecidas erroneamente como tal” (1999, p. 41). Desde o final da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos têm se esforçado para se estabelecer como o principal contador de histórias do mundo, ditando gêneros, padrões e formatos narrativos, ao mesmo tempo em que promovem seus pontos de vista peculiares

1 *New World Information and Communication Order.*



como universalmente atraentes.

Ao produzir suas próprias adaptações de programas vindos dos Estados Unidos, a Coreia do Sul subverte esta ordem. Ao desafiar, a premissa da universalidade da cultura estadunidense, ela ao mesmo tempo reivindica para si uma posição mais importante no mercado global de televisão. Adaptações de produtos estrangeiros não são estranhas à indústria cultural sul-coreana, mas tradicionalmente isso aconteceu com narrativas regionais (especialmente chinesas e japonesas), desfrutando da proximidade cultural com o país. Por esse motivo, a adaptação dos formatos ocidentais representa um passo adiante em relação às práticas estabelecidas pela televisão sul-coreana.

Em 2016, a emissora a cabo tvN começou a adaptar dramas seriados estadunidenses. Lançada em 2006, a tvN recorreu a estratégias baseadas em valores de distinção para se firmar diante dos canais de transmissão mais antigos e estabelecidos. Os desafios por trás desse esforço de adaptação foram consideráveis, já que os dramas seriados estadunidenses são frequentemente narrativas longas produzidas para durar enquanto o programa tiver números de audiência decentes e, em contraste, os K-dramas são majoritariamente exibidos apenas por uma única temporada. A tvN produziu adaptações de *Criminal Minds* (2005–) e *The Good Wife* (2009–2016), ambas são séries de longa duração da emissora estadunidense CBS e possuem aproximadamente 22 episódios de 42 minutos de duração em cada uma das suas temporadas.

A versão original de *Criminal Minds* narra o dia-a-dia de uma equipe de investigação do FBI que resolve crimes por meio de perfis comportamentais. A narrativa tem uma estrutura procedural, na qual cada episódio se concentra na resolução de um caso criminal específico. Ao longo do desenvolvimento da narrativa, existem alguns arcos narrativos mais serializados que ajudam a impulsionar a narrativa, bem como contribuem

para o desenvolvimento dos personagens principais do drama. Já *The Good Wife* é centrada em Alicia Florrick (Juliana Margulies), uma dona de casa que se vê obrigada a retornar ao mercado de trabalho após seu marido procurador ser preso por corrupção. O drama jurídico tinha, em sua maioria, uma estrutura procedural focando em casos jurídicos intrigantes a cada semana. No entanto, nas temporadas finais da série, a estrutura da narrativa tornou-se cada vez mais serializada.

Adaptar essas produções para o público sul-coreano apresenta um desafio considerável, já que os K-dramas apresentam um estilo mais melodramático e uma forma serializada em que cada episódio avança a narrativa, com a maioria terminando em *cliffhangers*. Ao mesmo tempo, majoritariamente os K-dramas têm apenas uma temporada, composta, em média, de 16 a 20 episódios de uma hora de duração. No entanto, o fato da tvN ser um canal a cabo e, portanto, estar sujeito a menos restrições do que os canais abertos, permite que as suas adaptações sejam mais semelhantes em tom às versões estadunidenses originais. Contudo, a questão está em como adaptar os 156 episódios de *The Good Wife* em uma temporada de apenas 16 episódios, ou 314 de *Criminal Minds* em apenas 20 episódios? E como tornar esses dramas mais atraentes para os públicos sul-coreano e leste-asiático?

Observamos que duas estratégias opostas foram empregadas para adaptar essas narrativas ao formato dos K-dramas: uma foi tornar a narrativa mais complexa, enquanto a outra foi simplificá-la. *Criminal Minds* tem uma estrutura narrativa episódica, na qual há um encerramento no final de cada episódio. Já que a história é centrada em como esses personagens resolvem crimes, há pouco desenvolvimento dos personagens durante a maioria dos episódios. No entanto, uma vez que grande parte dos K-dramas tem apenas uma temporada, a versão coreana de *Criminal Minds* teve que se tornar mais complexa do que



sua contraparte estadunidense, acrescentando elementos serializados para contar uma história completa em apenas vinte episódios. A versão do K-drama misturou estruturas seriadas e episódicas, entrelaçando arcos narrativos de curto e longo prazo ao longo da temporada.

Por outro lado, a versão original de *The Good Wife* mistura arcos narrativos episódicos e seriados ao longo dos episódios em suas temporadas. Devido a essa complexidade subjacente na série original, a adaptação sul-coreana optou por simplificar o drama americano, concentrando-se apenas na vida pessoal de seus três personagens principais, Lee Tae-joon (Yoo Ji-tae), Hye-kyung (Jeon Do-yeon) e seu chefe Seo Joong-won (Yoon Kye-sang). Sendo fiel à fórmula dos K-dramas, esses personagens formam um triângulo amoroso dramático e confuso no qual Hye-kyung tem que decidir se ela é a “boa esposa”, que fica ao lado do seu marido, ou se ela escolhe ficar com seu chefe. Enquanto a mudança do formato leva a alterações, modificar o contexto cultural do programa também afeta como essas narrativas são adaptadas. O fundamento romântico subjacente a essas produções é reflexo direto dessa herança ideológica que valoriza a representação de um amor puro entre homem e mulher, a valorização e centralidade da família, o respeito à hierarquia e a estabilidade emocional (Kim, 2003; Yang, 2012).

#### 4.1. *Keurimineol Maindeu - Criminal Minds* (2017)

À primeira vista, a versão sul-coreana de *Criminal Minds* parece compartilhar muito da estrutura do programa original. Uma equipe de investigadores combate o crime, usando técnicas de análise comportamental. No entanto, a representação sul-coreana dos crimes é graficamente mais violenta do que no original, provavelmente porque vai ao ar em um canal a cabo, em vez da TV aberta, como é o caso nos Estados Unidos. A versão original é um procedural, mas *Keurimi-*

*neol Maindeu* tem dois arcos de longa duração que ligam a narrativa do começo ao fim: o caso do serial killer *Reaper* e o caso de *Nadeul River*. Embora este seja um aspecto mais serializado, a narrativa ainda desenvolve arcos mais curtos ao longo da temporada, investigando diferentes criminosos usando uma variedade de casos de diferentes temporadas da narrativa original. Ao contrário da versão estadunidense, que é baseada em uma lógica procedural, alguns casos do K-drama são resolvidos antes do final do episódio e os minutos finais são usados para introduzir um novo criminoso e/ou seus crimes para o próximo episódio. No entanto, em outros casos, a equipe de investigação leva mais de um episódio para apreender o criminoso, estendendo assim o caso em dois episódios, permitindo que dois dispositivos narrativos muito importantes nos K-dramas sejam mantidos: os *cliffhangers* e os *flashbacks*.

*Keurimineol Maindeu* se concentra mais no desenvolvimento de seus personagens principais do que na investigação dos casos em cada episódio. Portanto, a vida pessoal e familiar dos personagens está muito presente na narrativa, enquanto o mundo profissional fica em segundo plano. Para se manter como um drama policial, a narrativa envolve constantemente os próprios investigadores ou suas famílias em casos criminais, então os vilões/bandidos normalmente os atacam. Embora a versão estadunidense às vezes ponha em risco os entes queridos dos investigadores, a versão sul-coreana leva isso a outro patamar, criando uma atmosfera dramática, que se torna ainda mais potencializada pelos laços familiares existentes entre os investigadores e as vítimas.

A partir da matriz melodramática, uma das principais características das produções televisivas sul-coreanas, Martín-Barbero (1998) aponta que essa matriz cultural apresenta uma natureza universal, destacando a dicotomia entre bem e mal, valor moral e sentimentalismo exarcebado. Assim como em outras regiões, o melodrama te-

levisivo sul-coreano tem sido visto como um gênero excessivo e sentimentalizado, moldado pelo amor romântico heterossexual, pela monogamia e pela intimidade no ambiente privado, contudo esse gênero possui grande popularidade em boa parte devido ao seu enorme poder afetivo (Lee, 2004). No entanto, a estética do drama policial empresta um tom de seriedade a essa estrutura melodramática, controlando sua natureza excessivamente sentimental ao concentrar a história cronologicamente nos casos criminais.

Em *Keurimineol Maindeu*, o sentimentalismo romântico característico dos K-dramas não está presente. Não há desenvolvimento de um arco romântico, uma vez que a narrativa está diretamente relacionada aos crimes que fazem parte do ambiente profissional em questão e aos laços familiares criados entre esses personagens. Aqui, a raiz melodramática é organizada pela estrutura narrativa do drama de trabalho no dia-a-dia da polícia. Em última análise, uma característica cultural crucial da adaptação é seu forte senso de coletivismo que excede o indivíduo. Desta forma, embora a equipe investigue crimes, trazendo uma qualidade profissional/institucional para a história, eles são mais do que apenas colegas; eles são uma família (de trabalho).

#### 4.2. *Gut Waipeu - The Good Wife (2017)*

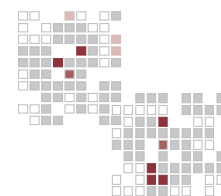
Assim como na versão sul-coreana de *Criminal Minds*, a adaptação de *The Good Wife* sofre algumas mudanças por causa da influência dos formatos televisivos do país (especialmente os K-dramas) e sua estética, além de modificações para adaptar a narrativa ao contexto cultural da Coreia do Sul. Enquanto a narrativa original possui vários personagens de apoio, *Gut Waipeu* se concentra principalmente no triângulo amoroso formado por Kim Hye-kyung, Lee Tae-joon e Seo Joong-won, devido ao número limitado de episódios (16) do K-drama.

A cena inicial do primeiro episódio é bastante

semelhante à do original, com Lee Tae-joon renunciando a seu cargo como promotor durante uma coletiva de imprensa após acusações de corrupção e um escândalo sexual. Kim Hye-kyung, sua esposa, está ao seu lado, aparentemente atordoada pelos jornalistas e câmeras. Contudo, existe uma diferença muito importante entre elas: enquanto na versão original Alicia dá um tapa no rosto do marido, ao final da coletiva, na versão coreana, Tae-joon começa a se desculpar com Hye-kyung e a cena volta ao dia em que o escândalo apareceu pela primeira vez no noticiário. *Flashbacks* são incomuns na versão estadunidense, mas usados amplamente no K-drama, como uma forma de prolongar a narrativa, já que cada episódio é aproximadamente vinte minutos mais longo do que o original.

*Gut Waipeu* é menos melodramático do que os K-dramas tradicionais: os diálogos entre os personagens também são distintos, mais contidos e, portanto, mais realistas. Apesar disso, ainda são mais exagerados do que no original. Por exemplo, no oitavo episódio, Hye-kyung tem sua vida ameaçada por um assassino enviado por Jo Gook-hyun (Go Joon), um homem de negócios, essencialmente antiético e imoral. Embora personagens de caráter duvidoso sejam abundantes na versão original, nenhum deles se aproxima do vilão clássico representado por Jo Gook-hyun na versão coreana. A diferença se explica, em parte pelo forte caráter melodramático dos K-dramas, em oposição ao estilo mais realista dos dramas jurídicos estadunidenses.

Como muitas vezes acontece nos K-dramas, a noção de família e unidade é muito importante, como um reflexo da cultura nacional e do sistema de valores que é influenciado há milhares de anos pelos princípios do Confucionismo (Kim, 2003). A adaptação de *The Good Wife* se esforça para encontrar um equilíbrio entre a vida profissional de Kim Hye-kyung e sua vida familiar com seus filhos. Da mesma forma, o triângulo





romântico entre Hye-kyung, seu marido e seu chefe é a força motriz da narrativa na adaptação. Kim Hye-kyung é mais assertiva do que sua contraparte estadunidense. Uma possível explicação para isso pode ser o fato de que a personagem tem apenas dezesseis episódios para desenvolver sua força diante dos desafios da história, diferente de Alicia, cujo empoderamento e desenvolvimento são vistos ao longo dos 156 episódios da narrativa original.

A importância do conceito de família, que é dado na cultura sul-coreana, se traduz também em outro elemento da narrativa: o escritório de advocacia de Hye-kyung é um *chaebol*, ou seja, uma empresa controlada por uma família. Como a influência confucionista ainda faz parte da vida cotidiana na Coreia do Sul, a noção de família e de coletivismo acima do individualismo reflete-se na esfera empresarial nacional, portanto os *chaebols* são uma parte significativa da atual sociedade sul-coreana (Kim; Park, 2003). Nesse sentido, a versão coreana apresenta Seo Joong-won (correspondente ao personagem Will Gardner no original) e Seo Myung-hee (no original, Diane Lockhart) como irmãos, e Seo Jae-moon (no original, Jonas Stern) como pai deles. Nesse sentido, os filhos de Jae-moon são co-gestores que administram os negócios da família. Essa característica modifica algumas das dinâmicas originais da narrativa. Todos os desentendimentos que acontecem entre esses personagens são mais importantes, já que seus laços familiares adicionam tensão à narrativa.

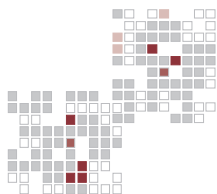
Por fim, a forma como a narrativa de *Gut Waipeu* é finalizada também é significativa. Assim como na versão estadunidense, o drama jurídico começou com uma estrutura mais procedural em seus primeiros episódios, e depois mudou para uma mais serializada no final do drama. Ao fim, Hye-kyung e Alicia encerram suas histórias ainda presas aos seus maridos, tendo um acordo em seu casamento que su-

postamente avança ambas as suas carreiras. O diferencial entre ambas as histórias é que Hye-kyung também continua seu relacionamento com seu chefe, algo que Alicia é impossibilitada de realizar devido a morte intempestiva de Will.

## 5. Considerações finais

Este artigo abordou a adaptação de *Criminal Minds* e *The Good Wife* à luz de um problema mais geral: o surgimento de polos emergentes de produção e distribuição de conteúdo televisivo e seu impacto no mercado internacional. Por muitas décadas, os Estados Unidos reinaram como o líder indiscutível nesse aspecto. Isso permitiu que o país apresentasse algumas características peculiares de sua cultura como se fossem dotadas de um valor universal (Bourdieu; Wacquant, 1999). Uma das maneiras mais importantes pelas quais os Estados Unidos exerciam seu domínio global era através da adaptação de narrativas estrangeiras e, posteriormente, sua comercialização para o resto do mundo. Ao fazer isso, os Estados Unidos reivindicaram para si o status de intérprete universal em relação aos produtos culturais de televisão.

Contudo, o surgimento de novos centros de produção e distribuição internacional de produtos televisivos tem desafiado este domínio. Um dos mais poderosos entre eles é a Coreia do Sul. Neste artigo, argumentamos que a adaptação de narrativas estadunidenses pela televisão sul-coreana sinaliza uma mudança relevante nas regras do jogo global, pois indica que a Coreia do Sul está se posicionando como um desafiante ao domínio dos Estados Unidos, já que o poder de adaptar uma narrativa a outra realidade cultural significa definir-se como o centro de uma ordem estabelecida. Ao adaptar narrativas estadunidenses à sua realidade, a Coreia do Sul transforma o americano “universal” em “particular” e, ao mesmo tempo, reivindica para si um status mais relevante como mediador cultural na arena global. Embora ainda não tenha capacidade de desafiar



os Estados Unidos em escala mundial, a Coreia do Sul conseguiu se tornar uma força dominante nos países do Leste e Sudeste Asiáticos, traduzindo produtos estadunidenses “estrangeiros” em algo mais familiar dentro da perspectiva cultural da Ásia Oriental.

Adaptar as práticas culturais não é um processo simples. As culturas estadunidense e sul-coreana não são apenas distintas em muitos aspectos significativos, mas suas indústrias audiovisuais têm suas próprias lógicas de produção que são diferentes umas das outras. Os dois produtos televisivos que analisamos fornecem diferentes soluções para as adaptações da lógica estadunidense

à sul-coreana e, assim, se tornaram bons objetos analíticos. Eles refletem não só a necessidade de adaptar formatos – em duração e número de episódios – que deslocam a narrativa para estruturas mais complexas ou simples, mas também adaptações culturais que, nesse caso específico sul-coreano, deslocam a noção de indivíduo em favor da família e o coletivo. E, em conclusão, isso revela a importância dos mediadores culturais emergentes no cenário global, especialmente em favor da adaptação de diferentes ambientes nacionais em produtos mais palatáveis para as regiões periféricas, criando assim novos significados e diálogos midiáticos no atual mundo globalizado.

## REFERÊNCIAS

ANTONIO, Robert J.; BONANNO, Alessandro. A New Global Capitalism? From “Americanism and Fordism” to “Americanization-Globalization”. *American Studies*, v. 41, n. 2/3, p. 33-77, 2000.

BERG, Miriam. The Importance of Cultural Proximity in the Success of Turkish Dramas in Qatar. *International Journal of Communication*, v.11, p.3415-3430, 2017.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. On the cunning of imperialist reason. *Theory, Culture & Society*, v. 16, n. 1, p. 41-58, 1999.

CURRAN, James. *Media and democracy*. London, UK: Taylor & Francis, 2011.

DAVIS, Stuart; STRAUBHAAR, Joseph; FERIN CUNHA, Isabel. The construction of a transnational Lusophone media space: A historiographic analysis. *Popular Communication*, v. 14, n. 4, p. 212-223, 2016.

HANAKI, Toru et al. Hanryu sweeps East Asia: How winter sonata is gripping Japan. *International Communication Gazette*, v. 69, n. 3, p. 281-294, 2007.

HUANG, Shuling. Nation-branding and transnational consumption:

Japan-mania and the Korean wave in Taiwan. *Media, Culture & Society*, v. 33, n. 1, p. 3-18, 2011.

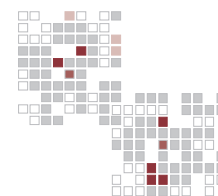
IWABUCHI, Koichi. *Recentring globalization: Popular culture and Japanese transnationalism*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

IWABUCHI, Koichi. De-Westernization and the governance of global cultural connectivity: A dialogic approach to East Asian media cultures. *Postcolonial Studies*, v. 13, n. 4, p. 403-419, 2010.

IWABUCHI, Koichi. Globalization, Culture, and Communication: Renationalization in a Globalized World. *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2018.

JIANG, Qiaolei; LEUNG, Louis. Lifestyles, gratifications sought, and narrative appeal: American and Korean TV drama viewing among Internet users in urban China. *International Communication Gazette*, v. 74, n. 2, p. 159-180, 2012.

JIN, Dal. Y., & YOON, Tae-Jin. The Korean wave: Retrospect and



- prospect. *International Journal of Communication*, 11, p. 2241-2249, 2017.
- JOO, Jeongsuk. Transnationalization of Korean popular culture and the rise of "Pop Nationalism" in Korea. *The journal of popular culture*, v. 44, n. 3, p. 489-504, 2011.
- KEINONEN, Heidi. Television format as a site of cultural negotiation: Studying the structures, agencies and practices of format adaptation. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, v. 5, n. 9, p. 60-71, 2016.
- KIM, Suk-hyon. Korean cultural codes and communication. *International Area Review*, v. 6, n. 1, p. 93-114, 2003.
- KIM, Y. (Ed.). *Media consumption and everyday life in Asia*. Routledge, 2008.
- KIM, Andrew E.; PARK, Gil-sung. Nationalism, Confucianism, work ethic and industrialization in South Korea. *Journal of contemporary Asia*, v. 33, n. 1, p. 37-49, 2003.
- KWON, Seung-Ho; KIM, Joseph. From censorship to active support: The Korean state and Korea's cultural industries. *The Economic and Labour Relations Review*, v. 24, n. 4, p. 517-532, 2013.
- LEE, Keehyeung. Speak memory! Morae Sigye and the politics of social melodrama in contemporary South Korea. *Cultural Studies? Critical Methodologies*, v. 4, n. 4, p. 526-539, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello, 1998.
- MORAN, Albert. *Copycat television: Globalisation, program formats and cultural identity*. Indiana University Press, 1998.
- RYOO, Woongjae. Globalization, or the logic of cultural hybridization: The case of the Korean wave. *Asian Journal of Communication*, v. 19, n. 2, p. 137-151, 2009.
- SHIM, Doobo. Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media, culture & society*, v. 28, n. 1, p. 25-44, 2006.
- SHIM, Doobo. The growth of Korean cultural industries and the Korean Wave. In CHUA, Beng H.; IWABUCHI, Koichi (Eds.). *East Asian pop culture: Analysing the Korean wave*. Hong Kong University Press, p. 15-32, 2008.
- SINCLAIR, J.; JACKA, Elizabeth.; CUNNINGHAM, Stuart. Peripheral vision. In LECHNER, Frank.J.; BOLI, John. (Eds.), *The Globalization Reader*. Oxford: Blackwell, p. 301-306, 2000.
- THUSSU, Daya K. Digital BRICS: building a NWICO 2.0?. In NOR-DENSTRENG, K.; THUSSU, Daya, K. (Eds.) *Mapping BRICS media*, p. 242-263, 2015.
- YANG, Jonghoe. The Korean wave (Hallyu) in East Asia: A comparison of Chinese, Japanese, and Taiwanese audiences who watch Korean TV dramas. *Development and Society*, v. 41, n. 1, p. 103-147, 2012.
- ZHAO, Yuezhi. Communication, crisis, & global power shifts: An introduction. *International Journal of Communication*, v. 8, p. 275-300, 2014.

