A Qualidade Audiovisual nos K-Dramas: Uma Análise de It's Okay to Not Be Okay[1]

Júlia GARCIA[2]
Gabriela BORGES[3]
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

A qualidade no audiovisual vem sendo estudada, de modo mais sistematizado, desde a década de 80, durante a qual intensificaram-se as pesquisas sobre o tema na Grã-Bretanha. A questão se mostra pertinente devido à presença inegável dos produtos audiovisuais na teia cotidiana. Tendo em vista as potencialidades de tais produtos despertarem reflexões críticas sobre assuntos de importância política, social ou mesmo individual, o presente artigo tem como objetivo a análise audiovisual do drama sul-coreano – ou k-drama – *It's Okay to Not Be Okay* (2020-Netflix). Nesse contexto, para a escolha do objeto, considera-se, também, a crescente popularidade de produções sul-coreanas no globo e a necessidade de desocidentalização das pesquisas sobre ficção seriada.

PALAVRAS-CHAVE: qualidade audiovisual; ficção seriada; k-drama; It's Okay to Not Be Okay.

INTRODUÇÃO

A partir da década de 80, os estudos sobre a televisão de qualidade se intensificaram na Grã-Bretanha, motivando o início de pesquisas sistematizadas na área. Com o crescimento dos serviços de *streaming* e de outras plataformas de distribuição de conteúdo audiovisual, os estudos se estendem, hoje, ao audiovisual de qualidade como um todo, não se concentrando, portanto, apenas na TV. Apesar dessas pesquisas, divergências sobre o que pode ser considerado um programa de qualidade demonstram que não há consenso acerca do tema. Enquanto alguns privilegiam os aspectos técnicos ou estéticos, outros trazem ao primeiro plano elementos relativos à temática e ao conteúdo, ou mesmo à audiência.

[1] Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Mestranda do curso de Pós-Graduação em Comunicação da FACOM-UFJF, e-mail: julia.ggaa@gmail.com.
[3] Orientadora do trabalho. Professora do curso de Pós-Graduação em Comunicação da FACOM-UFJF, e-mail: gabriela.borges@ufjf.edu.br.

Embora haja diferentes perspectivas acerca do audiovisual de qualidade, os estudos do campo são de fundamental importância, especialmente se considerado o papel quase onipresente da mídia na contemporaneidade. Borges (2014, p.27) coloca, se referindo à televisão, que esse meio "pode enriquecer a vida social, cultural e política do público, estimular mudanças de cultura e de sociedade, de mentalidade e de comportamento [...]". Nesse contexto, a ficção possui considerável relevância cultural e oferece "ao telespectador narrativas que podem ser úteis para o desenvolvimento tanto de sua personalidade quanto de sua vida social", potencialmente colocando em pauta questões políticas e sociais (BORGES, 2014, p.32).

Dentre os programas ficcionais – e que, portanto, carregam potencialidades quanto ao estímulo à reflexão acerca de temas sociopolíticos – estão os dramas de TV, populares não somente no leste asiático, mas também em países ocidentais. Como pontua Urbano (2017, p.4), "drama de TV é um termo que designa as produções seriadas produzidas sob as normas da indústria televisiva do Extremo Oriente", tendo origem primeiramente no Japão sob a nomenclatura *dorama*. O formato "é um híbrido entre a telenovela e as séries televisivas" e encontrou nas plataformas de *streaming* um lugar privilegiado de distribuição no Brasil (URBANO, 2017, p.4).

Entretanto, embora a ficção não ocidental tenha considerável espaço no mercado internacional, a exemplo dos dramas de TV sul-coreanos ou dos animês japoneses, o "debate acadêmico sobre a ficção seriada televisiva contemporânea, e o modo como a audiência se relaciona com ela permanece fortemente baseado em exemplos que se referem aos chamados países ocidentais avançados", como Estados Unidos e Reino Unido (ALBUQUERQUE; CORTEZ, 2013, p.67). Necessita-se, portanto, do que Albuquerque e Cortez (2013) denominam perspectiva desocidentalizante. Para os autores (2013, p.57), "a necessidade de se ampliar os horizontes da investigação para além daquilo que as lentes ocidentalizantes permitem enxergar ganha particular importância quando se consideram as evidências de uma significativa mudança no eixo de equilíbrio de poder global". Nesse contexto, a pesquisa sobre a ficção seriada de países fora do eixo ocidental se mostra essencial.

Desse modo, tendo em vista a importância do estudo sobre o audiovisual de qualidade, bem como acerca das potencialidades de tais produções, e a presença evidente dos dramas sul-coreanos no Brasil, em especial nas plataformas de *streaming*, o presente artigo realiza uma análise do k-drama *It's Okay to Not Be Okay* (2020-Netflix). O objetivo

é discorrer sobre as características de qualidade do programa a partir de indicadores e metodologia discutidos por Borges e Sigiliano (2021) e desenvolvidos em pesquisas do Observatório da Qualidade no Audiovisual[4].

UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DOS DRAMAS DE TV

Como pontuado, o termo drama de TV designa um formato de ficção seriada proveniente do leste e sudeste asiáticos. As temáticas são variadas, não se restringindo a apenas um gênero, mas abordando assuntos diversos, como relacionamentos familiares e românticos, cotidiano, história nacional, dentre outros (URBANO; VINCO; MAZUR, 2014). Urbano, Vinco e Mazur (2014) destacam que, apesar de ser um formato transnacional, os países apresentam particularidades que se traduzem em características locais específicas presentes em cada drama nacional. Desse modo, é possível perceber especificidades culturais nessas produções, a depender do país de origem.

Nesse contexto, os dramas coreanos, chamados também de k-dramas, possuem destaque no mercado internacional, fazendo da Coreia do Sul um dos maiores exportadores do formato (URBANO; VINCO; MAZUR, 2014). Não somente a produção audiovisual sul coreana coloca o país em evidência no mercado internacional do entretenimento, mas também a música, encabeçada por grupos de k-pop como o BTS. Como coloca Urbano (2017, p.15), "não é mais possível falar sobre o pop midiático oriental presente nas mídias e na paisagem urbana em nosso país sem incluir, apropriadamente, os contrafluxos culturais da Coréia do Sul à discussão [...]". Nesse sentido, é inevitável citar a *Hallyu*, ou Onda Coreana. Jin (2012) afirma que o termo faz referência à popularização, incentivada por políticas governamentais, da cultura e do entretenimento sul-coreanos na Ásia e, posteriormente, em outras partes do globo.

Os k-dramas, portanto, são apenas uma face dessa popularização. No entanto, uma rápida pesquisa na Netflix, que possui uma categoria exclusiva para dramas coreanos, já revela uma multiplicidade de títulos que evidencia a grande presença do país asiático no campo audiovisual, inclusive no Brasil. Para Urbano, Vinco e Mazur (2014, p.7), a "chave-mestra dos dramas sul-coreanos está na sua dimensão essencialmente híbrida,

[4] O Observatório da Qualidade no Audiovisual é um projeto integrado ao grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática da Faculdade de Comunicação da UFJF. Busca aliar ensino, pesquisa e extensão, colocando em diálogo os conceitos de qualidade audiovisual e literacia midiática. Disponível em: https://observatoriodoaudiovisual.com.br/. Acesso em 4 ago. 2021.

tanto com suas influências asiáticas, quanto com as ocidentais. Um hibridismo que soma influências e se posiciona, ao apresentar sua própria cultura e especificidades".

Apesar da complexidade e da riqueza que as questões culturais e midiáticas sul-coreanas podem oferecer ao trabalho de pesquisa, devido à extensão limitada, o presente artigo se concentra primordialmente em uma análise audiovisual mais detalhada de *It's Okay to Not Be Okay*, sem discorrer especificamente sobre o formato dos dramas de TV ou sobre questões culturais e mercadológicas associadas a essa produção. Desse modo, essas discussões se apresentam como uma contextualização anterior à análise. Entretanto, a breve abordagem da *Hallyu* e dos dramas de TV – além de evidenciar a presença da mídia sul-coreana no Brasil e, portanto, atestar a importância de se analisar esses produtos midiáticos – oferece caminhos para estudos posteriores.

A QUALIDADE NO AUDIOVISUAL

"Embora o tema 'televisão de qualidade' tenha adquirido centralidade nos estudos de Comunicação na Grã-Bretanha desde os anos 1980, pode-se dizer que a expressão, mesmo hoje em dia, pode ser considerada um paradoxo" (LOPES; MUNGIOLI, 2013, p.2). Machado (2000) pontua que o próprio termo *qualidade* carrega diferentes acepções e pode ser utilizado de diferentes formas. De modo consonante, Pujadas (2013, p.236) pontua que "não há nenhuma definição da qualidade televisiva que seja neutra ou objetiva nem existe tampouco um conjunto de variáveis e indicadores neutros para avaliá-la". Como afirma Borges (2005), a discussão sobre a televisão de qualidade é controversa, e mesmo contraditória, pois não é possível estabelecer claramente o que pode ser considerado conteúdo de qualidade ou não.

No entanto, Borges (2005) explica que há três linhas de argumentação que se complementam; a primeira diz respeito aos custos de produção e à utilização de textos literários e teatrais, bem como de atores e atrizes renomados, a segunda refere-se aos índices de audiência e a terceira discute o papel social da televisão. Mulgan (1990), por exemplo, coloca os aspectos técnicos, a utilização das demandas da audiência e a demonstração de valores como alguns dos critérios segundo os quais é possível avaliar a qualidade na televisão. Já Pujadas (2013, p.246) argumenta que, embora existam variáveis na análise da qualidade televisiva, "estabelecer padrões de qualidade é possível sempre e quando se tenha produzido um acordo prévio sobre os próprios objetivos da

televisão e de seus instrumentos". Machado (2000, p.25), por sua vez, entende que "uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizem o maior número possível de 'qualidades'".

Apesar de não haver consenso, "estes diferentes pontos de vista sobre o conceito enriquecem a discussão e apontam ideias que podem servir como parâmetro teórico para estimular a prática e a construção de um repertório de qualidade sobre a televisão" (BORGES, 2005, p.9). O estímulo a esse repertório de qualidade é de fundamental importância, haja vista a centralidade das mídias, incluindo os suportes audiovisuais, na teia cotidiana. Assim como Borges (2014) atesta a possibilidade de a televisão, que se apresenta como um bem cultural e simbólico, enriquecer a vida social, cultural e política do público, Machado (2000) reitera o papel da TV como fator de integração social e identidade cultural. Pode-se entender, portanto, a relevância do veículo em termos sociais.

Entretanto, se antes a televisão possuía destaque na distribuição audiovisual, com a internet e os serviços de *streaming* há outras opções de consumo. Evidentemente, existem diferenças consideráveis entre os produtos da TV e os conteúdos produzidos diretamente para as plataformas de *streaming* ou para a internet. Contudo, tais diferenças não esgotam as discussões sobre a qualidade propostas no contexto televisivo, as quais podem ser transpostas, com as devidas intervenções e considerações, também para outros modelos de produção e distribuição.

Desse modo, o presente artigo parte das discussões acerca da televisão de qualidade e da importância social do meio para pensar o k-drama *It's Okay to Not Be Okay*. Para o estudo, considera-se a metodologia de análise de séries ficcionais elaborada no âmbito do Observatório da Qualidade no Audiovisual. O modelo teórico-metodológico – baseado na análise semiótica desenvolvida por Borges (2014) no contexto da televisão pública portuguesa e adaptado conforme as especificidades das séries ficcionais – é descrito por Borges e Sigiliano (2021) e abrange não apenas a análise audiovisual, mas também considera a produção por parte do público, o qual não é visto como mero consumidor, mas sim como interagente. Para o presente artigo, é utilizada a primeira etapa do modelo, representada pela análise da criação audiovisual, na qual "os produtos são analisados conforme seus elementos estéticos constituintes, que englobam forma e conteúdo na constituição da mensagem audiovisual" (BORGES; SIGILIANO, 2021, p.2).

Desse modo, Borges e Sigiliano (2021) propõem a análise audiovisual a partir de três âmbitos: plano da expressão, plano do conteúdo e mensagem audiovisual. O plano da

expressão abrange os recursos técnico-expressivos, constituídos pelos códigos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos. Nesse sentido, há a análise de elementos como fotografia, edição, grafismos, trilha sonora, figurino, dentre outros. Já o plano do conteúdo refere-se à análise da dramaturgia, o que inclui a construção da narrativa e o desenvolvimento dos personagens. Para a análise da mensagem audiovisual, considera-se o modo de endereçamento da produção mediante a expressão e o conteúdo. Nesse sentido, a mensagem audiovisual engloba os indicadores de qualidade, ou seja, indicativos, ou não, de aspectos considerados de qualidade no programa.

Os indicadores de qualidade são: *oportunidade* – afere a relevância e a pertinência dos temas –, *ampliação do horizonte do público* – verifica se o programa apresenta propostas polêmicas, contraditórias e férteis, que levem à reflexão –, *diversidade* – avalia a diversidade de sujeitos e pontos de vista, incluindo aspectos socioeconômicos, culturais, religiosos, étnicos, dentre outros –, *estereótipo* – averigua se o programa apresenta ideias estereotipadas ou se desconstrói essas visões – e *originalidade/criatividade* – refere-se à experimentação na linguagem ou na abordagem de temas, buscando avaliar em que medida o programa apresenta inovações. A análise do k-drama, portanto, baseia-se nesse modelo teórico-metodológico, considerando o plano da expressão, o plano do conteúdo e a mensagem audiovisual.

ANÁLISE DO K-DRAMA

It's Okay to Not Be Okay (사이코지만 괜찮아/Tudo Bem Não Ser Normal) é um k-drama produzido pelas companhias Gold Medalist e Story TV e veiculado, originalmente, pela emissora tvN, com sede em Seoul. Escrito por Jo Yong e dirigido por Park Shin-woo, o k-drama foi criado pela empresa sul-coreana Studio Dragon, parceira da Netflix, que distribuiu a produção internacionalmente em 2020.

A história acompanha a escritora de livros infantis Ko Mun-yeong (Seo Yea-ji) e os irmãos Moon Gang-tae (Kim Soo-hyun) e Moon Sang-tae (Oh Jung-se). Enquanto Mun-yeong é uma mulher fria e impulsiva que sofre de transtorno de personalidade antissocial, Gang-tae é um cuidador em hospitais psiquiátricos que faz de tudo para garantir o bem-estar de seu irmão autista, Moon Sang-tae. Após um incidente durante um evento de Mun-yeong no hospital em que Gang-tae trabalhava, a vida dos dois

personagens se entrecruza, e a escritora fica obcecada pelo cuidador. A partir de então, uma série de outros eventos, por coincidência ou não, aproxima Mun-yeong e Gang-tae.

Em relação ao plano da expressão, tem-se os códigos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos. Em relaçãoa aos códigos visuais, o castelo de Mun-yeong, na cidade de Seongjin, é um dos principais locais da trama. A construção remete tanto aos contos infantis escritos pela moça, trazendo um pouco da fantasia à realidade, quanto à própria história de Mun-yeong, que por si só traz elementos de contos de fadas. No entanto, assim como os livros da personagem carregam um tom sombrio, semelhante às histórias populares que deram origem aos contos dos irmãos Grimm, a vida da protagonista também é marcada por eventos macabros que pouco se assemelham aos contos de fadas que normalmente são apresentados às crianças.

Em contraposição, o Hospital Psiquiátrico OK é construído de modo a retratar um ambiente mais leve e divertido, constituindo-se como cenário de muitas cenas de humor. A parte externa é arborizada, com vista para a praia, enquanto a parte interna é composta por uma paleta de cores mais clara do que se pode ver no castelo de Mun-yeong. O figurino dos trabalhadores do hospital também reforça essa percepção, uma vez que os uniformes possuem tons pastéis de azul e de rosa, para os homens e as mulheres, respectivamente.

O figurino de Ko Mun-yeong é um dos que possui maior destaque, tanto pela extravagância quanto pela importância que tem para a construção da personagem. O estilo da protagonista varia de forma considerável, partindo de peças que remetem desde à moda gótica ou lolita a *looks* mais modernos e vibrantes, seja com mangas bufantes e babados ou com acessórios elegantes e cintura marcada. É interessante notar como as cores do figurino se suavizam à medida que Mun-yeong aprende a lidar melhor com seus sentimentos e a formar laços afetivos com outras pessoas. Em momentos de maior vulnerabilidade e sensibilidade, como quando o pai de Mun-yeong tenta a enforcar no hospital, a caracterização da personagem traz um ar mais inocente e infantil, com peças e cores mais suaves, que demonstram a fragilidade e a delicadeza da protagonista, em contraposição às atitudes imprudentes, frias e agressivas que ela toma. Nessa cena, Mun-yeong usa um vestido branco e uma trança lateral que muito se diferenciam, por exemplo, do vestido preto longo, dos óculos escuros e do cabelo preso em coque que utilizou no primeiro episódio.

As roupas extravagantes, portanto, se contrastam com a sensibilidade interna de Mun-yeong, sensibilidade essa que inicialmente a personagem não aparenta ter. Isso é explicitado no diálogo entre Gang-tae e o diretor Oh (Kim Chang-wan) no nono episódio, durante o qual o cuidador pergunta, em referência a Mun-yeong, o que diz a psicologia sobre pessoas que se arrumam demais, com peças muito chiques. O diretor compara essas vestimentas a uma armadura, dizendo que, ao contrário do que pensava Gang-tae, essas pessoas não querem se mostrar, mas sim se proteger por se sentirem fracas.

Em relação à fotografia, há predominantemente um estilo naturalista. No entanto, é possível notar que no castelo de Mun-yeong há uma composição mais escura, que vai ao encontro do caráter sombrio do local, e, por isso, a iluminação conta, em grande parte, com luzes diegéticas artificiais, ainda que talvez possam ser utilizadas mais para a composição artística do que para a iluminação da cena propriamente dita. Há, ainda, momentos onde há mudança de fotografia, como no segundo episódio, quando Sang-tae vai à sessão de autógrafos de Mun-yeong; ao se dirigir ao local, Sang-tae fica muito animado, e a cena da ida do personagem à sessão simula a fotografia, a resolução e a trilha sonora de filmes, com mudanças em todos esses recursos.

Outro ponto de destaque dentro dos códigos visuais é a utilização constante de animação ao longo do drama, algumas vezes misturada ao cenário real. Diferentes técnicas de animação são empregadas, e esse recurso se associa estreitamente à ideia de contos de fadas que a história carrega. Muitas dessas animações são usadas, principalmente, para ilustrar os contos de Mun-yeong. Além disso, a vinheta também é construída a partir de técnicas de animação, trazendo, mais uma vez, o tom fantástico dos contos de fadas. Em momentos pontuais, também há pequenas animações que conferem comicidade ao k-drama, como um manequim acenando ou o desenho de uma mulher na nota de dinheiro sorrindo. Tais elementos animados são inseridos sem que haja qualquer estranhamento por parte dos personagens, permitindo, portanto, que haja o imbricamento entre fantasia e realidade.

Do mesmo modo que a animação, elementos fantasiosos dentro dos códigos sonoros são inseridos ao longo de todo o drama, dando um tom divertido à trama. Um exemplo pode ser observado em uma cena na qual Sang-in (Kim Joo-hun) tenta subornar a garçonete de um restaurante para que ela não comente o que aconteceu com Mun-yeong no local. Sang-in dá dinheiro à mulher, pisca e faz um gesto na boca como se a estivesse fechando com um zíper; a piscadela é acompanhada por um efeito sonoro agudo,

semelhante ao de uma varinha de condão, e o gesto é acompanhado pelo som de um zíper fechando. Músicas instrumentais e canções também são inseridas para reforçar o tom de cenas inusitadas e de comédia ou cenas de drama e de romance. É válido ressaltar que a trilha sonora do k-drama é original e foi lançada em forma de álbum, com todas as faixas e *singles* utilizados ao longo da trama.

Já os códigos gráficos abrangem inserções pontuais explicando determinados termos médicos citados pelos personagens, como, por exemplo, o que é o transtorno de estresse pós-traumático ou o transtorno de múltiplas personalidades. É possível, ainda, observar grafismos em momentos pontuais do drama, como no terceiro episódio, quando o paciente Kwon Ki-do (Kwak Dong-yeon), que sofre de mania, corre nu pelo hospital. Em todas as cenas nas quais o personagem está nu, elementos gráficos são inseridos de modo a não revelar as partes íntimas do paciente. Um dos elementos utilizados é a imagem de um elefante; quando Mun-yeong critica a aparência de Ki-do, que se exibia para a escritora, a tromba do elefante cai, o que tanto indica a decepção do homem com a crítica quanto brinca com a ideia de uma possível ereção.

No âmbito dos códigos sintáticos, a edição do k-drama se utiliza de inúmeros recursos para contar a história de modo irreverente. Na primeira cena de Ko Mun-yeong, por exemplo, há inúmeros *closes* para apresentar a personagem, de modo que o público vá se familiarizando com os detalhes e, aos poucos, construa sua percepção de Mun-yeong ao longo dessa sequência. O caráter sombrio dessa apresentação – já que a protagonista está inteiramente de preto, cortando uma carne de boi mal passada e lambendo o caldo vermelho que escorre pela carne, remetendo ao sangue – é contraposto por uma música instrumental leve. Tal variação entre comédia e drama e entre elementos sombrios e divertidos é perceptível por toda a narrativa, assim como exemplificam os próprios livros da escritora, que, embora sejam contos infantis, trazem componentes macabros.

Além dos *closes* observados nessa cena, muitos dos planos do k-drama apresentam o fundo desfocado, concentrando-se principalmente nos personagens, que estão geralmente em primeiro plano. O foco nos personagens e em suas expressões é especialmente relevante se considerado que um dos principais pontos de discussão da narrativa são as emoções; enquanto Gang-tae as reprime e se esconde atrás de uma espécie de máscara, Mun-yeong é uma mulher aparentemente fria, mas que, internamente, é vulnerável e sensível. Há, ainda, muitas sequências em câmera lenta, como quando Sang-in tropeça nas escadas do castelo amaldiçoado e Gang-tae o impede de cair. A utilização

de câmera lenta, somada aos efeitos sonoros que geralmente a acompanham, contribui para a comicidade da narrativa. Pode-se citar, ainda, outros recursos de edição, como os *flashbacks* e a apresentação de eventos sob múltiplas perspectivas.

No âmbito do plano do conteúdo, o *storyline* se concentra majoritariamente nas histórias de Mun-yeong, Gang-tae e Sang-tae. Como pontuado, Mun-yeong é uma escritora de livros infantis com transtorno de personalidade antissocial, que faz de tudo para conseguir o que quer, mesmo que isso vá de encontro às normas sociais de boa conduta. Já Gang-tae é um cuidador em hospitais psiquiátricos que, ao contrário de Mun-yeong, que tem pouca consideração com outras pessoas, é extremamente altruísta, colocando sempre seu irmão, Sang-tae, em primeiro lugar. Sang-tae, por sua vez, embora seja o irmão mais velho, é auxiliado de perto por Gang-tae devido ao transtorno do espectro autista que possui. O sonho de Sang-tae é se tornar artista, já que adora desenhar e possui grande habilidade nisso.

Os personagens se entrecruzam durante um evento no hospital em que Gang-tae trabalhava. O evento conta com a presença de Mun-yeong, que lê um de seus livros à audiência. A leitura é interrompida por um paciente fugindo dos enfermeiros. Mun-yeong descobre mais tarde que o paciente é um pai suicida que tentou se matar e matar a própria filha com a ingestão de medicamentos. Julgando ser ele uma pessoa ruim, a escritora, ao ficar sozinha com o homem, pega uma faca, que havia roubado em um restaurante, para atacá-lo. A todo momento, Mun-yeong é fria e contida, apesar de violenta. O ataque é interrompido por Gang-tae, que encontra o paciente e segura a faca empunhada por Mun-yeong, o que o faz cortar profundamente sua mão.

A partir de então, Mun-yeong fica obcecada com o cuidador, enquanto Sang-in, o diretor da editora SangSangESang, que publica os livros da escritora, tenta a todo custo contactar Gang-tae para suborná-lo, de modo que ele não revelasse o ocorrido à imprensa. Após muitas ligações do empresário, Gang-tae decide ir à editora para cessar as tentativas de contato de Sang-in e para ver Mun-yeong mais uma vez, já que, segundo o cuidador, queria ver novamente os olhos frios e vazios da escritora, que se assemelhavam aos de uma antiga colega de escola.

Devido à chegada da primavera, e consequentemente ao aparecimento de borboletas, Gang-tae decide se mudar com Sang-tae para uma outra cidade. Ao longo da história, descobre-se que, quando eram crianças, a mãe dos dois irmãos havia sido morta por uma mulher com um broche de borboleta, e Sang-tae, o único que presenciara o

ocorrido, passou a odiar esses animais desde então, especialmente porque a mulher o ameaçou, dizendo que o perseguiria. Os irmãos, então, vão para Seongjin, e Mun-yeong segue o cuidador até lá.

Com o desenrolar da trama, vê-se que aquela também é a cidade natal de Mun-yeong, que acaba voltando a morar na mansão onde passou a infância. Descobre-se, ainda, que a escritora é a mesma colega de escola de Gang-tae cujos olhos eram vazios, o que revela uma antiga ligação entre os dois personagens. Mun-yeong faz de tudo para se aproximar do cuidador, inicialmente por capricho, mas, mais tarde, com verdadeiros sentimentos. Aos poucos, Gang-tae cede e acaba por criar laços estreitos com Mun-yeong, que também se conecta a Sang-tae. Sang-tae se torna ilustrador do último livro da escritora, quem trata como melhor amiga e irmã mais nova. Desse modo, os três formam uma família que, com afeto, permite-os superar os traumas do passado.

Ao longo do k-drama, é possível observar um desenvolvimento expressivo dos personagens. Mun-yeong, que era uma mulher fria, impulsiva e agressiva, demonstrando pouca ou nenhuma consideração pelos outros, passa a transparecer, para Gang-tae, sua vulnerabilidade e sua sensibilidade, potencializadas pelos abusos e traumas que teve no passado. A escritora se torna uma mulher mais contida e mais amável. Apesar de amadurecer nesse sentido, Mun-yeong ainda carrega, ao final do drama, um ar infantil e imaturo que a confere certa inocência e a conecta àquela menina desamparada que era quando criança. Isso pode ser observado nas brigas bobas e infantis que ela tem com Sang-tae, como para decidir quem lerá o livro da escritora no evento de lançamento no Hospital Psiquiátrico OK. Essas brigas não somente trazem a inocência de Mun-yeong à tona, em contraste com a mulher sombria e agressiva que parecia no início, como também revelam a aproximação e o sentimento de fraternidade entre ela e Sang-tae, reforçando que eles realmente conseguiram constituir uma família.

Gang-tae, por sua vez, fica por conta de guiar Mun-yeong e Sang-tae, sendo uma figura de responsabilidade dentro da família. No entanto, se no início da trama Gang-tae escondia totalmente seus verdadeiros sentimentos e sempre se mostrava bem para não preocupar os outros, especialmente seu irmão, ao final da história o cuidador aprende a expressar melhor suas emoções, vontades e desejos. Uma das principais lutas do personagem envolve a percepção de que ele deve viver para cuidar de Sang-tae, muito influenciado pelo modo como a mãe o tratava quando criança. A própria profissão de Gang-tae já traduz essa luta interna, já que tanto profissionalmente quanto pessoalmente

ele se volta a cuidar dos outros, e não de si mesmo. Gang-tae e Mun-yeong encontram um meio termo ao aprenderem com o altruísmo e o egoísmo um do outro, respectivamente.

Já Sang-tae evolui ao se tornar mais independente, culminando no início de sua vida longe de Gang-tae, como ilustrador da editora SangSangESang. O crescimento do personagem é possível não somente pelo seu desenvolvimento pessoal, mas também porque seu irmão o deu espaço para crescer, entendendo que não deveria focar sua vida nos cuidados de Sang-tae. Além disso, os traumas de Sang-tae com as borboletas são superados à medida que os conflitos envolvendo a morte da mãe são resolvidos e os personagens, consequentemente, amadurecem em relação ao passado. Outro ponto relevante para o personagem é a aproximação com Mun-yeong, com quem desenvolve uma amizade estreita, com laços fraternais. Para pessoas autistas, a construção de relacionamentos pode ser difícil, e uma das preocupações da mãe de Sang-tae era, justamente, a formação de amizades por parte do garoto. Ao final do drama, portanto, vê-se o crescimento e a independência de Sang-tae florescerem.

Em relação à dramaturgia e à encenação, a produção consegue variar entre drama e comédia com facilidade, apresentando tanto elementos dramáticos e pesados quanto cenas cômicas e divertidas, que trazem leveza à trama. Alguns personagens, como Sang-in e Jae-su, são naturalmente mais cômicos, enquanto Gang-tae, por exemplo, está envolvido em cenas mais sérias e dramáticas. Entretanto, todos os personagens navegam entre seriedade e comicidade, o que é uma das principais características do k-drama.

Por fim, considerando os indicadores de qualidade da mensagem audiovisual, a oportunidade está presente tanto na escolha dos contos de fadas, que são atemporais, para dar um tom fantástico e imaginativo à narrativa quanto na abordagem de temas como os transtornos mentais. Com uma maior abertura para tratar a temática da saúde mental, que já não é tão estigmatizada atualmente como antes o era, é importante que esse assunto seja colocado em pauta no âmbito da ficção, especialmente, nesse caso, no da ficção seriada.

O modo como diversos transtornos mentais são retratados ao longo do k-drama, de forma nem excessivamente dramática, nem exageradamente caricata, também contribui para a ampliação do horizonte do público. O autismo, por exemplo, não é colocado como uma condição incapacitante, embora demande certos cuidados, uma vez que Sang-tae é um personagem capaz de cuidar de si mesmo, com exímia habilidade

artística e aptidão para perseguir uma carreira no ramo. No entanto, certas características observáveis em pessoas autistas, como a dificuldade em perceber e identificar emoções, também são retratadas em Sang-tae, dando uma ideia ao espectador de como o autismo se manifesta.

No caso de Mun-yeong, que possui transtorno de personalidade antissocial, tem-se o retrato de uma pessoa impulsiva, agressiva e irresponsável, características comuns a quem sofre de tal transtorno, permitindo ao público, mais uma vez, entender como esse tipo de estado se manifesta. Dessa forma, é possível que um espectador não familiarizado com tais condições incremente seu repertório sobre o assunto, especialmente considerando que tais temáticas não são frequentemente pautas centrais na ficção.

As representações de Mun-yeong e Sang-tae também contribuem para a quebra de estereótipos associados aos transtornos mentais em questão. Frequentemente, quem sofre de transtorno de personalidade antissocial é associado à psicopatia e à ausência de emoções, duas concepções equivocadas. Mun-yeong demonstra que essas pessoas podem ser vulneráveis e sensíveis internamente, bem como construir laços afetivos verdadeiros. Já Sang-tae mostra que aqueles que possuem autismo também são capazes de estabelecer conexões com outros e podem viver de maneira autônoma, a depender da situação.

A apresentação desses personagens também se relaciona à diversidade, uma vez que os transtornos mentais não são frequentemente retratados na ficção, ainda mais do modo como é visto no k-drama, com a diversidade de condições e a quantidade de personagens que delas sofrem. Apesar de não apresentar diversidade étnica e racial, a produção também conta com diversidade socioeconômica, já que a realidade de Mun-yeong, herdeira de uma mansão e escritora de sucesso, é contraposta pelas dificuldades enfrentadas por Gang-tae e Sang-tae, que possuem origem humilde.

Por fim, a originalidade/inovação do k-drama pode ser observada na abordagem central de questões envolvendo a saúde mental, especialmente transtornos pouco explorados pela mídia, como o transtorno de personalidade antissocial. Entretanto, um dos principais pontos de singularidade da produção reside na variação constante entre drama e comédia, e entre animação e filmagens *live action*, com a utilização constante de grafismos e recursos técnico-expressivos que quebram a diegese, o que não é visto com tanta frequência na ficção seriada. Embora a oscilação constante entre drama e comédia não seja totalmente nova – um exemplo são as novelas brasileiras, que possuem núcleos cômicos e dramáticos –, tal recurso não é tão explorado por formatos como as séries de

TV, que geralmente mantêm o tom dramático ou cômico durante a maior parte da atração, com poucos momentos de oscilação. A abordagem imaginativa dos contos de fadas, somada ao tom sombrio que a produção traz às histórias infantis, para construir uma narrativa voltada a um público mais adulto também pode ser um ponto de destaque no indicador, uma vez que essa temática fantástica é associada, majoritariamente, às crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

It's Okay to Not Be Okay, portanto, se sobressaiu, de modo geral, em todos os indicadores de qualidade da mensagem audiovisual. Além disso, a produção também se destacou na utilização dos recursos técnico-expressivos, referentes ao plano da expressão, uma vez que os empregou de forma criativa para representar a oscilação entre drama e comédia e entre realidade e animação, sendo a diegese frequentemente quebrada. Além disso, é importante ressaltar a relevância das questões de saúde mental colocadas pelo k-drama, que as trabalhou de forma aprofundada e dinâmica. Desse modo, percebe-se que *It's Okay to Not Be Okay* apresenta potencialidades quanto ao fomento à reflexão crítica, além de trazer experimentações estéticas. Entende-se que tais características se mostram elementos de qualidade na produção, a partir da análise dos indicadores estabelecidos no modelo teórico-metodológico de Borges e Sigiliano (2021).

Parte-se da percepção de que o audiovisual pode ser uma relevante ferramenta para suscitar debates férteis, contribuindo, de certo modo, para a melhoria de aspectos sociais, especialmente se considerado o envolvimento emocional dos espectadores interagentes com as tramas, o que se mostra favorável à boa recepção de diferentes pontos de vista, bem como à reflexão acerca das temáticas apresentadas. Além disso, o estudo de produções audiovisuais fora do eixo ocidental é cada vez mais necessário, haja vista a considerável presença dessas produções não só no Brasil, mas em outras regiões, e a concentração das pesquisas sobre ficção seriada em modelos e casos provenientes de países como Estados Unidos e Reino Unido, como apontam Albuquerque e Cortez (2013).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A.; CORTEZ, K. Ficção Seriada, Cultura Nacional e Des-Ocidentalização: o caso dos animês. **Contemporânea | Revista de comunicação e cultura**, v.11, n.1, p.56-71, jan-abril, 2013.

BORGES, G. A discussão do conceito de qualidade no contexto televisual britânico. **Revista Líbero**, n.13/14, Ano VII, 2005.

BORGES, G. Qualidade e Literacia Midiática: um diálogo profícuo e necessário. In: 3º ECOM.EDU - Encontro de Comunicação e Educação de Ponta Grossa, 3, 2013, Ponta Grossa. **Anais...** Ponta Grossa: UEPG, 2013, p.46-60.

BORGES, G. **Qualidade na TV pública portuguesa**: Análise dos programas do canal 2: Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2014.

BORGES, G.; SIGILIANO, D. Qualidade Audiovisual e Competência Midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. In: 30° Encontro Anual da Compós, 30, 2021, São Paulo. **Anais...**, São Paulo: PUC-SP, 2021, p.1-26.

JIN, Dal Yong. **Hallyu 2.0**: the new Korean Wave in the creative industry. Ann Arbor. MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2012.

LOPES, M.I.V.; MUNGIOLI, M.C.P. Qualidade da Ficção Televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um novo modelo de análise. In: XXII Encontro Anual da Compós, 22, 2013, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2013, p.1-16.

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MULGAN, G. Television‟s Holy Grail: seven types of quality. In: MULGAN, Geoff. **The question of quality**. London: British Film Institute, 1990.

PUJADAS, E. A qualidade televisiva além de um conceito politicamente correto. **Matrizes**, v.7, n.2, 2013, p.235-248.

URBANO, K.; VINCO, A.; MAZUR, D. Fãs, Mediação e Cultura Midiática: dramas asiáticos no Brasil. In: I Jornada Internacional Geminis: Entretenimento Transmídia, 1, 2014, São Carlos. **Anais...** São Carlos: UFSC, 2014, p.1-16.

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.