



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – CAC
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

MARIA GABRIELA WANDERLEY PEDROSA

**AS REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS NA ESCRITA DE *A VEGETARIANA*, DA
AUTORA SUL-COREANA HAN KANG**

Recife

2023

MARIA GABRIELA WANDERLEY PEDROSA

**AS REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS NA ESCRITA DE *A VEGETARIANA*, DA
AUTORA SUL-COREANA HAN KANG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção de Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.
Orientadora: Ermelinda Maria Araujo
Ferreira

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

P372r Pedrosa, Maria Gabriela Wanderley
As referências intermediáticas na escrita de *A vegetariana*, da autora sul-coreana Han Kang / Maria Gabriela Wanderley Pedrosa – Recife, 2023. 124f.

Sob orientação de Ermelinda Maria Araujo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Intermedialidade. 2. Literatura sul-coreana contemporânea. 3. A vegetariana. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araujo (orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-181)

MARIA GABRIELA WANDERLEY PEDROSA

**AS REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS NA ESCRITA DE A VEGETARIANA, DA
AUTORA SUL-COREANA HAN KANG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção de Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 04/09/2023

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ermelinda Maria Araujo Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Profa. Dra. Imara Bemfica Mineiro (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Luis Carlos Barroso de Sousa Girão (Examinador Externo)
Universidade de São Paulo (USP)

À minha mãe, à Gica, à Bela, à Beth
e à Yeonghye.

AGRADECIMENTOS

Assim como reflete Paul Valéry, em *Souvenir de Oeuvres*, Tomo I, uma obra só é finalizada por algum tipo de acidente, como o cansaço, o assentimento ou a obrigação de entregar. Portanto, neste estado de obrigação de entregar esta dissertação ao mundo, por mais dificultoso que seja, desejo devolvê-la do mesmo modo que alguém faz ao voltar de uma longa viagem, trazendo singelos “souvenirs”, a fim de tentar presentear (agradecer), de mão em mão, cada um (a) que participou direta ou indiretamente dessa jornada. Ao escrever os agradecimentos desta seção, eu tive a certeza de que finalmente o trabalho havia nascido.

À minha mãe, Carmen Valeria, a quem eu devo tudo que sou. Às conversas, partilhas e ao apoio incondicional. Por ter sido a primeira pessoa com quem compartilhei todos os passos desse processo — e foram *muitos passos*.

Ao meu pai, Alexandre, por sempre acreditar no que faço, independente do que eu faça, por sempre enviar incansavelmente mensagens de “pode contar comigo para tudo”.

Aos meus avôs e avó, Jandira, Bonald e Zezo. Obrigada por me apoiarem, mesmo sabendo que muito dificilmente vocês chegarão a ler esses agradecimentos, ainda assim, eu sou muito grata.

Às minhas leitoras-betas: Giovana (Gica) e Isabela (Bela). Obrigada por estarem comigo desde o começo dessa caminhada acadêmica. Vocês foram minhas âncoras; sem vocês eu *definitivamente* não conseguiria terminar este trabalho. Ao tentar agradecer, eu tive noção do paradoxo, pois não tenho como agradecer a vocês. Obrigada pela felicidade tão genuína partilhada comigo e com esta “dissertação-árvore” que vocês ajudaram a plantar.

À Elizabeth (Beth), amiga que fiz durante a caminhada na pós-graduação e que, mesmo com um trabalho diferente da minha pesquisa, conseguiu trocar tantas conversas sobre pesquisa acadêmica comigo, sobre os nossos temas, sobre o futuro. Obrigada por *sempre* lembrar de mim.

Aos amigos que fiz na Coordenadoria de Estudos Asiáticos da UFPE, em especial: Camila, Ronaldo, Suéllen e Amanda. Obrigada pelos *meetings*, pelos encontros do eixo Olinda-João Pessoa-Recife, pelos áudios, pelos trabalhos. Eu sinto que conheço vocês há mais tempo do que de fato nos conhecemos. Obrigada também

a Maurício com quem criei uma parceria distante, mas muito sincera e repleta de leveza. Agradeço também às coordenadoras e coordenadores que tive na minha passagem pela CEÁSIA, em especial à Professora Paula Michima.

Aos amigos que fiz na graduação e levo até hoje: Estela, Syonara, Larissa, Hugo e Junior. Obrigada pelas mensagens, pelos incentivos, pelas *risadas*; por sempre proporcionar momentos tão únicos.

Aos amigos que fiz na pós-graduação, em especial à Felipe, amigo que levei para vida, trabalho, etc. Obrigada pela amizade, pela leveza com que você traz aos amigos.

Aos amigos do GEPELC: Clara, Alexsandro e Vitória. Obrigada pelas conversas, pelos conselhos valiosíssimos, encontros e pelo apoio, que foram tão importantes durante esse tempo de escrita.

À Joane, Mônica e Joanita, minhas “mães acadêmicas”, que me inspiraram a iniciar a caminhada no mundo acadêmico. Vocês sempre estiveram ao meu lado, sempre acreditaram nas minhas ideias e mais do que isso: sempre tiveram uma palavra-amiga para compartilhar. Eu sempre vou levar vocês comigo.

À Niedja e Bruna, duas irmãs queridas, que viraram minhas irmãs, a quem eu compartilho o amor pelo *K-pop*. Minhas amigas que aguentam a minha falta de comunicação por semanas, quiçá meses. Vocês foram muito importantes para mim durante este processo — e uma sorveteria de Recife em específico é testemunha desse laço de amizade.

À Ana Raquel de Barros pela ajuda na reta final deste trabalho e pelas palavras de incentivo.

À minha orientadora Ermelinda Ferreira, que aceitou guiar esse trabalho com tamanha parcimônia.

Aos professores que compuseram à defesa desta dissertação: Prof. Luis Girão e à Profa. Imara Benfica. Agradeço às contribuições valiosas, atenciosas e aos comentários muito pertinentes que ajudaram a enriquecer esta pesquisa.

À Capes por ter concedido apoio financeiro para realização da minha pesquisa de mestrado.

À atual coordenação do PPGL, representada pelas figuras das coordenadoras Evandra Grigoletto e da vice coordenadora Fernanda Galli.

Aos professores do PPGL-UFPE, em especial, gostaria de agradecer a quatro professores que foram fundamentais para minha caminhada nesse programa, os

quais eu não irei esquecer: professor Yuri Caribé, professor Ricardo Postal, professor Alfredo Cordiviola e professora Catarina Andrade.

Gostaria de agradecer não só à Han Kang, autora que ficou ao meu lado durante esses anos, mas a todos os livros e autores coreanos com que tive contato ao longo desses já seis anos desde o feliz encontro com essa cultura; aos grupos de *K-pop*; aos dramas e à toda uma imensidão de artistas que todos os dias me sensibilizam de maneiras diferentes. Lembro-me de que em 2020, no começo da pandemia, eu li *Chiclete*, de Kim Ki-Taek, primeiro livro coreano que eu tivera contato até então. Até hoje *Chorando e acordando* (Tradução Yun Jung Im, 2018, p. 73) é um dos meus poemas favoritos, e que eu tomo a liberdade de compartilhar integralmente aqui, porque a ele também preciso agradecer:

Tinha acordado do sono/ Mas eu continuava chorando. /
Chorava acordado somente do sono / Sem ter acordado do
sonho. / A árvore de ramos abundantes / Estava crescendo
fulminante / Estendendo as raízes nas minhas vísceras. /
Cada vez que os ombros e as costelas soluçavam / As
pupilas e o esôfago ardiavam. / Por onde passavam as
veiazinhas / Abrasadas em vermelho / Sentia arder e coçar.
/ Logo que acordei do sono / Um ramo saltou para fora
furando o meu olho, / Derreteu assim que entrou em contato
/ Com o ar da manhã / E escorreu queimando a minha face.
/ Não me lembrava por que eu chorava / Mas as lágrimas
não paravam.

A Deus.

“Não acredito que a literatura seja uma questão de temas. Meus textos sempre contam a mesma coisa, mas eu não saberia dizer do que se trata. Existiria, então, uma constante? Nesse caso não seria temática, mas técnica: tentei construir minhas histórias a partir do não-dito, de certo silêncio que deve estar no texto e sustentar a tensão da intriga. Não se trata de um enigma, (embora possa adquirir essa forma), mas de algo mais essencial: a literatura trabalha com os limites da linguagem, é uma arte do implícito. Esta é uma poética apreendida, em Stendhal, em Hemingway, para eles a ficção consiste tanto no que se narra como no que se cala. Neste sentido, há uma frase de Musil sobre *O homem sem qualidades* que talvez possa definir o que eu digo: ‘A história deste romance se reduz ao fato de que a história que nele devia ser contada não foi contada’” (Piglia, 1994, p. 85).

RESUMO

O presente estudo teve como objetivo geral analisar o romance *A vegetariana* (2007), da autora sul-coreana Han Kang, por meio da intermedialidade como chave de leitura. Publicado em 2007 na Coreia do Sul, o livro recebe o *Prêmio Booker Internacional* em 2016 (9 anos depois), ganhando atenção devido à tradução de Deborah Smith para a língua inglesa. Em meio às controvérsias sobre a edição não ser fiel à escrita da autora coreana, é inegável que esse reconhecimento alçou Han Kang e *A vegetariana* a um apogeu global, fazendo com que o romance fosse lido e estudado no mundo inteiro. Assim, no ocidente, apesar de ser um romance contemporâneo, a fortuna crítica já se mostra em um desenvolvimento voluptuoso. Então, acreditamos que é preciso analisar o contexto histórico ao qual pertence a obra e sua autora e, para tanto, utilizamos o campo de estudo da Intermedialidade para propor um exercício de leitura à obra *A vegetariana*. Partimos de um cruzamento de perspectivas: diacrônica, a partir da proposta de Müller (2012); e sincrônica, a partir dos estudos de Claus Clüver (1997; 2006; 2012) e Irina Rajewsky (2012a; 2012b); além do estudo interdisciplinar traçado por Lars Elleström (2021). Também traçamos um caminho de leitura da intermedialidade tanto como um fenômeno que apresenta uma rede complexa histórica quanto como categoria de análise. Em meados da década de 1960, a Coreia do Sul experencia mudanças vertiginosas nas suas malhas históricas, políticas, sociais e econômicas, que reverberaram na produção artística — principalmente na literatura sul-coreana contemporânea. Dessa forma, discutimos a partir do estudo de Lee (2007), sobre a hibridiz cultural na literatura contemporânea sul-coreana, e o uso do conceito de “escrita híbrida” — referente às mesclas dos textos literários com novos textos culturais que eram acessados pelos autores dentro dessa nova era globalizada, do fenômeno da Onda Coreana — e da sociedade de consumo em massa, que induziram os autores a pensarem em temas como as mutações destes relacionados à feminilidade, à sexualidade e à violência produzida por um mundo pós-industrial. A fim de construir um aparato teórico mais sólido em relação a esse trajeto histórico e cultural da literatura sul-coreana contemporânea, nos baseamos nos estudos de Cho (2000); Yi *et al.* (2001); Kim (2002); Lee (2003); Kwon e Fulton (2020). Portanto, a partir dessas considerações, vemos que Han Kang discute tanto sobre questões que abarcam o tema da feminilidade (o ambiente doméstico, a sexualidade feminina e a maternidade), como também discute sobre as consequências que os seres humanos têm de sustentar em razão dos avanços da pós-industrialização. Dessa forma, defendemos que esses temas podem ser acionados no texto de Han Kang a partir das referências intermediárias presentes no romance. Portanto, consideramos esse romance um feliz exemplo de amálgama do que a literatura sul-coreana contemporânea tem a oferecer ao leitor, e *A vegetariana*, a obra amalgamadora do projeto estético de Han Kang.

Palavras-chave: A vegetariana; intermedialidade; literatura sul-coreana contemporânea.

ABSTRACT

The present study aimed to analyse the novel *The Vegetarian* (2007), by the South Korean author Han Kang, through intermediality as a reading key. Published in 2007 in South Korea, the book received the International Booker Prize in 2016 (9 years later), gaining attention due to Deborah Smith's translation into English. Amid the controversies about the edition not being faithful to the Korean author's writing, it is undeniable that this recognition raised Han Kang and *The Vegetarian* to a global apogee, causing the novel to be read and studied all over the world. Thus, in the West, despite being a contemporary novel, the critical fortune already shows itself in a voluptuous development. So, we believe that it is necessary to analyse the historical context to which the work and its author belong and, for that, we use the field of study of Intermediality to propose a reading exercise to the work *The Vegetarian*. We start from a cross-section of perspectives: diachronic, based on Müller's (2012) proposal; and synchronic, based on the studies of Claus Clüver (1997; 2006; 2012) and Irina Rajewsky (2012a; 2012b); in addition to the interdisciplinary study outlined by Lars Elleström (2021). We also trace a path of reading intermediality both as a phenomenon that presents a complex historical network and as a category of analysis. In the mid-1960s, South Korea experienced dizzying changes in its historical, political, social, and economic meshes, which reverberated in artistic production — especially in contemporary South Korean literature. Thus, we discuss, based on Lee's (2007) study on cultural hybridity in contemporary South Korean literature, and the use of the concept of "hybrid writing" — referring to the mixtures of literary texts with new cultural texts that were accessed by authors within this new globalized era, the phenomenon of the Korean Wave — and the mass consumer society, which induced the authors to think about themes such as their mutations related to femininity, sexuality and the violence produced by a post-industrial world. In order to build a more solid theoretical apparatus in relation to this historical and cultural trajectory of contemporary South Korean literature, we based ourselves on the studies of Cho (2000); Yi et al. (2001); Kim (2002); Lee (2003); Kwon and Fulton (2020). Therefore, from these considerations, we see that Han Kang discusses both issues that encompass the theme of femininity (the domestic environment, female sexuality and motherhood), as well as the consequences that human beings have to sustain due to the advances of post-industrialization. Thus, we argue that these themes can be triggered in Han Kang's text from the intermedia references present in the novel. Therefore, we consider this novel a happy example of an amalgam of what contemporary South Korean literature has to offer the reader, and *The Vegetarian*, the amalgamated work of Han Kang's aesthetic project.

Keywords: *The Vegetarian*; intermediality; south korean contemporary literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 —	Capa brasileira da graphic novel <i>Jun</i>	25
Figura 2 —	Vestido de Yves Saint Lauren inspirado na obra de Mondrian.....	26
Figura 3 —	Cena do filme <i>A vegetariana</i> , de Lim Woo-Seong (2009).....	32
Figura 4 —	<i>Funeral</i> (2018), de Han Kang.....	33
Figura 5 —	<i>Woman in the Lap of Death</i> (1920/1921), litogravura de Käthe Kollwitz.	51
Figura 6 —	Capa da edição primeira edição brasileira de <i>A vegetariana</i> (2013).....	77
Figura 7 —	Capa da segunda edição brasileira do romance <i>A vegetariana</i> (2018)..	80
Figura 8 —	Fotografia de um momento de bra-burning.....	87
Figura 9 —	Exemplo de mancha mongólica em bebê	98
Figura 10 —	<i>Still life</i> (1888), quadro de Van Gogh.....	103
Figura 11 —	<i>Cypresses</i> , Van Gogh, 1889.....	112

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 —	70
Tabela 2 —	75

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	13
2.	INTERMIDIALIDADE COMO CHAVE DE LEITURA	19
2.1.	INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS-CHAVE	19
2.2.	INTRODUÇÃO ÀS PERSPECTIVAS	29
3.	CONTEXTUALIZAÇÕES	38
3.1.	A LITERATURA SUL-COREANA CONTEMPORÂNEA	38
3.2.	HAN KANG: GWANJU E O SIGNIFADO DE SER HUMANO	47
3.3.	<i>A VEGETARIANA</i> (2007)	53
3.4.	O PRÊMIO <i>BOOKER</i> INTERNACIONAL	57
3.5.	A TRADUÇÃO <i>AGRIDOCE</i> DE DEBORAH SMITH	64
3.6.	<i>A VEGETARIANA</i> NO BRASIL	70
4.	REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS NO ROMANCE <i>A VEGETARIANA</i>	82
4.1.	<i>A VEGETARIANA</i>	82
4.1.1.	<i>Primeira referência intermediática — o narrador performático</i>	82
4.1.2.	<i>Segunda referência intermediática — moda</i>	85
4.1.3.	<i>Terceira referência intermediática — as cenas e o espectador</i>	90
4.2.	<i>A MANCHA MONGÓLICA</i>	95
4.2.1.	<i>Primeira referência intermediática — a mancha</i>	96
4.2.2.	<i>Segunda referência intermediática — a musa</i>	101
4.3.	<i>ÁRVORES-FLAMAS</i>	108
4.3.1.	<i>Primeira referência intermediática — o Studio Ghibli</i>	108
4.3.2.	<i>Segunda referência intermediática — linhas vangoghianas</i>	110
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
	REFERÊNCIAS	118

1. INTRODUÇÃO

“Para não canibalizar ninguém, no plano político, econômico, amoroso e familiar, a solução é buscar a solidária autossuficiência das árvores” (Almeida, p. 184, 2013). Iniciando pelo fim a partir desse trecho crítico proposto por Jorge de Almeida, no posfácio da edição brasileira de 2013 do romance *A vegetariana*, Almeida, no texto intitulado *Tríptico canibal: Vegetarianismo, Desejo e Morte*, além de explorar o aspecto macro do ponto de vista semântico da obra, como indicado acima, aponta para “o interesse da autora por música e artes plásticas [...]” (Almeida, p. 180, 2013). Esse “interesse” que usualmente é apontado não surge apenas como um artifício supérfluo da escrita de Han Kang.

Nesse sentido, observa-se dois movimentos em *A vegetariana* (2007): o semântico, a mulher que ao optar pela não-violência, deseja a vida das plantas; e o formal, em que a autora imputa traços de outras linguagens midiáticas no texto literário, traçando uma relação entre mídias — definição ampla para o conceito de Intermedialidade — tecendo discussões a respeito das relações sociais que estão inseridas na narrativa. Dessa forma, Han Kang aspira à criação de um “pacto entre a narrativa e o leitor” (Amâncio, p. 9, 2013) a partir deste romance fronteiro, promovendo as seguintes prerrogativas: como essas duas camadas dialogam? E como uma pode ajudar a complementar a outra?

Esse diálogo — semântico e formal — é construído, pelo menos nas obras que tomamos conhecimento até o dado momento¹, no conjunto de obras de Han Kang, indicando uma possibilidade de enxergar esse diálogo entre mídias como uma “cosmovisão” (Moisés, p. 93-98, 2013) de Han Kang — por chamar de cosmovisão não desejamos diminuir as obras de Han Kang a apenas esse fator intermediário, mas sim lançar uma nova luz teórica à escrita da autora sul-coreana.

Em *A vegetariana* (2007), porém, encontramos — dentro desse conjunto de obras literárias — uma obra amalgamadora, ou seja, nela encontramos uma

¹ *A vegetariana* (2007), por meio das traduções para a língua portuguesa no Brasil (2013 e 2018); *Lições de Grego* (2011), por meio da tradução para a língua inglesa (2023); *Atos Humanos* (2014), por meio da tradução para a língua portuguesa no Brasil (2021); e *O livro branco* (2016), por meio da tradução para a língua inglesa (2018).

mescla de temáticas e concepções estruturais que já eram refletidas pela autora e/ou que ainda seriam refletidas em obras posteriores — seja em contos, poesias ou, até mesmo, obras de mídias visuais. Além disso, em *A vegetariana* (2007), Han Kang conversa com outros autores e estilos que são contemporâneos à ela.

Esses argumentos pincelados, em razão dos trechos do posfácio à edição brasileira de *A vegetariana*, podem ser aprofundados com o prefácio da edição brasileira de 2013 da obra, *Novela-Novelas*, concebida por Moacir Amâncio, que nos conduz à consideração que faz sobre o terceiro capítulo, *Árvores-flamas*, quando sugere que no título há uma “metáfora estática de tonalidade e linhas vangoghianas” (Amâncio, p. 8, 2013). Isto significa que o autor do texto está apontando para a qualidade da escrita pictórica de Han Kang, mesmo que não indique qual o quadro específico de Vincent Van Gogh (1853-1890), há na escrita da autora uma lembrança do traço do pintor neerlandês, essa semelhança entre caneta e pincel, assim, mais uma vez, transporta o leitor à dimensão intermediária deste romance.

Essa luz difundida pelos prefácio e posfácio da edição brasileira de 2013 de *A vegetariana*, impulsionou o desejo, num âmbito acadêmico, de dar continuidade à minha prática discente já em andamento, desde as produções realizadas no PIBIC e na graduação, modificando apenas o objeto de análise, mas seguindo linhas teóricas similares, tais como: Intersemiose, Interartes e Intermedialidade. Isto é, interessava-me — e ainda interessa — o fascínio que os “melhores trabalhos produzidos hoje **[que]** parecerem estar entre as mídias” (Diggins, p. 41, 2012, grifo nosso). Portanto, como uma forma de coadunar meu interesse pessoal — em estudar literatura coreana, que cresce desde 2018 — com a área que já vinha me acompanhando, a ideia da pesquisa emergiu como um feliz casamento.

Assim, partindo dessas inspirações pessoais e acadêmicas, inicialmente, numa breve busca pelos sites de artigos, teses e dissertações — como o Google Acadêmico e sites próprios das Universidades, como a da Universidade de São Paulo (USP) —, constatamos que, de fato, ainda havia uma lacuna acerca de uma leitura crítica do romance à luz das teorias que analisam as relações entre diferentes tipos de mídias, pelo menos em pesquisas localizadas no território brasileiro.

Interposto estas poucas palavras acerca do romance, faz-se mister, uma contextualização acerca da história presente em *A vegetariana*. Logo, no romance *A vegetariana* (2007), da autora sul-coreana Han Kang, acompanha-se a história de Kim Yeonghye, que embora não seja a narradora principal em nenhum dos capítulos, é o elo entre as três partes que compõem o romance. No primeiro capítulo, intitulado *A vegetariana*, o narrador é o marido da protagonista, Jeong, que descreve Yeonghye como uma moça sem grandes atributos. A princípio, sabemos que Yeonghye tomou a decisão de não ingerir mais carne após alguns sonhos. Esse acontecimento, aparentemente normal, irá fazer com que ela inicie uma série de conflitos com o marido e os familiares mais próximos que não aceitam sua atitude.

Já no capítulo dois, *A mancha mongólica*, narrado em terceira pessoa, tem-se o ponto de vista do cunhado de Yeonghye. Nesse ponto da narrativa, o mote é a mancha mongólica que a protagonista tem nas nádegas. O cunhado, um videoartista frustrado, toma conhecimento desta marca de nascença e logo começa a nutrir um capricho ávido em produzir uma obra de arte no corpo da cunhada. Essa ideia escalona rapidamente de uma inspiração artística a desejos sexuais reprimidos.

Por fim, a história de Yeonghye se encerra no capítulo três, *Árvores-flamas*, no qual a narradora, também em terceira pessoa, é a irmã da personagem principal, Inhye, que vai dar a sua versão sobre os últimos acontecimentos na sua família, bem como refletir sobre a internação da sua irmã no sanatório. As tensões entre a raiva e o senso de responsabilidade que sente por toda a situação transparece nesse trecho final, em que também acompanhamos o que parece ser a morte por inanição da protagonista. É possível compreender que nesta densa obra tecida por Han Kang, constrói-se um mundo ficcional que camufla vários temas presentes nas discussões contemporâneas, principalmente em relação ao universo feminino.

A história de Yeonghye, contudo, teve um apogeu global cerca de nove anos depois da publicação da obra. No caso de *A vegetariana* (2007), a sua circulação no meio literário recebeu um grande impulso após o *Prêmio Booker Internacional* em 2016, no Reino Unido, quando a autora, Han Kang, e a tradutora para a versão inglesa, Deborah Smith, partilharam o prêmio. Após essa conquista, foram muitos os leitores conquistados ao redor do mundo, ganhando também

outras línguas e territórios. No Brasil, o romance sul-coreano se encontra em duas traduções disponíveis: a primeira, de 2013, publicada por intermédio da editora Devir, traduzida por Yun Jung Im, antes do boom do *Prêmio Booker Internacional*; e a segunda, de 2018, publicada através da editora Todavia, traduzida por Jae Hyung Woo, pós-*boom* do *Prêmio Booker Internacional* — ambas as traduções têm o mesmo título, *A vegetariana*.

Observando que os fluxos de leitura de *A vegetariana* pós-*Prêmio Booker Internacional* aumentaram, tanto na Coreia do Sul quanto internacionalmente, vemos que, por consequência, os estudos em torno desta obra aumentaram. Acreditamos, portanto, que esses estudos, de pesquisadores acadêmicos e críticos literários, voltam, majoritariamente, os seus interesses analíticos para aspectos tradutórios e/ou com um olhar sobre a teoria culturalista, algo que não é rejeitado nesta pesquisa, uma vez que acreditamos ser inviável não falar sobre esses aspectos — além de coadunarmos com a importância da existência desses estudos para a continuidade das leituras não só de *A vegetariana*, mas de toda a literatura coreana acessível aos estudiosos e público em geral. Porém, entendemos que esse número de estudos relacionados à questão tradutória possa ser vinculada à polêmica tradução de Deborah Smith, considerado um trabalho com muitos erros, apesar da premiação, e isso, despertou o interesse dos literatos de compreender com mais profundidade. Além disso, em diálogo com o crescimento do interesse pelos estudos culturais na academia Brasileira (Wortmann, Costa, Ripoll e Bonin, 2015), o romance de Han Kang se apresenta como um objeto riquíssimo para os debates dessa área. Porém, percebemos uma lacuna em relação a um ponto que poderia ser analisado em *A vegetariana*.

Ao longo do texto, é possível notar referências e alusões a outras mídias. A título de exemplificação, trazemos um pequeno trecho do romance:

“Abriu **o bloco de desenhos**. Eram dezenas de **esboços** que embora tivessem um toque totalmente diferente do **cartaz do espetáculo**, traziam uma ideia de que em si era igual. Os corpos de homens e mulheres sem roupa estavam cobertos de um **body painting** com ricas pétalas de formatos delicados e arredondados, e suas **posições de cópula minuciosamente retratadas**” (Han, 2013, p. 62, grifo nosso).

Essa pequena amostra do texto de Han Kang revela ao leitor, que mesmo não sabendo exatamente qual o ponto da narrativa retratado, a existência de uma representação da linguagem visual expressa por meio de conjunto de

palavras-chave, tais como: “bloco de desenhos”, “esboços”, “cartaz”, “espetáculo”, “body painting”, “posições de cópula minuciosamente retratadas”. Apenas neste pequeno parágrafo já conseguimos reunir esse mapa pictórico referente à escritas de outras mídias, uma vez que desenhos representam uma mídia; cartaz, outra; *body painting*, outra; e assim sucessivamente. Essa construção intermediática, termo que pedimos emprestado da área de estudos de Intermedialidade, aparece em todo o romance — em alguns capítulos, de forma mais implícita; em outros, mais explícita. Contudo, com efeito, a intermedialidade aparece a fim de construir camadas de significado no texto, ou seja, esse bloco de desenhos tem um significado na narrativa, bem como esse cartaz, o espetáculo e o *body painting*, são elementos que ajudam a desenvolver a história, sendo, na nossa visão, cruciais.

Portanto, a partir deste panorama, o presente trabalho visa como objetivo geral analisar o romance *A vegetariana* (2007), da autora Han Kang, por meio da intermedialidade como chave de leitura. Nosso enfoque crítico parte das perspectivas intermediáticas: o que elas nos dizem sobre a obra e quais os temas que seriam levantados com base nessa dinâmica. Quanto à sua finalidade, a pesquisa teve um caráter exploratório, e quanto ao seu meio de investigação, teve como caráter bibliográfico, ou seja, o estudo foi desenvolvido a partir de levantamento de material publicado em livros, revistas eletrônicas e impressas, jornais eletrônicos, etc.

Para os objetivos específicos, traçamos o nosso estudo a partir do seguinte planejamento: **(i)** investigar a possibilidade da intermedialidade como chave de leitura para o romance *A vegetariana*; **(ii)** traçar contextualizações que abranjam a literatura sul-coreana contemporânea, sobre a autora Han Kang, sobre o romance *A vegetariana* (2007) e sobre o *Prêmio Booker Internacional*; e **(iii)** analisar os trânsitos entre mídias dentro do texto *A vegetariana* (2007), os quais entendemos como referências intermediáticas.

Nesse sentido, organizamos a presente dissertação da seguinte forma: no segundo capítulo, intitulado de *Intermedialidade como chave de leitura*, compreendemos a intermedialidade como fenômeno histórico entre as mídias, bem como as configurações midiáticas a partir do conceito de referências intermediáticas. Além disso, para dar suporte a essa pesquisa, utilizamos nomes teóricos importantes para nossa compreensão de intermedialidade, tais como:

Clüver (1997, 2006, 2012); Rajewsky (2012a; 2012b); Müller (2012); e Elleström (2021). Para além dos autores que utilizamos, fizemos uso, também, de exemplos culturais para auxiliar na compreensão da chave conceitual.

No terceiro capítulo, intitulado *Contextualizações*, analisamos a literatura sul-coreana contemporânea e seus principais temas; também foi explorado alguns dados biográficos em relação à autora Han Kang; foram feitos breves comentários acerca do romance *A vegetariana* (2007); bem como se traçou uma análise sobre o êxito no *Prêmio Booker Internacional* e a tradução de Deborah Smith; e, por fim, discutiu-se sobre as edições brasileiras do romance *A vegetariana* e sobre as pesquisas realizadas sobre *A vegetariana* (2007). Para dar suporte a este capítulo, utilizamos as vozes teóricas de Cho (2000); Yi *et al.* (2001); Kim (2002); Lee (2003); Lee (2007); Lee (2016); Kwon e Fulton (2020).

No quarto e último capítulo, por fim, adentramos na análise das referências intermidiáticas presentes no romance. A partir de uma leitura atenciosa do romance, escolheu-se um grupo de referências intermidiáticas em cada capítulo do romance *A vegetariana* (2007). Compreendemos, dessa forma, que o texto de Han Kang pode ser analisado a partir das referências intermidiáticas, levando tanto o crítico quanto o leitor a praticar um exercício de leitura sobre algumas questões presentes na literatura contemporânea, tais como: os limites do narrador; a representação dos temas da “feminilidade” (Elfving-Hwang, 2010); anti-humanismo; tópicos relacionados à representação da sanidade mental; discussões sobre a relação do artista com sua própria arte; e as condições da sociedade pós-industrial. São temáticas muito presentes na literatura contemporânea mundial, mas que encontramos, também, em específico, na literatura sul-coreana, que são pouco abordadas nos estudos realizados sobre esse romance da autora sul-coreana, e que julgamos ser essencial para adentrar não só na obra *A vegetariana*, mas na literatura sul-coreana.

2. INTERMIDIALIDADE COMO CHAVE DE LEITURA

2.1. INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS-CHAVE

A intermedialidade é um campo de estudos que tem nos seus primórdios embrionários a discussão sobre o “intermedium”, termo que foi primeiramente apontado por Coleridge em 1812. Esse conceito utilizado pelo poeta inglês, ainda no começo do século XIX, foi reintroduzido por Dick Higgins quando utilizou o termo “intermídia” para falar de “obras que estão conceitualmente entre mídias” (Higgins, 2012, p. 46). Além do resgate de Coleridge, como um marco teórico desse conceito, do mesmo modo, podemos citar os estudos acerca do “dialogismo”, do teórico russo Mikhail Bakhtin, ou na esteira bakhtiniana, as noções de “intertextualidade” pensadas por Julia Kristeva; bem como sobre o conceito de éfrase e por todo desenvolvimento dos estudos interartes, principalmente com as pesquisas realizadas por Claus Clüver (Müller, 2012).

Além dos teóricos já citados, é possível lembrar, mais próximo do nosso tempo histórico, a retomada do artista e teórico Dick Higgins, que na década de 1960 já sinalizava para os trabalhos “entre mídias”, como já dito anteriormente, voltando-se para a relação entre literatura e artes visuais, utilizando, de forma contundente, o *Happening* como exemplo, especialmente em um dos seus textos mais conhecidos, *Intermídia*, de 1965; além do exemplo de Higgins, podemos lembrar dos trabalhos de Hansen-Löve, que na década de 1980 utilizou o termo mais próximo do que se entende por intermedialidade atualmente, quando foi responsável por um projeto intitulado *O sistema de Intermedialidade no Modernismo Russo*, o qual centrava os esforços em entender as relações entre literatura e artes visuais (Ramazzina-Ghirardi, 2022).

Apesar de alguns dos exemplos centrarem os esforços na relação intermediária entre literatura e artes visuais, apreende-se que é em razão desses estudos pioneiros que podemos reconhecer a viabilidade da ideia de que o campo dos estudos relacionados à intermedialidade é recente. Do ponto de vista do tempo histórico, sim, como pudemos atestar nesse pequeno tracejado arqueológico, contudo, a questão é diferente quando pensamos nas produções intermediárias, como afirma Clüver (2012, p. 9): “‘Intermedialidade’ é um termo

relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas”. Se os estudos são recentes, as obras intermediáticas têm

sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista e, portanto antipopular, ela permanece uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes. (Higgins, 2012, p. 48).

Só lembrarmos, por exemplo, de estudos como o de Gotthold Ephraim Lessing sobre o Laocoonte, datado de 1766, no qual há uma discussão sobre as relações entre pintura e poesia, sendo um dos exemplos o poema da *Eneida*, de Virgílio, um poema do gênero épico que já continha dentro dos seus enlaces uma relação entre duas linguagens — apesar desse estudo ser mais relacionado ao campo da tradução intersemiótica. Assim, compreendemos que a intermedialidade, como possibilidade criativa vem sendo pensada há um bom tempo — mesmo que muitos desses estudiosos não tenham utilizado de forma exata o conceito intermedialidade em seus estudos.

Para compreendermos, portanto, o que seria intermedialidade, é preciso destrincharmos a palavra e focarmos no conceito de “mídia”, já que esse parece exercer papel crucial no conceito de intermedialidade. Apesar das várias conceituações e de alguns autores acharem que fechar “mídia” numa conceituação fixa não vale o esforço, acreditamos que para este tipo de estudo que estamos nos propondo, pensar numa definição será esclarecedor. Sendo assim, uma das definições possíveis de mídia que julgamos interessante para a nossa pesquisa é a proposta dada por Werner Wolf, que diz o seguinte:

meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal), mas prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não restringem, a ‘mensagens’ referenciais. (2011, p. 2 *apud* Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 35).

Essa acepção de Wolf nos permite compreender que o termo “mídia” tem uma elasticidade, uma vez que para entender mídia, deve-se levar em consideração outros atores, tais como: os códigos (conjunto de signos que se combinam formando uma mensagem); canais (o meio físico pelo qual o código será transmitido); emissores (mediadores que escolhem os signos e transmitem);

receptores (os mediadores que irão receber a mensagem, e irão interpretar e decodificar os códigos); contexto ou situação comunicativa (o espaço em que todo esse ato será desenvolvido, ou seja, é o local onde ocorrem as circunstâncias que auxiliam no entendimento da mensagem) (Castells, 2015). Expandindo um pouco mais essa concepção trazida por Wolf, tem-se a concepção pensada por Clüver (2012, p. 9), que diz:

A determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto. A recepção de uma imagem como pintura e não como serigrafia depende da percepção das diferenças das texturas resultantes do tipo de tinta aplicada, dos instrumentos e processos da aplicação e da superfície (tela ou muro em vez de papel ou tecido); a percepção de texturas, além do sentido visual, envolve o sentido tátil e possivelmente também o olfativo. Mas a qualificação de um texto visual como 'pintura', quer dizer, uma configuração da mídia 'pintura', depende também de contextos, convenções e práticas culturais. O próprio contexto de 'pintura', da mesma forma que o conceito de 'mídia', é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas.

Já Elleström (2021), no estudo para criar o seu modelo expandido, pensa em “tipos de mídias” (Elleström, 2021, p.89), chegando a um número de três: **básicas, qualificadas e técnicas**. Na concepção desse autor, as básicas e qualificadas, que nos interessam mais, devem ser compreendidas de maneira complementar. As básicas seriam um tipo de mídia que é “relativamente sólida por causa de seus traços perenes fundamentais.” (Elleström, 2021, p. 91). Para esclarecer, ele diz que se entende esse tipo de mídia como “imagens estáticas (frequentemente entendidas como produtos de mídia tangíveis, planos estáticos, visuais e icônicos)” (Elleström, 2021, p. 91). Já as mídias qualificadas podem ser explicadas por meio do seguinte exemplo que ele nos dá:

Nós podemos querer delimitar o foco a imagens estáticas feitas à mão por pessoas muito jovens – desenhos feitos por crianças. Isso é o que chamo de mídia qualificada (um tipo qualificado de produto de mídia), que é mais indefinido que a mídia básica de uma imagem estática simplesmente porque os critérios específicos acrescentados são mais vagos que aqueles abarcados pelas modalidades de mídia [...] os limites das mídias qualificadas tendem a ser muito mais ambivalentes, debatidos e alterados do que os limites das mídias básicas. (Elleström, 2021, p. 91-92).

Faz sentido que nos debruçemos mais na qualificada, porque o próprio Elleström irá compreender a literatura dentro desse espectro, posto que existem

os tipos de mídias qualificadas que “dependem da história, cultura e [do] propósito comunicativo” (Elleström, 2021, p. 94). Portanto, entendendo introdutoriamente o que é mídia e compreendendo que a literatura pode ser vista como uma mídia (qualificada), passemos ao conceito de intermedialidade.

A partir de nossas leituras, entendemos que o conceito de intermedialidade aparentemente parece ser um consenso entre a maioria dos teóricos estudados nesta pesquisa e pode ser introduzido como um fenômeno que pensa sobre as mídias, bem como sobre, e principalmente, a relação — ou interação — entre mídias (Rajewsky, 2012b, p. 18; Clüver, 2012, p. 9), ou seja, em como “elas se relacionam, se completam ou se transformam” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 19).

Quando pensamos sobre a intermedialidade, o prefixo *inter* pode sugerir outros campos de estudos, como os de intertextualidade, interartes ou de intersemiose. A fim de não confundir o leitor, escolhemos apenas a intermedialidade por acreditarmos que essa área abarca não só o que se assimila como “arte” (música, literatura, dança, arquitetura, ópera etc.) (Clüver, 2006, p. 18), mas também as mídias — ou seja, os meios de comunicações que transmitem algum tipo de mensagem num determinado meio cultural.

Dessa forma, ocorre um acréscimo na aplicação do conceito de intermedialidade. Diniz (2012, p. 9) compreende que a intermedialidade se “sobrepõe” aos antigos estudos interartes, porque se trata “de produtos culturais marcados pela falta de limites entre as artes e as mídias, e cujo estatuto de ‘arte’ é, não raro, objeto de debates”. Em vista disso, Clüver (1997, p. 51-53) compreende que até a denominação “estudos interartes” se tornou obsoleta, uma vez que, ao se referir à noção de “artes”, estamos nos direcionando ao estudo das disciplinas que normalmente são consideradas como as artes maiores, sem considerar, contudo, as mídias e os meios de comunicação que “reorientam” esse conceito de artes.

Por exemplo, um dos grandes debates em torno da teoria da adaptação é, justamente, o problema da hierarquia das artes, uma vez que muitas adaptações partiram do caminho: cinema — literatura ou séries televisivas — literatura, ou ainda histórias em quadrinhos — literatura. Então, a problemática — atualmente menos vigente no campo de estudos — é a comparação entre as artes: qual apresentou tal história de maneira superior ao público? E por mais simplória que pareceu ser ao longo das décadas, esse ponto causou uma tensão

entre a literatura, o teatro e a ópera, por exemplo, tidas como artes maiores, e outras artes, como o cinema e as histórias em quadrinhos, tidas como artes menores. Algo que para o nosso estudo — e defendemos que para a área de intermedialidade — essa questão hierárquica além de não fazer sentido, não ajuda no desenvolvimento da pesquisa.

Retornado à Clüver (1997, p. 51-53), o teórico reforça essa visão a respeito das artes expressando que “a tendência atual é pensar nelas como práticas sociais”, ou seja, atualmente os teóricos estão mais voltados a pensar nas artes como sendo “questões relativas à produção e à recepção de textos, a autores e leitores, e por esta razão apenas **será impossível excluir a dimensão dos contextos culturais**” (Clüver, 1997, p. 53, grifo nosso).

Dessa forma, Clüver mostra que para pensar sobre intermedialidade é necessário levar em consideração o contexto em que aquela determinada mídia estará inserida. Portanto, como estamos falando de Han Kang, autora sul-coreana, podemos partir de um pensamento que nos leve a questionar em qual o contexto a literatura dessa autora está incorporada, se faz parte de algum movimento literário, ou se dialoga com algum (a) autor (a) de maneira explícita ou implícita, como ela dialoga com o seu tempo e com as outras mídias — com a própria mídia que está utilizando, ou seja, a literatura —, isso ocorre, pois, “estamos tratando de questões relativas à produção e à recepção de textos, a autores e leitores, e por esta razão apenas será impossível excluir a dimensão dos contextos culturais” (Clüver, 1997, p. 53).

Assim, pensa Clüver (1997, p. 52) que “existe uma tendência crescente para o discurso ser absorvido pelas abordagens e interesses dos novos Cultural Studies”. À época, os “Cultural Studies” (ou Estudos Culturais), no Brasil, estavam começando a ter um aprofundamento e um arraigamento pelas universidades, talvez, por essa razão o autor tenha adicionado o adjetivo “novos”, porém, interessa-nos entender que, aparentemente, para uma boa compreensão mais ampla desse estudo da intermedialidade, esses contextos culturais que são de interesse do campo dos Estudos Culturais não podem ser renegados por quem queira se aventurar nessa relação entre mídias. Diz Clüver (1997, p.52) ainda, para complementar nosso raciocínio, que “os objetos dos estudos interartes são largamente determinados pelas mesmas preocupações que dominam o discurso crítico atual — e por isso deverão frequentemente coincidir

com os objetivos dos Cultural Studies”. Se pensarmos que do ponto de vista da ebulição tanto do campo de estudos da intermedialidade (apesar de na citação Clüver falar de interartes, podemos incluir a intermedialidade nesse pensamento do autor) e dos Estudos Culturais, podemos compreender o porquê de Clüver fazê-los caminhar juntos: segundo Ramazzina-Ghirardi (2022, p.9), a intermedialidade teve a possibilidade de ver seus estudos ganharem uma “vertiginosa expansão a partir da década de 1990”; do mesmo modo, a academia brasileira viu isso acontecer, na mesma época, com os Estudos Culturais (Wortmann, Costa, Ripoll e Bonin, 2015), ou seja, são estudos contemporâneos entre si no Brasil.

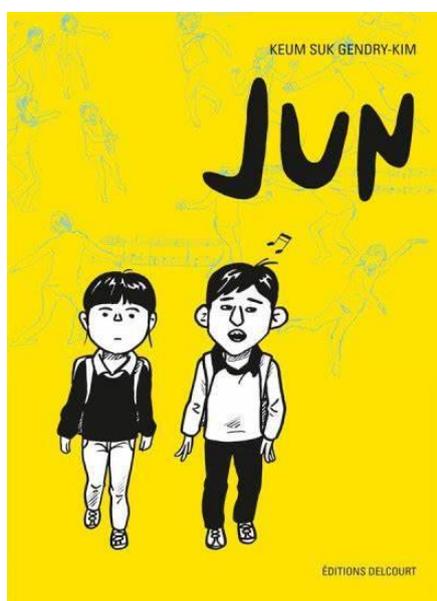
Por conseguinte, se compreende que não é apenas a concepção de arte que pode ser vista como uma prática social, dentro de contextos culturais, mas a mídia também e, conseqüentemente, a intermídia. Assim, Elleström (2021) julga que o produto de mídia pode ser considerado como

todos os tipos de fenômenos físicos que podem ser captados pelos sentidos humanos” (p. 28, 2021). Além das formas de produto de mídia que já são comumente categorizadas como tais (como textos escritos, músicas, diagramas científicos, gritos de socorro e sinais de trânsito), **há infinitas formas de objetos físicos, fenômenos e ações que podem funcionar como produtos de mídia**, dado que são identificados em situações e ambientes que estimulam a interpretação em termos de comunicação. Isso inclui cutucadas, piscadas, tossidas, refeições, cerimônias, decorações, roupas, penteados e maquiagem. Além disso, cães, garrafas de vinho e carros de determinadas marcas, tipos e modelos podem funcionar como produtos de mídia para comunicar a adesão a certos valores ou simplesmente demonstrar riqueza, por exemplo. (Elleström, p. 28, 2021, grifo nosso).

Desse modo, se compreendemos o produto de mídia pela lente de Elleström, não só abarcaremos as artes, mas todo fenômeno que possa ser captado pelo leitor ou espectador para que ele consiga proceder a uma compreensão. A título de exemplo (Figura 1), na *graphic novel Jun*, da sul-coreana Keum Suk Gendry-Kim, resumidamente, conta-se a história de Jun Choi, um rapaz autista que se comunica com as pessoas ao seu redor por intermédio da música.

Na capa brasileira da *graphic novel*, tem-se o Jun com sua irmã, Yu-seon, lado a lado, com roupas de cores preto e branco — nela, a camisa é predominantemente da cor preta; nele, é a calça que é predominantemente da cor preta, indicando possivelmente já que os dois são diferentes — num fundo amarelo — dentre uma gama de significados, o amarelo pode indicar uma cor que emite um sentimento “agudo até a estridência” além de ser “a cor mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites” (Chevalier e Gheerbrant, p. 40-42, 2015), relacionando-se com o personagem e a música — e sobreposto a esse fundo, pessoas rabiscadas de um azul claro dançando e, também, de partituras musicais. Nesse caso, leríamos tudo: as partituras (que representam, grosso modo, a forma de Jun se comunicar com o mundo); a irmã (narradora da história); e as pessoas que são tocadas pela música de Jun dançando. As roupas que eles estão vestindo, as cores, as partituras, o corte de cabelo, etc., tudo nesse contexto seria importante para a análise da história de *Jun*. Não só na capa, em todas as páginas dessa *graphic novel*, bem como num romance de literatura ou em um filme.

Figura 1 — Capa brasileira da *graphic novel Jun*



Fonte: Editora Pipoca & Nanquim (2022).

Assim, voltado à noção de produto de mídia, ainda conforme diz Elleström (p. 25-30, 2021), o produto de mídia só pode existir quando “transporta valor cognitivo entre mentes”. Ou seja, por mais que um produto de mídia seja

dependente da sua materialidade para emitir significado, ele só poderá ser compreendido se tiver consigo um valor cognitivo elaborado pela “mente de produtor”² e que, quando chegar “à mente do perceptor”, gere alguma comunicação entre as duas partes. Similar fala encontramos em Clüver, quando este se volta à figura de um “leitor competente” (1997, p. 53), ao dizer que:

[...] tão logo reconhecemos a importância do ‘ler como’ (*reading as*) e do papel do leitor no processo de estabelecer o status e o sentido dos textos; tão logo nos apercebamos da importância das intertextualidades no processo de leitura e tão logo readmitamos o poeta/artista/compositor/produtor de textos aos contextos em que percebemos o texto — a partir de então incluiremos em nossas investigações históricas a tarefa de reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes (ou supostamente relevantes) para o artista, seus modelos negativos ou positivos; e poderemos propor as mesmas tarefas no domínio do público que recebia as obras” (Clüver, p. 41, 1997).

Para exemplificar com mais inteligibilidade, recorreremos ao que Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 63) tem a dizer sobre essa troca entre produtor e perceptor, além explicitarmos o que Ramazzina-Ghirardi propõe por meio da Figura 2:

Os vestidos criados por Yves Saint Laurent, em 1965, inspirados nos trabalhos de Mondrian, são um exemplo desse processo. Ao apresentar vestidos com base em uma superfície plana, retangular e com as três cores primárias, vermelho, amarelo e azul, completados com linhas pretas, Saint Laurent retoma as ideias do pintor. A comunicação desse diálogo com a obra de Mondrian só se efetua se o perceptor for capaz de relacionar os vestidos com as pinturas e a mensagem abstracionista, caso contrário, são apenas vestidos, não funcionando como veículo que faz referência à obra de Mondrian.

Figura 2 — Vestido de Yves Saint Lauren inspirado na obra de Mondrian

² O conceito de mente para Elleström (2021, p. 25) é visto como algo que denota “consciência (humana) que se origina no cérebro e se manifesta particularmente em percepção, emoção, pensamento, raciocínio, vontade, julgamento, memória e imaginação. O termo ‘mental’ refere-se a tudo relacionado à mente”.



Fonte: Site “The Mondrian Revolution” (s.d.)

Nesse sentido, Elleström (2021, p. 30) é firme quando articula que “nem mesmo um texto escrito é um produto de mídia por si só; é somente quando uma entidade realiza a função de transportar valor cognitivo entre mentes que podemos conceituá-la como produto de mídia.” Outro ponto exposto pelo teórico é de que as duas mentes, a do produtor e a do perceptor, são concebidas a partir de um **repertório midiático**, ou conhecimento de mundo³, que são os “modelos que o ser humano armazena em sua mente e que são formados a partir da realidade de cada um.” (Elleström, 2021, p. 25). O objetivo presente no repertório midiático de Elleström é similar à ideia que guarda os objetivos da área de intertextualidade. Por exemplo, Claus Clüver vai apontar que

os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está “no texto”, e **sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura**. Esses hábitos e convenções formam-se nas comunidades interpretativas a que pertencemos. (Clüver, 1997, p. 40, grifo nosso).

Apenas a título de exemplificação, quando lemos *A vegetariana* (2007), podemos fazer uma ligação temática com outras obras, tais como: *Bartleby, o Escrivão*, de Herman Melville (1853); *O artista da fome*, Franz Kafka (1922); *A*

³ Apenas caso o leitor se confunda, o termo “conhecimento de mundo” é também utilizado na área da linguística de texto, contudo estamos utilizando-o a partir da leitura intermidiática. Para Koch (1999), por exemplo, é o conhecimento de mundo que irá auxiliar o leitor a construir um mundo textual, ao qual se conectam a partir de uma rede de mundos reais e fictícios que irá influenciar na compreensão textual. Cf. KOCH, I. V.; TRAVAGLIA, L.C. **Coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1999.

vida dos animais, J.M. Coetzee (1999); e *Elizabeth Costello*, também de J.M. Coetzee (2003). São apenas alguns dos livros — isso sem fazer o exercício de pensar em obras fílmicas ou séries televisivas, ou até mesmo história em quadrinhos — que podemos citar, os quais lembram a temática e as discussões que a autora traça no romance. O que irá diferir, no entanto, são as formas com que os autores irão trazer à baila seus temas.

Também foi avaliando isso que entendemos que faz parte do repertório midiático do leitor se deparar com obras literárias e sua memória voltar a outras obras com temas e estilos semelhantes (Kim, 2002), ou, até mesmo, ler uma obra e rememorar fatos da vida real, figuras reais ou acontecimentos históricos. Entendemos, portanto, que isso pode acontecer nos sistemas literários porque os escritores seguem “métodos e tradições do mundo que os circunda, e colocam esta experiência e imaginação em suas obras. As obras resultantes também influenciam a tradição e tornam-se parte dela.”⁴ (Kim, 2002, p. 38, tradução nossa).

Essa argumentação não foge à Han Kang, que apesar de ter um estilo único na escrita, não deixa de mostrar no seu corpo de obras a influência das gerações passadas, bem como dos próprios romances e autores contemporâneos a ela.

Por exemplo, à sombra de Han Kang temos o seguinte resumo do percurso histórico coreano: da Dinastia Joseon ou Chosŏn (1392 – 1897) até o século XXI, pelo menos, a península coreana sofreu inúmeras mudanças políticas sociais, econômicas, culturais e comportamentais. Sendo algumas delas: o período de colonização japonesa na península coreana (1910 – 1945); a Guerra das Coreias (1950 – 1953); e a consequente divisão nacional. Na parte Sul da península, após a divisão, podemos observar momentos igualmente importantes, tais como: ditaduras militares (entre as décadas de 1960 e 1980); a vertiginosa industrialização iniciada a partir da década de 1960; o alvorecer de

⁴ No original: “Los escritores siguen los métodos y tradiciones del mundo que los circunda, y colocan esta experiencia e imaginación en sus obras. Las obras resultantes también influyen a la tradición y se vuelven parte de ella.”

uma nova geração pós-moderna e digital da década de 1990; e, por fim, o início da Onda Coreana⁵ da década de 2000.

Esses acontecimentos nos fazem refletir que “**o entendimento de uma obra literária não é um simples entendimento do texto, mas sim uma compreensão da experiência humana, através de referências às tradições e convenções** que envolvem uma obra em particular.”⁶ (Kim, 2002, p. 37, tradução nossa, grifos nossos). Ou seja, quando estudamos, principalmente, uma literatura estrangeira, entendemos que dentro dessa área estão englobados conceitos caros à análise, tais como: língua, território, pátria, discussões de cunhos sociais, políticos e geográficos; além de estudos tradutórios que revolvem sobre essas literaturas (Nascimento e Nagaie, 2018). Em outros termos, mesmo que apenas resvalando nesses tópicos que rondam o estudo das literaturas estrangeiras, parece inescapável não pensar sobre essas questões.

2.2. INTRODUÇÃO ÀS PERSPECTIVAS

Portanto, após perpassar as conceituações que julgamos basilares para a intermedialidade, tais como mídia, repertório intermediático, produto de mídia e a própria intermedialidade, apresentamos algumas das vozes teóricas desse campo de pesquisa, que são: Claus Clüver, Irina Rajewsky, Lars Elleström, Werner Wolf, Jürgen Ernst Müller, André Gaudreault e Phillippe Marion, para citar apenas alguns dos nomes mais conhecidos. Cada um desses teóricos vai ter uma forma própria de abordar a intermedialidade, por vezes utilizando nomenclaturas diferentes para o mesmo processo.

⁵ O conceito de Onda Coreana (한류) faz referência à internacionalização da cultura coreana por meio de suas expressões artísticas populares, como, por exemplo, o cinema, a música e a televisão. Antes da crise financeira de 1997, a Coreia do Sul investiu massivamente no campo do entretenimento. Porém, a internacionalização da Onda Coreana aconteceu de forma gradual: iniciando em países asiáticos, em especial na China e no Japão, e, posteriormente, chegando aos países do Ocidente. (Monteiro, 2018; Lima, 2020; 2021; Flor, 2020).

⁶ No original: “El entendimiento de una obra literaria no es un simple entendimiento del texto, sino una comprensión de la experiencia humana, a través de referencias a las tradiciones y convenciones que envuelven a una obra en particular.”

Duas pesquisadoras brasileiras dessa área, Diniz (2021)⁷ e Ramazzina-Ghirardi (2022)⁸, em apresentações introdutórias sobre esse campo de estudo, têm uma observação semelhante a fazer sobre como estudar a intermedialidade. Os pensamentos das teóricas são de que o pesquisador deve sempre escolher uma linha teórica, uma vez que é comum que a intermedialidade caminhe por meio de duas perspectivas: a sincrônica e a diacrônica.

Desse modo, entende-se que a perspectiva sincrônica diz respeito à “análise a partir de produtos de mídia que se inter-relacionam em um mesmo momento no tempo” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 43), perspectiva muito recorrente nos trabalhos de Irina Rajewsky (2012a; 2012b) e Claus Clüver (1997, 2006, 2012). Já a perspectiva diacrônica, “leva em consideração a história das mídias, na relação que se estabelece entre elas e a convergência entre mídias diferentes, bem como a evolução de suas formas e funções ao longo do tempo” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p.43). Um exemplo de estudo por meio desta perspectiva é a do teórico Jürgen Ernst Müller (2012). Apesar disso, como já estamos vendo, o Clüver, por exemplo, já menciona muito “contextos culturais”, pressupondo, em certa medida, uma análise do ponto de vista diacrônico. Não nos parece que essa fronteira está tão seguramente repartida, como atesta Clüver (2012, p. 21) ao dizer que “assim como textos individuais, as mídias também se transformam”, portanto, precisam do olhar diacrônico para entender o que de fato mudou.

Dessa forma, apesar de se apresentarem, em primeira vista, como perspectivas díspares, tanto Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 56) quanto Irina Rajewsky (2012b, p. 19) acreditam na possibilidade do entrecruzamento dessas duas vertentes, já que para compreender a intermedialidade e sua noção de “cruzamento de fronteiras”, o estudo pode ser feito não só a partir da análise das modificações que uma mídia pode passar ao longo do tempo (diacrônica), como também examinar as configurações entre mídias que podem ocorrer dentro de um produto de mídia (sincrônica).

⁷ “Minha opinião é que cada pesquisador deva eleger um deles ao fazer suas análises e, mais importante, sempre que usar um termo ou conceito para explicar seu ponto, dar crédito ao teórico.” (2021, p. 01).

⁸ “Por isso, é importante que cada pesquisador deixe claro o sentido pelo qual entende intermedialidade e desenvolva seus estudos com base em um uso coerente e consistente desse alicerce teórico.” (2022, p. 20).

Na nossa compreensão, a intermedialidade pode ser entendida a partir do entrecruzamento dessas duas perspectivas, especialmente do olhar de quatro teóricos: Müller (2012), Elleström (2021), Clüver (1997; 2006; 2012) e Rajewsky (2012a; 2012b). Isso porque coadunamos com o que menciona Diniz (2021, p. 1) ao exprimir que “a obra que dita a teoria a ser usada e não o inverso”. No caso de *A vegetariana* (2007), entende-se que a obra tem um contexto, bem como possui dentro da sua malha uma diálogo intermidiático.

Além de concordar com o que tínhamos entendido por mídia, Müller (2012, p. 91-92) expõe sua preocupação de que ao conduzir um estudo histórico das formas de intermedialidade, poderíamos compreender com mais clareza o contexto das mídias. Sua proposta, assim, é fundamentada a partir de um mapa histórico, que seja capaz de realizar um caminho que narre os produtos midiáticos ao longo do tempo — ou o produto midiático —, compreendendo que as mídias não funcionam de maneira isolada, mas sim em redes — é um trabalho similar ao da arqueologia. Müller pensa em “redes” e Elleström pensa em “pontes”, ambas dando a ideia de que algo precisa ser relacionado, ligado. Para Müller (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 52), a intermedialidade é um *work in progress*, ou seja, esse teórico entende que “é preciso pensar nas práticas sociais e institucionais que constituem o entorno da produção e recepção de obras e de teorias”. Então, para compreender, segundo o ponto de vista de Müller, a escrita de Han Kang, seria interessante fazer uma espécie de escavação arqueológica sobre a literatura sul-coreana. Ademais, ainda conforme o pensamento de Müller, “a intermedialidade não deve ser tomada como uma forma pronta, capaz de decodificar qualquer composição midiática em qualquer momento histórico” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 52). Isto é, não se quer compreender a intermedialidade como algo estanque, que é aplicado e automaticamente se consegue proceder a uma análise. Primeiro há de se fazer um apanhado histórico acerca do que se quer estudar, das suas relações, das suas interações com o momento histórico e com os dispositivos. Portanto, compreendemos que a perspectiva diacrônica da intermedialidade privilegia “rever as interações entre as mídias, seus efeitos no receptor e os laços que elas têm com seu contexto ou seu meio social, histórico e institucional privilegiando as funções sociais das mídias” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 55).

Somando-se à ideia de repertório midiático/conhecimento de mundo, outro conceito que foi empregado na análise é o de **referências intermidiáticas**. Irina Rajewsky (2012a) conjectura que, para compreendermos as “manifestações intermidiáticas”, é prudente distingui-las e investiga-las como objetos particulares. Assim, a autora preconiza três subcategorias para proceder à análise crítica. A primeira subcategoria é a **transposição midiática**, que seria, segundo Rajewsky (2012a, p. 56), “a intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática [...], denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante”.

Como estamos falando de *A vegetariana* (2007), um bom exemplo seria o filme *Vegetarian* (*Vegetariana*, em tradução literal), lançado em 2009, dirigido por Lim Woo-Seong. O filme é baseado, justamente, no romance de Han Kang, configurando uma transposição midiática de um texto literário para a linguagem fílmica. Essa primeira categoria discutida por Rajewsky (2012a, p. 59) indica que um texto primeiro se torne em um texto fonte da “recém-formada configuração midiática, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação intermidiática”.

Figura 3 — Cena do filme *A vegetariana*, de Lim Woo-Seong (2009)



Fonte: *A vegetariana* (2009).

A segunda subcategoria é a **combinação de mídias**, que, segundo Rajewsky (2012a, p. 56), seria a

intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias [...], que inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound art*, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídia, de mescla de mídias e intermediáticas [...].

No caso da combinação de mídias, como falado, podemos ter como exemplo as artes de *mixed media* — Dentro do campo das artes visuais, a *mixed mídia* é um trabalho em que se mistura mais de uma mídia ou mais de um tipo de material, já em 1965, Dick Higgins já apontava que “muitas obras têm sido feitas em *mixed media*: pinturas que incorporam poemas dentro de seu campo visual, por exemplo” (2012b, p.47), além disso, há também a possibilidade de conhecermos no Brasil a *mixed mídia* como “técnica mista” (Brito, 2012b, p.47).

Nesse ponto, ressaltamos que Han Kang, além de escritora, também é artista visual. Na figura 2 podemos ver uma instalação de *mixed mídia*, concebida por Han Kang, intitulada de *Funeral*. Com essa obra, exemplificamos o trabalho dessa escritora nas artes visuais e assinalamos a sua predileção para o entrecruzamento de linguagens midiáticas.

Figura 4 — *Funeral* (2018), de Han Kang



Fonte: Site da autora Han Kang (2023).

A terceira categoria proposta por Rajewsky (2012a, p. 56) é a de **referências intermediáticas**, que seria a

intermedialidade no sentido estrito de referências intermediáticas [...], a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras.

Essa categoria parte de uma única mídia (que pode ser uma mídia de natureza plurimidiática, como o cinema, por exemplo) que, no seu interior semiótico, manifesta outras linguagens midiáticas. As referências intermediáticas, segundo Claus Clüver (2012, p. 17), “citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia”.

Na visão do teórico, as referências intermediáticas são uma subcategoria encontrada tão comumente que pode ser semelhante à intertextualidade (Clüver, 2006, p. 14), porque possibilita dizer que qualquer texto⁹ sempre terá referências, as quais Clüver (2006) irá chamar de citações e alusões a textos de outras mídias.

No celebrado texto teórico de Walter Moser (2006), intitulado “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade”, ele faz uma análise do filme *Caravaggio*, de 1996, no qual aponta a presença de referências a pintores e às pinturas do Caravaggio.

A fim de não nos adiantarmos na análise de *A vegetariana*, basta dizermos que na obra iremos encontrar muitas referências intermediáticas. Algumas são explícitas, como é caso da chamada éfrase, que, na definição de Claus Clüver (1997, p. 26) é “a representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sígnico não-verbal.” Porém, como conclui Clüver (1997), quando são referências intermediáticas implícitas, ou seja, “existem textos visuais ou musicais (instrumentais) que convidam a tal leitura, mas a decisão é do leitor e também depende das circunstâncias da leitura” (Clüver, 2012, p. 20), podemos fazer uma relação com o termo de Elleström (2021), o repertório midiático/conhecimento de mundo. Nesse sentido, é preciso que o perceptor acione os textos produzidos pelo produtor. No caso de Han Kang, entendemos que os textos literários da autora têm referências intermediáticas. A fim de exemplificar ao leitor, podemos citar o romance *Atos humanos* (2014¹⁰).

⁹ Entendemos como “texto” qualquer mensagem em qualquer código, permitindo que chamemos de texto qualquer manifestação cultural: filmes, danças, romances, pinturas, *bodyart*, histórias em quadrinhos, Graffiti etc. (Santaella, 2005, p. 277 *apud* Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 24).

¹⁰ Para dissipar qualquer tipo de incompreensão, aqui se usou a data da publicação original, 2014. Porém, a edição brasileira é de 2021.

Na década de 1980, a Coreia do Sul vivia sob o regime ditatorial de Chun Doo-hwan, que durou de 1979 a 1988. Seu governo foi lembrado por ter sido um período de muita brutalidade, repressão política e, contraditoriamente a esse campo social, de muita prosperidade na esfera econômica. Foi, então, durante este governo, que os cidadãos de Gwangju se rebelaram contra Chun Doo-hwan, roubaram armas de policiais e militares e tomaram o controle da cidade. Porém, logo depois, foram contidos pelo exército sul-coreano. Muitos civis foram mortos e até hoje não se sabe a quantidade exata de óbitos. Esse fato em si pode ser visto como motivação para o romance *Atos humanos* (2021), de Han Kang. Porém, as várias nomenclaturas que esse momento histórico tem pelos historiadores denuncia a forma como a autora coreana vai construir seu projeto estético. Em *Atos humanos* (2014), Han Kang tece uma narrativa com sete capítulos sobre o massacre de Gwangju (ou o movimento democrático de Gwangju) — este acontecimento pode ser reconhecido pelas duas maneiras — tanto como um “massacre” quanto como uma “revolta”.

Cada capítulo é narrado por um personagem que foi, de alguma forma, atingido por esse terrível momento histórico. No capítulo três, intitulado *Sete tapas*, a personagem Eunsuk narra o seu trabalho numa editora e as constantes censuras que fazem aos manuscritos, levando sempre a personagem a ir visitar obrigatoriamente o Departamento de Censura. O capítulo também conta a sua vivência durante a noite em que a polícia invade Gwangju, que havia sido tomada por civis. Ao longo dessa parte do livro, ela vai narrar cada tapa que recebeu dos policiais. Porém, o sétimo tapa, na verdade, não é no seu corpo, mas a marca como se fosse. Trata-se da morte de Dongho, um menino de quinze anos que morreu naquela noite violenta. Esse episódio só é lembrado por Eunsuk — juntamente com a certeza de que “não viria o dia de esquecer o sétimo tapa” (Tradução de Ji Yun Kim, 2021, p. 85) — quando ela vai assistir a uma peça de teatro, ao qual tomamos a liberdade de citar apenas um trecho para ilustrar a referência intermediária presente na narrativa (Tradução de Ji Yun Kim, 2021, p. 85-86, grifos nossos):

No escuro, o **palco se ilumina aos poucos**. Uma mulher em seus trinta anos, alta e magra, está de pé no centro do palco, vestida com uma saia branca de algodão de textura áspera. Quando a mulher vira a cabeça sem dizer nada e olha para o lado esquerdo do palco, um homem esguio, de preto, aproxima-

se do centro, carregando um esqueleto em tamanho natural nas costas. Movimenta os pés descalços lentamente, como se deslizasse no vazio. A mulher vira a cabeça de novo sem dizer nada e olha para o lado direito do palco. Dessa vez, um homem baixo e robusto, de preto, caminha em direção ao centro, carregando um esqueleto em tamanho natural nas costas. Os dois homens entram pelos dois lados, **deslizando como se fosse um filme em câmera lenta**, e cruzam-se no centro, fingindo não se ver e avançando para os lados opostos, respectivamente.

Neste trecho, temos a presença da personagem que adentra no espetáculo, no âmbito do lúdico, e se depara com alguns atores com roupas de cor preta, segurando esqueletos — indicando uma imagem de morte. Então, sabemos que essa peça representa algo fúnebre. Ao final da peça, um ator que a lembra Dongho aparece se juntando aos outros atores, que a faz lembrar o sétimo tapa, a morte do menino. Então, temos uma referência intermediária como um dispositivo de memória para a personagem. Tanto a categoria de combinações de mídias quanto as referências intermediárias são classificadas por Rajewsky como uma forma de intermedialidade “intracomposicional”, que seria “uma participação direta ou indireta em mais de uma mídia’, não só no decorrer do processo de formação, mas ainda ‘na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica” (Wolf, 2005, p. 253 *apud* Rajewsky, 2012a, p. 59).

Na esteira desse pensamento, entender a intermedialidade como chave de leitura teórico-analítica significa, portanto, dizer que estamos pensando sobre práticas artísticas, culturais e “configurações midiáticas” (Clüver, 1997; Rajewsky, 2012). Não queremos com isso valorar *A vegetariana* (2007) por causa de seu caráter intermediário. Como relembra Higgins (2012b, p. 49),

nenhuma obra foi boa por causa de sua intermedialidade. A intermedialidade era apenas uma parte do modo como a obra era e é; reconhecer isto torna a obra mais fácil de ser classificada, de modo que uma pessoa pode entender a obra e suas significações.

Portanto, ao eleger a intermedialidade como chave de leitura, queremos ressaltar um ingresso diferente na obra de Han Kang, entendemos que essa pode ser — e acreditamos que seja, de fato — uma forma útil de abordar o romance. Contudo, estacionar apenas no elemento formal da obra seria relegar a potencialidade das discussões de cunho social que Han Kang introduz em *A vegetariana* (2007). Assim, ainda seguindo as palavras de Higgins (2012b, p. 50),

Mas parece que, para continuar no entendimento de qualquer obra dada, devemos olhar em outro lugar — para todos os aspectos da obra e não apenas para sua origem formal, e para os horizontes que a obra envolve, com o fim de encontrar um processo hermenêutico apropriado para ver o conjunto da obra.

3. CONTEXTUALIZAÇÕES

Neste exercício de leitura seria falacioso inferir que abarcaríamos todos os períodos da literatura coreana de maneira minuciosa, pois estamos tratando de uma literatura com uma tradição milenar. Sendo assim, este capítulo não se propõe a ser um compêndio, nem nenhum trabalho semelhante a tamanho esforço analítico que cubra toda a história da literatura coreana ou adentre nos pormenores dos gêneros literários, características, elementos e autores. Nosso objetivo com este subcapítulo é adentrar, a partir da perspectiva diacrônica, proposta pela chave de leitura intermediática, alguns momentos históricos que influenciaram características importantes da literatura sul-coreana contemporânea, em especial a constante busca por uma nova linguagem a partir da relação com outras mídias.

3.1. A LITERATURA SUL-COREANA CONTEMPORÂNEA

Assim, de maneira introdutória, desejamos compartilhar o entendimento que o teórico e professor Kim Hunggyu (2002, p. 27, tradução nossa, grifo nosso) tem em relação à literatura escrita com o alfabeto coreano:

a literatura coreana pode ser definida como aquela em que a experiência, o pensamento e a imaginação do povo coreano são moldados através da manifestação da linguagem que **corresponde ao modo de ser e às condições culturais de cada etapa da história**¹¹.

Tomamos esse trecho apenas como um exemplo de uma explicação sobre o que possivelmente se pode compreender acerca do que é a literatura coreana, mas é possível ver que, nos compêndios de literatura coreana aos quais tivemos acesso durante este estudo,¹² a História é parte fundamental para introduzir a literatura coreana aos leitores¹³. Assim, é comum ver a literatura

¹¹ No original: “**la literatura coreana** se puede definir como aquella en la cual la experiencia, el pensamiento y la imaginación del pueblo coreano se configuran a través de la manifestación del lenguaje que **corresponde al modo de ser y las condiciones culturales de cada etapa de la historia.**”

¹² A saber: Cho (2000); Yi *et al.* (2001); Kim (2002); Lee (2003); Lee (2007); Lee (2016); Kwon e Fulton (2020).

¹³ Pelo menos, ao nosso entender, leitores ocidentais ou não-falantes de língua coreana.

coreana sendo apresentada a partir da divisão de períodos ou de gerações, justamente relacionados ao que Kim Hunggyu (2002, p. 27) chama de “condições culturais de cada etapa da história.”

Partindo dessa definição, apontamos que esse romance produzido na contemporaneidade, a qual o professor Kim Hunggyu se refere, pertence a uma era denominada como moderna ou estabelecida normalmente entre as décadas finais do século XX e início do século XXI. Yi Nam-ho *et al.* (2001, p.2, tradução nossa, grifo nosso) pontua que a literatura coreana do século XX concede “particular atenção [...] à literatura contemporânea coreana — **aquela escrita nas décadas posteriores a 1970.**”¹⁴

Assim, por se tratar de gerações com intervalos de dez em dez anos — ou seja, o discurso geracional promovido pela literatura coreana adotou um intervalo de dez anos na análise histórica —, a literatura coreana pode ser caracterizada por meio de perspectivas muito díspares. Enquanto se desenvolvia, a literatura sul-coreana contemporânea perpassou por tortuosos caminhos, tais como: os da colonização e descolonização; divisão nacional; regimes ditatoriais; democratização; economia em estado de desenvolvimento; e globalização. Portanto, o papel da literatura durante esses momentos particulares foi fundamental para refletir sobre as mudanças sociais (Lee, 2016; Yi *et al.*; 2001; Lee, 2007). Contudo, cada época fala sobre si própria a partir de uma determinada forma, ou de determinadas formas.

Esses autores vão continuamente ansiar pela inovação da linguagem ou por “novas linguagens” (Lee, 2003; Lee, 2016; Yi *et al.*, 2001), em especial os escritores da década de 2000. Não por acaso, iremos encontrar nos livros teóricos sobre a história da literatura coreana, em todas as épocas, autores que utilizaram gêneros híbridos, intertextualidade, formas experimentais e diálogos entre a literatura e outras mídias para discutir criticamente os temas em voga.

A literatura coreana na década de 1970¹⁵, dessa forma, se concentrou fortemente em temáticas que orbitassem sobre esses problemas sociais (Yi *et al.*; 2001; Lee, 2016), tais como: séries de condições empobrecedoras ao trabalhador, principalmente com salários baixos e uma produção impulsionada

¹⁴ No original: “particular attention has been paid to **contemporary Korean literature — that written in the decades after 1970.**”

¹⁵ Não queremos implicar com isso que outras gerações não falaram sobre problemas sociais.

pelo desejo insaciável de exportar, dando origem a novos males, tais como a poluição do meio ambiente, e o rompimento com tradições e costumes. Além disso, o período foi marcado por uma grande rigidez na esfera social, principalmente em decorrência das reformas *Yushin*, concebidas no início da década — em setembro de 1972, especificamente —, quando o então presidente Park Chung-hee prorrogou o próprio mandato militar por tempo indeterminado, suspendendo a Assembleia Nacional.

Nesse período, as formas de liberdade política estavam sendo cerceadas, pelo menos até meados de outubro de 1979, quando o presidente Park foi assassinado, levando abruptamente ao fim do regime. Todavia, esse momento histórico não foi só marcado por privações e violências promovidas pelo regime ditatorial de Park, pois o avanço econômico — derivado da rápida industrialização — ficou lembrado como o “milagre no rio Han”, no qual as exportações coreanas aumentaram em um curto espaço de tempo (Yi *et al.*, 2001).

Além do milagre do rio Han, a década de 1970 viu florescer uma nova cultura juvenil, impregnada por um clima de liberdade e protestos. Já no final do ano de 1979, quando o regime de Park Chung-hee chegou ao fim — depois de dezoito anos —, houve uma alta expectativa para que a redemocratização finalmente ocorresse. Porém, outra vez, mais uma ditadura militar chegou ao poder e, em 1980, um protesto civil massivo foi reprimido de forma violenta pelo governo — o massacre de Gwangju, conforme mencionado anteriormente.

Muitos autores — a exemplo de Hwang Sok-yong; Yun Heunggil; Cho Se-hui; Lee Mun-ku; dentre outros — que estavam publicando durante essa década tinham como foco analisar esses problemas sociais em suas obras. Um dos temas mais explorados por esses autores da década de 1970 foi “as sombras projetadas pela industrialização.”¹⁶ (Yi *et al.*, 2001, p. 51, tradução nossa).

Além desse viés político que os anos 1970 e 1980 guardaram, iremos ver o que os autores chamam de “a ascensão do feminismo”¹⁷ (Lee, 2003), “a voz das mulheres”¹⁸ (Yi *et al.*, 2001), e “a nova narrativa coreana escrita por

¹⁶ No original: “the shadows cast by industrialization.”

¹⁷ No original: “the rise of feminism”.

¹⁸ No original: “women’s voice”.

mulheres”¹⁹ (Sumalavia, 2022). Este é o período de grande produtividade de livros escritos por mulheres, pois, uma vez que essa nova realidade começava a ser investigada, era exigida, portanto, uma nova visão e uma nova linguagem — como ansiavam. Assim, em razão da grande quantidade de autoras, podemos ver que nesses períodos se inicia um fértil campo para uma multiplicidade de estéticas nessas narrativas escritas por mulheres (Lee, 2003). Essas autoras das décadas de 1970 e 1980 serão embrionárias para o que será chamado posteriormente de “a era da literatura feminina” (Sumalavia, 2022) que teve um *boom*, de fato, após os anos 1990 com a ascensão do movimento pelos direitos das mulheres, como o movimento *#MeToo* por exemplo, e o sucesso internacional de algumas autoras como Shin Kyung-Sook e Han Kang, que tiveram leitores ansiosos abraçando suas obras (Lee, 2016). Alguns dos temas explorados por essa nova onda de autoras são: influências e referências da literatura ocidental; as mudanças sociais pela perspectiva da marginalização; críticas ao individualismo gerado por um capitalismo feroz; solidariedade; autoficção — as protagonistas são as próprias escritoras; e, também, a abordagem às diversas etapas do crescimento econômico coreano (Sumalavia, 2022).

A década de 1980 começou com o Massacre de Gwangju/A Revolução Democrática de Gwangju. Foi um momento que representou, ao mesmo tempo, repressão e uma explosão de imaginação literária política que fora suprimida desde a divisão da nação na década de 1950. O vínculo entre política e literatura atingiu seu ápice nesse período e, por essa razão, a noção de literatura como meio de resistência foi mais influente do que o argumento de literatura como uma expressão artística, pois a literatura agora tinha de ser vista como uma arte de movimento social (Lee, 2003). Dessa forma, uma importante vertente de pensamento sobre a literatura na Coreia na década de 1980 era a de que deveria interrogar as preocupações sociais e articular aos valores comunitários. Conflitos de classe e violações de direitos humanos que haviam perdurado por gerações sob uma série de ditaduras militares politizou a sociedade em geral e aguçou o desejo coletivo por democracia. Era no âmbito da literatura que tais vozes

¹⁹ No original: “la nueva narrativa coreana escrita por mujeres”.

frequentemente encontraram suas articulações mais eloquentes e convincentes para tais objetivos (Yi *et al.*, 2001; Lee, 2003).

Além disso, a década de 1980 ficou conhecida como “a era da poesia” (Yi *et al.*, 2001, p. 72), porque em nenhum outro momento, até então, na história da literatura coreana, foram vendidos tantos volumes de poesia. Em razão da forte censura política, jovens escritores se reuniam espontaneamente em grupos literários e publicavam revistas próprias. Sob a influência de escritores mais antigos, eles articularam uma voz autônoma de protesto. Então, as atividades dos jovens poetas chamaram atenção a ponto de os leitores correrem às livrarias para comprar volumes de suas poesias — que muitas vezes se tornavam *bestsellers*.

O crescimento de operários e camponeses como força política e social, e a expansão da base social na literatura, também foram características importantes nessa época que, finalmente, em 1987, teve novas eleições presidenciais, garantindo as bases para a construção de uma ordem política democrática. Já na esfera internacional, a Coreia do Sul ganhou maior reconhecimento como o país sede dos Décimo Jogos Asiáticos em 1986, uma competição realizada a cada quatro anos na Ásia. O evento foi realizado em Seul e foi considerado um evento teste para os Jogos Olímpicos, que viriam a ocorrer em 1988, também em Seul, realizados entre os dias 17 de setembro e 2 de outubro.

Na arena cultural, uma era de liberdade e expressão individual havia começado quando o governo militar estava finalmente deposto, em 1987, já no final da década. Depois disso, a literatura coreana pôde desfrutar de uma maior liberdade de expressão. Além disso, o colapso do bloco Leste na Europa e o fim da Guerra Fria deram mais leveza à atmosfera social, fazendo com que os escritores pudessem elevar sua própria diversidade e pluralismo nas décadas seguintes (Lee, 2016).

Dessa forma, observamos que os anos oitenta foram, em muitos aspectos, uma era das causas sociais. Em contraste, os anos noventa foram chamados de era da desilusão (Yi *et al.*, 2001). A eleição do governo civil, em 1992, trouxe uma maior liberdade na arena política, atenuando parte do ímpeto para a ação coletiva e protestos. Concomitantemente, o colapso do bloco do

Leste Europeu, que estabeleceu a posição do capitalismo como nova ordem global, enfraqueceu o poder de ideologias (Lee, 2003).

Com essas grandes mudanças no campo político, a vida cotidiana dos cidadãos coreanos comuns também passou por transformações. As Olimpíadas ocorridas em Seul, em 1988, permitiram mais trocas culturais e mais mobilidade externa, de forma que a sociedade coreana entrou em uma era de intenso consumismo, surgindo um gosto por uma vida material mais diversificada e uma demanda por uma complexidade de produtos de consumo. Para atender a essa necessidade, a própria aparência dos lugares na Coreia do Sul mudou.

Através dessas fases tumultuosas, a literatura coreana na década de 1990 começou a desenvolver sensibilidades e técnicas muito diferentes das dos anos 1980. A literatura coreana dessa época mostrou uma tendência estética afinada à desconstrução e desejo de escapar do paradigma mais convencional, e, segundo Lee Hwang-Ho (2007, p. 31, tradução nossa), essa geração tinha um “forte senso sobre a literatura da década de 1980 ser o Outro”²⁰. O pós-modernismo era um tema quente no início dos anos 1990, e romances que lembravam os conflitos ideológicos dos anos 1980 dominavam a literatura. De acordo com Kim Yoon-Shik (s.d.), a experimentação estilística também foi uma característica predominante nesse período.

Poetas e romancistas foram capazes de elevar sua própria diversidade e pluralidade sem restrições governamentais, e muitas mudanças ocorreram nas condições sociais — sobretudo na transição da mídia impressa e analógica para a digital — e para os meios de cultura de imagem. Assim, os ambientes literário e artístico incorriam numa mudança (Lee, 2016), pois aumentaram as trocas públicas e privadas com outros países, de modo que viajar para o exterior se tornou uma rotina. Os negócios voltados à indústria do entretenimento e para o consumo da cultura popular disparou (Lee, 2003). Com a vida material tão alterada, os sistemas de valores, as formas de pensamento, a estética e o senso do povo coreano também mudaram. Até a década de 1980, as demandas políticas e a ênfase no desenvolvimento econômico da nação haviam requerido do povo sul-coreano uma espécie de adiamento das metas de felicidade e liberdade individuais.

²⁰ No original: “Of course, here lay a strong sense of regarding 1980s literature as Other.”

Contudo, vemos isso mudar na década de 1990, quando as necessidades do indivíduo se tornam centrais. Em uma sociedade em que os desejos pessoais (em vez de interesses sociais) eram ativamente perseguidos, e onde a internet e a cultura popular estavam rapidamente se tornando o meio comunicacional dominante, a literatura e as artes também mudaram. Assim, o que antes era considerada como “cultura pop”, ou uma subcultura, alcança espaços de criatividade que se espalham por todo país. A ascendência dessa cultura popular de massa foi auxiliada pela tecnologia, de modo que a revolução da internet na década de 1990 permitiu que a cultura digital tomasse todos os espaços — públicos e privados. No final dos anos 1990, a Coreia do Sul se viu como uma nação com o mais alto nível de uso da internet em relação a outros países, transformando o cotidiano, a fim de acomodar a centralidade do computador e da internet (Yi *et al.*, 2001; Lee, 2003; Lee, 2016). Então, os anos de 1990 na Coreia do Sul abriram às portas para uma nova visão de mundo.

Desse modo, a produção literária, agora, reflete sobre essa sociedade consumidora de cultura em massa e sobre o fenômeno da globalização. É possível ver uma nova geração de autoras dando continuidade ao movimento que já vinha crescendo desde a década anterior, além de autores que debatiam sobre a exclusão social, bem como a discussão de um movimento LGBTQIAP+ na literatura sul-coreana (Yi *et al.*, 2001; Elfvig-Hwang, 2010; Sumalavia, 2022). A maioria dos jovens escritores detinham sensibilidades sintonizadas com a cultura popular e com a internet, e tais percepções ocorreram ao mesmo tempo em que essa juventude experimentava uma confusão de valores, juntamente com uma perda de identidade e vivências de desejos cada vez mais alienantes (Yi *et al.*, 2001; Lee, 2003; Lee, 2016). A geração de autores dos anos de 1990 ficou caracterizada pelo tom sarcástico, pelo disfemismo — ou seja, se referir a um tópico sensível de maneira rude — e pelo estilo *Kitsch* (Yi *et al.*, 2001; Lee, 2007).

A década de 2000, no entanto, traz uma perspectiva diferente relacionada à cultura coreana. Desde o surgimento da "Onda Coreana" no final dos anos 1990, a cultura popular coreana se transformou em uma das culturas populares mais amadas dentro e fora da Ásia. Em comparação com a literatura coreana, é inegável a popularidade da música ou dos dramas coreanos. O *boom* desses

produtos de mídia chegaram nos autores, que logo teceram diálogos com esse novo momento sociocultural coreano.

Portanto, a década de 2000 vai ser o centro que influencia a relação entre literatura e cultura coreanas, bem como a relação dos escritores coreanos com outras culturas. Como reflete Walter Benjamin em *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica* (2014), toda geração tem uma demanda fundamentalmente nova e isso faz com que novos caminhos sejam criados. A introdução, portanto, de uma nova geração à literatura significa o aparecimento de uma nova cultura literária e uma nova forma de pensar a sociedade.

Essa geração viveu a infância na década de 1970 e 1980, sem um grande combate à pobreza, como nas décadas anteriores — principalmente nas décadas de 1940 e 1950 —, mas, posteriormente, cresceu influenciada pela nova perspectiva política, do milagre do rio Han e dos consequentes avanços que esse fenômeno trouxe.

A geração que produz na década de 2000 detém um apreço à cultura produzida pelos meios de comunicação de massa (Lee, 2016). Porém, é necessário dizer que, apesar da proximidade que mantém com a cultura de massa, essa geração ainda utiliza a literatura com o propósito de refletir criticamente sobre essa nova forma de se relacionar com o mundo. Muitas vezes, os temas diziam respeito à decadência de uma sociedade pós-industrial. Essa geração também transcendeu o dogma causado pela superficialidade existente, trazendo, por vezes, uma visão realista da condição social, política e econômica.

Essa explanação mais geral e de caráter historicizante acerca da literatura sul-coreana contemporânea foi vista como necessária porque acreditamos que para compreender a estética da Han Kang em *A vegetariana* (2007), deveríamos partir da análise da história da literatura sul-coreana contemporânea. Enquanto a Coreia do Sul passava por novos processos sociais e culturais, novos modos de discursos eram naturalmente construídos. Conforme aponta Lee (2007, p. 29, tradução nossa), “um importante fator externo para essa mudança foi a rápida troca nas condições culturais que cercavam a literatura coreana.”²¹ Portanto, a influência que o discurso literário detinha declinou e começou a competir com

²¹ No original: “One important external factor for this change is the rapid shift in cultural conditions surrounding Korean literature.”

uma nova cultura de massa. Porém, esse movimento permitiu que a literatura coreana pudesse refletir sobre si própria, bem como sobre seus processos.

Segundo Lee (2007, p. 29), nesse ponto, não mais se falava na “morte da literatura” coreana, mas sim sobre uma “literatura coreana diferente”, e o que possibilitou essa mudança foi o grupo conhecido como os “nascidos em 1970”, que produziram um “espaço literário da década de 2000”. Diferente das gerações anteriores²², essa nova geração da literatura sul-coreana parecia não compartilhar um período histórico traumático.

Partindo disso, Lee (2007, p. 31) vai propor que a escrita dessa geração de autores possa ser caracterizada como “escrita híbrida”. O teórico vai explicar que o conceito de hibridismo é aplicado à teoria pós-colonial, utilizada pelo autor Homi K. Bhabha. Porém, no trabalho dele, “hibridismo” ou “híbrido” vai significar a identidade disruptiva de uma nova escrita na literatura da década de 2000. Além disso, Müller (2012, p. 86) lembra que os termos “híbrido” e “hibridismo” — ou ainda “hibridização” — adquiriram o estatuto semelhante ao de conceitos como “multi ou intermedialidade”. Apesar do termo problemático²³, como julga Müller (2012, p. 87), aqui se faz necessário explicar brevemente os interesses dos autores sul-coreanos nas práticas literárias no período da década de 2000.

As produções literárias desta geração não vão se configurar como uma identidade unificada, mas sim dentro de uma escrita híbrida, que é a exploração de várias formas de construir a realidade. Esses autores vão fazer isso por intermédio de vários textos culturais que surgiram na década de 1990, como se fossem matérias-primas para a criação de motes literários. Então, definir a literatura dessa década como híbrida é entendê-la como pluralista.

Do ponto de vista do agrupamento geracional, a escrita híbrida não é apenas uma negação da estética da geração anterior. A estética híbrida não produz identidade própria para enfrentar uma ordem simbólica dominante. Em vez disso, ela é criada a partir do excedente e das lacunas que foram

²² Principalmente das que vivenciaram períodos históricos como o da colonização japonesa, a Guerra entre as Coreias, a divisão nacional e as ditaduras.

²³ Diz Müller (2012, p. 87): “Considerando o fato de que a noção de hibridismo é hoje aplicada a quase todos os fenômenos sociais e características das sociedades pós-modernas, o termo está ameaçado de perder sua carga denotativa ao oferecer categorias genéricas inclusivas. A intermedialidade também teria de incluir as dimensões das funções sociais dos processos intermediários e esta dimensão das funções sociais dos processos intermediários e esta dimensão terá de ser relacionada às interações entre as séries culturais e tecnológicas da paisagem midiática.”

negligenciados na designação da identidade literária da geração anterior. Lee (2007) apresenta um desfile de estéticas que permearam essa era frutífera para a imaginação literária coreana, porém, para a imaginação coreana, algumas delas vão ser pertinentes para ler *A vegetariana* (2007), visto que é utilizado o texto literário cruzado com outras artes e mídias — como, por exemplo, Kim Gyeong-uk, que ativa a linguagem cinematográfica para compor suas histórias (Yi *et al.*, 2001; Lee, 2003; Lee, 2016). Outro autor que podemos citar é Park Mingyu, que manifesta a mudança de métodos tradicionais de vida para a era digital, dando aos leitores as descrições do cotidiano na chamada sociedade pós-moderna em seus romances. Park Mingyu, por exemplo, tem o trabalho inspirado na cultura pop estrangeira, a qual ele ilustrou com seu gosto único, de modo que, hoje, ele adiciona muitas ideias ao seu trabalho utilizando conceitos de filmes ocidentais mais recentes de heróis e distopias. A partir desse preâmbulo, pudemos observar algumas características que permearam a literatura sul-coreana contemporânea entre as décadas de 1970 e 2000, percebendo como essa relação com outras mídias é presente em todas as gerações, pois esse diálogo intermediático significa um desejo por novas técnicas e novas formas de falar algo.

3.2. HAN KANG: GWANJU E O SIGNIFADO DE SER HUMANO

Han Kang nasceu em 1970 na cidade de Gwangju, porém desde que tinha nove anos cresceu em Suyuri, Cholla-namdo, na capital Seul²⁴. Isso porque em 19 de janeiro de 1980 o pai de Han Kang, Han Seung-Won, abdicou de ministrar aulas para se dedicar ao ofício de escritor em tempo integral, visando melhores oportunidades. Assim, toda a família o acompanhou. Quando deixou a cidade, a autora lembra de que era um dia muito frio. À época, Gwangju era uma cidade interiorana e quieta, com algumas universidades. Quatro meses após a saída da família, aconteceu, em maio de 1980, o massacre de Gwangju. A revolta durou dez dias, de 18 a 27 de maio.

Portanto, esse fato biográfico poderia ser apenas um dado *wikipedesco*, mas a revolta que ocorreu em Gwangju na década de 1980 marcou não só a

²⁴ Kang, Han. **Biography**. Disponível em: <https://han-kang.net/Biography>. Acesso em: 2 jun. 2022.

autora, como toda a sua família, uma vez que por ter terem saído da cidade apenas quatro meses antes da revolta, eles carregaram por anos um sentimento de culpa, pois, como relembra Han Kang, era como se algumas pessoas tivessem se machucado no lugar deles; e esse sentimento teria a afetado profundamente (Lund, 2019)²⁵.

Essa memória perseguiu a autora ao longo do tempo, e é comum ler nas suas entrevistas a menção a esse episódio. Além disso, foi um momento em que Han Kang percebeu que o ser humano pode escolher trilhar o caminho da violência ou o caminho da dignidade e força. As memórias na cidade de Gwangju juntamente com os livros dispostos na biblioteca do pai de Han Kang, a qual desde jovem era uma ávida leitora, desenharam uma interrogação na autora, que, durante a sua adolescência, dilui-se em questões mais densas, tais como: quem sou eu? O que devo fazer nesse mundo? Por que todo mundo tem de morrer? Por que existe dor humana? Qual o significado de ser humano? Ansiando encontrar respostas para esses questionamentos intermináveis, decidiu se aventurar na escrita, seguindo, portanto, os passos paternos.

Do mesmo modo, como bem lembra Yun Jung Im em nota biográfica sobre Han Kang na edição brasileira de *A vegetariana*, publicada em 2013, a autora tem no sobrenome o nome do rio mais famoso da Coreia do Sul: o rio Han. Portanto, outro momento histórico que cruza a linha biográfica de Kang é o “milagre do rio Han”, que, como explica a tradutora,

[...] compreende o período entre a década de 60 e os meados da década de 90 do século XX. Durante esse tempo o país passa por um progresso frenético de rápida industrialização e urbanização, avanço tecnológico, boom educacional, aumento exponencial nos padrões de vida, modernização, democratização e globalização, ao mesmo tempo em que busca se recuperar da guerra fratricida que deixou mais de três milhões de mortos e o território totalmente devastado. O país, que após a Guerra era um dos mais pobres do mundo, milagrosamente se transformaria numa economia globalmente influente e conhecida pelos seus conglomerados multinacionais como Samsung, LG e Hyundai-Kia, em apenas 50 anos. (Im, 2013, p. 187).

Esse momento histórico frenético impacta os autores que estão produzindo nas décadas de 1990 e 2000, principalmente. Conseqüentemente, Han Kang, como uma autora da sua época, não deixaria de refletir sobre essas mudanças

²⁵ Esse fato pode ser visto com mais clareza em um de seus romances intitulado de *Atos humanos* (2014).

e de como as estruturas sociais, principalmente, se modificariam após tais acontecimentos.

Já em relação à sua educação, Han Kang estudou Literatura Coreana na Universidade de Yonsei, uma das universidades mais prestigiadas da Coreia do Sul, conhecida como parte da SKY²⁶, e, após se graduar, trabalhou como jornalista. Também já fez parte do Programa Internacional de Escrita da Universidade de Iowa, em 1998. Atualmente ensina criação literária no Instituto de Artes de Seoul (Santos, 2017; Im, 2013). É possível perceber que a literatura sempre rondou a vida dessa autora, tanto no espaço pessoal quanto no acadêmico.

No começo da fase adulta, então, Han Kang teve sua estreia no meio literário, como poeta, em 1993, com o texto “Winter in Seoul”²⁷, publicado na edição de inverno da revista *Literatura e Sociedade*. A partir deste ponto, a autora publica ininterruptamente obras de gêneros diversos, como poesias, contos e romances. Os temas explorados vão desde narrativas com tons mais intimistas, perpassando por temáticas de cunho existencialistas, até lembranças críticas de traumas históricos e críticas às estruturas sociais.

Já caminhando por algumas das obras publicadas por Han Kang até o dado momento, temos as seguintes: “**여수의 사랑 / Yeonsu**” (conto, 1995); **검은 사슴 / Black Deer** (romance, 1998); “**내 여자의 열매 / Fruit of my Woman**” (conto, 2000); **그대의 차가운 손 / Your Cold Hands** (romance, 2002); **A vegetariana** (2007); **바람이 분다, 가라 / The Wind is Blowing** (romance, 2010); **희랍어 시간 / Greek Lessons** (romance, 2011); “**서랍에 저녁을 넣어 두었다 / I Put the Evening in the Drawer**” (poesia, 2013); **소년이 온다 / Atos humanos** (romance,

²⁶ Sigla usada para se referir às três Universidades mais prestigiadas e concorridas da Coreia do Sul, sendo elas: Universidade Nacional de Seoul (SNU); Universidade da Coreia; e a Universidade de Yonsei.

²⁷ Durante toda a dissertação, optou-se por deixar os livros/textos que não têm tradução ainda para a língua portuguesa com os títulos em coreano e/ou em inglês, a fim de não incorrerem em simplificações dos textos e das histórias ao fazer traduções literais.

2014); *흰* / **O livro branco** (romance, 2016); *작별하지 않는다* / **I Do Not Bid Farewell** (romance, 2021).

Além do expressivo número de obras literárias concebidas em um curto espaço de três décadas de atividade, Han Kang ainda detém trabalhos artísticos no campo da música, com o álbum *가만가만 부르는 노래* / **Quiet Songs** (2007), e nas artes visuais, como performances, instalações e gravações em vídeo²⁸. Esse tipo de informação no site oficial da autora já assinala a predileção dela para o entrecruzamento de linguagens artísticas e midiáticas. Essa característica irá permear não só o romance *A vegetariana* (2007), objeto de nossa análise, mas também em todo o corpo de obras dela.

Esse aspecto da estética de Han Kang pode ser visto também na sua resposta à pergunta sobre quais autores inspiram o seu trabalho, em uma entrevista para o *Lit Hub* (2016, s.p., tradução nossa, grifos nossos).

BP: Quais autores inspiram seu trabalho e por quê?

HK: Não é fácil para mim nomear escritores favoritos, porque eles sempre mudam. **Eu me sinto inspirada pelas artes visuais também, talvez até mais.** No entanto, também é difícil para mim nomear artistas específicos (No entanto, **coloco um dos autorretratos de Käthe Kollwitz na parede do meu quarto onde quer que eu me mude**).²⁹

Só por um instante, nos deteremos na figura de Käthe Kollwitz³⁰ (1867 – 1945), apontada como uma inspiração para Han Kang. Acreditamos, de forma até adiantada, que essa não é a única artista tomada como referência pela autora sul-coreana, mas detendo o olhar na estética e nos temas retratados por Kollwitz, podemos entender um pouco da mente criativa de Kang.

Desse modo, Käthe Kollwitz foi uma desenhista, pintora, gravurista e escultora alemã, que estabeleceu uma visão estética centrada em figuras femininas e na classe trabalhadora. Käthe se diferenciava em razão da

²⁸ Kang, Han. **Artwork**. Disponível em: <https://han-kang.net/Visual-Arts>. Acesso em: 4 jun. 2022.

²⁹ No original: **BP**: "Which authors inspire your work, and why?/ **HK**: It isn't easy for me to namecheck favorite writers because they always change. I feel inspired by visual art as well, perhaps even more. However, it is also difficult for me to name particular artists. (Yet I put one of the self portraits of Käthe Kollwitz on the wall of my room wherever I move)."

³⁰ Cf. **Käthe Kollwitz**. MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/71889?artist_id=3201&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 15 jun. 2022.

profundidade que dava às suas figuras e aos autorretratos, a partir de linhas que mesclavam o claro e o escuro, principalmente com o uso das cores preto e branco (Figura 4). Além disso, as criações da artista alemã foram movidas fortemente pela dor do luto de ter perdido seu filho na Primeira Guerra Mundial. Em um trecho do seu diário, ela diz que tinha como “[...] dever expressar os sofrimentos dos homens, os sofrimentos intermináveis amontoados no alto das montanhas.”³¹ (Kollwitz, s.p., tradução nossa). A palavra sofrimento retratada duas vezes, numa repetição pouco poética, na verdade, pode ser vista também naqueles questionamentos existenciais da jovem Han Kang e no seu desejo de retratar o que é ser humano.

Além disso, é interessante que a escritora sul-coreana pontue que uma de suas artistas favoritas seja ocidental, pois mostra o que falávamos anteriormente sobre o milagre do rio Han e sua abertura internacional, que possibilitou aos artistas coreanos terem uma troca cultural mais amplificada. Essa preferência soa como um bom exemplo de como os escritores da geração da literatura sul-coreana contemporânea dialogam de forma aproximada com artistas e estéticas estrangeiras em razão do fenômeno globalizante que se perpetuou na Coreia do Sul, principalmente depois das Olimpíadas de Seul, em 1988.

Figura 5 — *Woman in the Lap of Death* (1920/1921), litogravura de Käthe Kollwitz



³¹ No original: “[...] It is my duty to voice the sufferings of men, the never-ending sufferings heaped mountain-high.”

Fonte: Site de Käthe Kollwitz (2023).

Han Kang não só tem uma proeminente poética, como também sua produção febril tem gerado frutos no meio literário, pois ela é tida como uma das mais prestigiadas escritoras sul-coreanas contemporâneas, angariando diversos prêmios importantes na Coreia do Sul, com destaque ao *Prêmio Escritor de Excelência do Diário de Hanguk* (1995); ao *Prêmio Coreano de Literatura em Prosa* (1999); ao *Prêmio de Jovem Artista de Hoje do Ministério da Cultura e do Turismo* (2000); e, em especial, ao prêmio literário *Yi Sang* (2005), que é realizado pela editora Munhaksasangsa desde 1977, sendo uma das premiações literárias mais importantes da Coreia do Sul (Guimarães, 2021; Im, 1999).

Internacionalmente, evidencia-se o êxito no prêmio *Booker* internacional em 2016 pela tradução para a língua inglesa de *A vegetariana*³², consagrando-a como a primeira escritora sul-coreana a ser indicada nesta premiação. O romance conta atualmente com mais de 61 traduções (cf. Digital Library Korean Literature, 2023), sendo que muitas dessas ocorreram após a vitória no prêmio. Com a atenção mundial voltada à autora, principalmente após 2016, nota-se que ela vem sendo bastante vocal acerca da sua criação literária — como poderá ser atestado ao longo deste capítulo, quando recorreremos a algumas de suas falas.

Em entrevista ao próprio site do prêmio *Booker* internacional, *The Booker Prizes*, a autora coreana reflete que escreveu *A vegetariana* entre os anos de 2003 e 2005, publicando-o de forma completa apenas em 2007. Então, recorda da “estranheza” positiva de ganhar um prêmio em 2016 com um romance escrito quase uma década antes. Assim, arremata refletindo que

[...] Desde que ganhei o prêmio, minhas outras obras, incluindo *Atos Humanos*, *O Livro Branco* e *Greek Lessons*, bem como meu romance mais recente, *We Do Not Part*, foram ou estão sendo traduzidos para vários idiomas. Sou grata pelo prêmio *Booker* internacional ter ajudado minhas obras a alcançar um público mais amplo em diferentes culturas.³³ (Kang, 2023, s.p., tradução nossa).

³² O título em língua inglesa é *The Vegetarian*.

³³ No original: “I wrote *The Vegetarian* between 2003 and 2005, and published it as a full-length novel in 2007. I remember thinking that it was rather strange (in a good way) to win the International Booker Prize in 2016, more than a decade later. Since winning the prize, my other works including *Human Acts*, *The White Book* and *Greek Lessons*, as well as my most recent novel, *We Do Not Part*, have been or are being translated into several languages. I’m grateful that the International Booker Prize has invaluablely helped my works to reach a wider readership in different cultures.”

Porém, antes de adentrar na questão do prêmio e de como este foi um divisor de águas, não só para a Han Kang, como para a literatura coreana adulta, acreditamos que seja prudente nos voltarmos brevemente ao romance em si, pelo menos de forma preambular.

3.3. A VEGETARIANA (2007)

A obra *A vegetariana* / 채식주의자 (na transliteração: *Chaesikjuuija*³⁴) — publicada em 2007 na Coreia do Sul, por intermédio da editora Changbi — acompanha a vida de Kim Yeonghye, uma mulher sul-coreana, casada há cinco anos com Jeong. Após uma sequência de sonhos — com descrições tão sanguinolentas que mais se assemelham a pesadelos —, Yeonghye decide se abster de ingerir carne. Essa decisão inicial, aparentemente inofensiva, desencadeia situações conflituosas e uma violência *in crescendo* entre a protagonista e os seus familiares, principalmente com as figuras masculinas tecidas na trama, levando-a ao desejo aficcionado de se tornar uma árvore.

Han Kang orchestra a narrativa a fim de que cada capítulo seja narrado por um personagem, ou seja, a autora não dá, propositalmente, voz à Yeonghye, de modo que não se sabe, de fato, o que deseja a personagem. Somente a entendemos pelo olhar dos que estão ao seu entorno. Portanto, o primeiro capítulo, de título homônimo ao romance, *A vegetariana*, é narrado em primeira pessoa por Jeong, marido de Yeonghye, que irá cobrir os eventos desde quando a personagem inicia sua vida no vegetarianismo até a sua tentativa de suicídio na sala do novo apartamento da irmã, Inhye.

O segundo capítulo, *A mancha mongólica*, é narrado em terceira pessoa, mostrando o ponto de vista do cunhado videoartista de Yeonghye, o qual não se sabe o nome. Esse capítulo cobre os eventos que acontecem dois anos após a tentativa de suicídio de Yeonghye e tem como mote a obsessão do cunhado pela mancha mongólica que a personagem principal tem no corpo. Essa marca de nascença, que poderia ser bastante banal, torna-se sexualmente atrativa para o videoartista, o qual segue seus instintos mais animais na tentativa de transformar a imagem que plana apenas no interior da sua mente em uma obra

³⁴ Romanização original proposta no site da Digital Library of Korean Literature. Cf. DIGITAL LIBRARY OF KOREAN LITERATURE. **The Vegetarian**. Disponível em: <https://library.itikorea.or.kr/translatedbooks/408741>. Acesso em: 10 jun. 2022.

de arte materializada corpo da cunhada. Essa empreitada finda numa cena de sexo perturbadora entre ele e Yeonghye, momento que é filmado e, posteriormente, flagrado pela irmã de Yeonghye e esposa dele, Inhye, que, por sua vez, chama uma ambulância para os dois, pois julga ambos como pessoas mentalmente doentes.

O último capítulo, *Árvores-flamas*³⁵, por fim, é narrado também em terceira pessoa, mostrando o ponto de vista da irmã de Yeonghye, Inhye. Depois de um ano após o acontecimento da aterrorizante cena em que ela foi espectadora — cena esta que acabou com o seu casamento e fez os seus pais se afastarem —, ela permaneceu cuidando do filho pequeno e sendo a única responsável legal pela irmã e também a única a visitá-la no sanatório. Diferentemente dos outros capítulos, acompanhamos aqui uma mulher numa intensa tentativa de rememorar possíveis erros e numa busca por possíveis culpados pela situação de Yeonghye e de todos os acontecimentos desde que a irmã parara de comer carne. O capítulo, portanto, é repleto de “serás” e “e se”.

Essa história arquitetada por Han Kang tomou quase dez anos para ser concebida na forma a qual se tem acesso. Porém, vale ressaltar, alguns capítulos já haviam sido publicados na Coreia do Sul. A obra segue uma linha de publicação existente na Coreia do Sul, que é a produção de obras inseridas no gênero 연작소설 (na transliteração: *yeonjak soseol*)³⁶.

A tradução possível para a língua portuguesa deste tipo de gênero foi “romance-novelas”³⁷. Conforme indica Dominic O’Key (2021, p. 22), é comum o

³⁵ A edição brasileira de *A vegetariana* que iremos utilizar para análise é a de 2013, publicada pela editora Devir. Falaremos sobre essa escolha ainda neste capítulo, no subtópico 2.4. *A vegetariana no Brasil*.

³⁶ GUIMARÃES, 2021; O’KEY, 2021.

³⁷ Tradução de Yun Jung Im para a edição brasileira de 2013 de *A vegetariana*. Apesar do termo presente na edição de 2013, iremos apenas nos referir, daqui em diante, à obra como “romance”, porque entendemos que o gênero romance já abarca construções como as de Han Kang, que têm diversos narradores, que têm diálogos da literatura com outras artes e mídias; ou seja, acreditamos que o termo “romance” já abarca essa compreensão, sem necessidade do termo “romance-novelas”, apesar de sabermos que esse é um gênero que tem suas especificidades culturais, pois deve funcionar de outra maneira para os leitores sul-coreanos, bem como para o mercado editorial sul-coreano. Temos conhecimento, no entanto, que em alguns estudos de *A vegetariana* no Brasil, os termos “novela” ou “romance-novelas” foram utilizados para se referir ao romance, como, a título de exemplo, Cf. SANTANA, Jaqueline Mendes. **Estética vegetal contra a violência humana na novela literária *A vegetariana* e em sua adaptação cinematográfica homônima**. II SELAC. FACLE / UFGD, 2017. Por isso, tomamos a liberdade de escolhermos qual termo utilizar e apresentar ao leitor brasileiro.

mercado editorial sul-coreano ver os seus autores publicando contos independentemente e depois reunindo-as em uma estrutura romanesca semi-independente, às vezes de maneira mais coesa, às vezes, mais “soltas”. Porém, a intenção desse gênero, segundo o autor, é que essas histórias sejam interligadas. Desse modo, essa prática dos autores sul-coreanos também se fez presente na trajetória de Han Kang, uma vez que se pode encontrar as raízes de *A vegetariana* (2007) em um conto publicado dez anos antes, em 1997, intitulado “O fruto da minha mulher”³⁸.

O tema do conto em questão foi motivo precursor do romance, uma vez que o enredo revolve sobre um jovem casal que tem a rotina modificada quando a esposa se transforma em uma planta; então, o marido, que é o narrador, a coloca num vaso, regando-a. Muitos traços formais do conto podem ser encontrados também em *A vegetariana* (2007): a narração não confiável do marido em primeira pessoa; a mulher domesticada que irrompe a narrativa apenas para descrever os sonhos para sua mãe; a ideia de se transformar numa planta etc. Todos são elementos similares ao que encontramos no romance, contudo, a diferença mais gritante no conto é a de que a personagem feminina literalmente se transforma numa planta. Assim, essa obra de 1997 pode ser entendida como uma narrativa fantástica-maravilhosa³⁹, ou como elucida Han Kang, “O fruto da minha mulher” é “(...) tipo uma mágica, coisas supernaturais acontecem. Apesar dos fatores mágicos serem calmamente subestimados”⁴⁰, isto é, não há um choque com um evento fantástico-maravilhoso, portanto.

Ainda em conformidade com a autora sul-coreana, “(...) a história [**de A vegetariana**] surgiu quando [ela] revisitou seu próprio conto ‘O fruto da minha mulher’ (...)”, e, após a releitura dele, sentiu uma “inexplicável sensação” de que deveria “refazer o imaginário” presente naquela história (BBC NEWS, 2016, s.p., tradução nossa, grifo nosso).

³⁸ Tradução possível para a língua portuguesa. Cf. KANG, Han. **The fruit of my woman**. Tradução de Deborah Smith. Granta, 2016. Disponível em: <https://granta.com/the-fruit-of-my-woman/>. Acesso em: 5 maio 2021. Apesar do título em inglês na tradução de Deborah Smith ser “The fruit”, no site oficial de Han Kang está escrito como *The fruits of my woman*.

³⁹ Como vai pontuar Tzvetan Todorov (2014, p. 58), as narrativas englobados na conceituação de fantástico-maravilhoso “se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural.”

⁴⁰ PESCHEL, Sabine. **Korea’s Kafka? Interview with Man Booker winner Han Kang**. DW Global Media Forum. 09 dez. 2016. Disponível em: <https://www.dw.com/en/koreas-kafka-man-booker-winner-han-kang-on-why-she-turns-a-woman-into-a-plant/a-19543017>. Acesso em: 4 jun. 2022.

Em outra entrevista, Han Kang explica que esse romance, diferente do conto, não é “mágico” ou “surreal”, mas sim, que pode ser entendido como uma parábola, visto que Yeonghye não quer mais se ver inserida na categoria de ser humano, e, para isso, deseja delirantemente se tornar uma árvore com o intuito de se desviar dessa natureza violenta, propensa aos humanos (Peschel, 2016).

Em relação ao cruzamento temático entre o conto e o romance, Han Kang (2023, s.p., tradução nossa, grifo nosso) diz que:

A vegetariana é [uma história] muito mais escura, mais intensa e dolorosa; nada de sobrenatural acontece como em ‘O fruto da minha mulher’, e os personagens mergulham em sua desgraça em meio à realidade brutal. Outra diferença é que a protagonista do romance tem uma irmã, o que cria uma estranha sensação de autoidentificação.⁴¹

Depois desse conto, outro texto que faz parte das obras embrionárias de *A vegetariana* (2007) é o conto intitulado “Mancha mongólica”⁴², publicado em 2005. Após a publicação desses dois contos e mais alguns anos depois, o romance *A vegetariana* finalmente surge, em 2007, com as três partes já mencionadas interligadas. O que podemos elucubrar em relação a esse formato é que o elemento que interliga essas histórias, aparentemente construídas para serem semi-independentes, é justamente a personagem Yeonghye. No primeiro capítulo, o marido narra uma ação dela; no segundo capítulo, a narração começa sendo sobre uma parte do corpo dela; e na terceira é sobre ela estar num hospital psiquiátrico.

Porém, a realidade da boa recepção que vemos hoje a respeito desse romance não é igual a de 2007. Han Kang afirma que no ano em que publicou *A vegetariana*, a obra não foi bem aceita pelo público em geral. Apenas nove anos

⁴¹ No original: “In particular, Part One of *The Vegetarian* retains many formal traces of the original short story. For example, the husband takes on the role of an unreliable narrator, and the voice of the female protagonist appears only partially, in dreams or in monologues addressed to her mother. The difference between these two stories about a woman who becomes – or wants to become – a plant lies in the level of darkness, passion and intensity. *The Vegetarian* is much darker, more intense and painful; nothing supernatural happens as in *The Fruit of My Woman*, and the characters plunge to their doom in the midst of brutal reality. Another difference is that the protagonist of the novel has a sister, which creates a strange sense of self-identification.”

⁴² Sobre a obra “Mancha mongólica”, não achamos nada em língua portuguesa, inglesa ou espanhola sobre o conto e sua narrativa. Apenas encontramos as informações citadas no corpo do texto. Acreditamos, contudo, que, seguindo a linha de raciocínio da fortuna crítica lida até o momento, que a narrativa deve ser similar ao que se apresenta no segundo capítulo do romance *A vegetariana* (2007).

depois, com o êxito no prêmio *Booker* internacional, é que a história de Yeonghye se tornou um *bestseller* na Coreia do Sul (Peschel, 2016).

O *The Korea Bizwire*, em 2016, pontua que lojas online como, por exemplo, a *Yes24*, relataram o aumento da procura pelo romance logo após o prêmio *Booker* internacional, cravando um número de cinco mil e oitocentas cópias vendidas em apenas dez horas. O número, segundo informado, foi trinta e duas vezes maior do que o dia anterior. Na maior livraria da Coreia do Sul, a *Kyobo*, mais de três mil e duzentas cópias foram vendidas de nove e meia da manhã até às quinze horas da tarde, sendo que um dia antes, duzentas cópias haviam sido vendidas. Um representante da *Aladin*, uma loja virtual conhecida por vender livros usados, indicou que no intervalo de duas horas, entre nove e onze horas da manhã, quando a mídia estava reportando sobre a vitória de Han Kang no prêmio, as vendas chegaram a sete cópias por minuto⁴³.

Foi, portanto, por intermédio da tradução de língua inglesa da Deborah Smith, em 2015, e com o prêmio *Booker*, em 2016, que o romance alcançou esse *boom* de vendas no mercado literário. Dessa maneira, podemos inferir que essa história criada por Han Kang conquistou não só um quadro de jurados internacionais do prêmio *Booker* internacional, mas, como consequência disso, cativou o público coreano e um público internacional que, em sua maior parte, desconhecia essa autora sul-coreana e sua produção.

3.4. O PRÊMIO *BOOKER* INTERNACIONAL

É apenas oito anos após a publicação na Coreia do Sul, em 2015, que *A vegetariana* aterrissa no Reino Unido por meio da editora Portobello Books/Granta Books⁴⁴, tendo sido traduzida por Deborah Smith. Até então, era a primeira tradução de um romance de Han Kang para a língua inglesa, uma figura ainda desconhecida pelo grande público.

⁴³ THE KOREA BIZWIRE. **Sales of Han Kang's 'The Vegetarian' soar on Man Booker Award News**. 17 de mai. 2016. Disponível em: <http://koreabizwire.com/sales-of-han-kangs-the-vegetarian-soar-on-man-booker-award-news/54813>. Acesso em: 10 jun. 2022.

⁴⁴ Na página do Instagram da editora (@portobellobooks) — única fonte aparentemente segura sobre a editora —, encontramos a seguinte descrição: “orgulhosos editores de não-ficção e de literatura premiada em tradução”.

No ano seguinte à publicação da editora Portobello Books/Granta Books, em 2016, essa tradução para a língua inglesa de *A vegetariana* concorre ao prêmio *Booker* internacional e se torna exitoso dentre os mais de 155 títulos que concorriam inicialmente.

Conforme aponta o professor Charse Yun (2017, s.p., tradução nossa), “em termos de prestígio, o prêmio *Booker* talvez perca apenas para o prêmio *Nobel de Literatura*.”⁴⁵ Dessa forma, com um prêmio de tamanha importância sendo arrematado por Han Kang e Deborah Smith, é interessante pensarmos sobre os concorrentes de *A vegetariana* no ano de 2016, pois, na lista, é possível notar que o romance concorria com títulos e autores variados – alguns, inclusive, já bastante reconhecidos no mercado editorial internacional.

A lista mais curta do ano de 2016 era a seguinte: *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, tradução de **Stefan Tobler**; *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, tradução de **Daniel Hahn**; *Uma sensação estranha*, do vencedor do *Nobel* Orhan Pamuk, tradução de **Ekin Oklap**; *Uma vida inteira*, de Robert Seethaler, tradução de **Charlotte Collins**; *Morte na água*, de Kenzaburō Ōe, tradução de **Deborah Boliver Boehm**; *Ladivine*, de Marie NDiaye, tradução de **Jordan Stump**; *Man Tiger*, de Eka Kurniawan, tradução de **Labodalih Sembiring**; *Mend The Living*, de Maylis de Kerangal, tradução de **Jessica Moore**; *The Four Books*, de Yan Lianke, tradução de **Carlos Rojas**; *História da Menina Perdida*, de Elena Ferrante, tradução de **Ann Goldstein**; *A vegetariana*, de Han Kang, tradução de **Deborah Smith**; *Tram 83*, de Fiston Mwanza Mujila, tradução de **Roland Glasser**; e *White Hunger*, de Aki Ollikainen, tradução de **Jeremiah Fleur Jeremiah**^{46 47}.

Como se observa, alguns nomes na lista se destacam, como o vencedor do prêmio *Nobel de Literatura* de 2006 Orhan Pamuk; o autor japonês Kenzaburō Ōe, também laureado com o prêmio *Nobel de Literatura* em 1994; e Elena Ferrante, cuja identidade é mantida em segredo, mas que, como lembra O’Key (2021, p. 2, tradução nossa, grifo nosso), os “livros de bolso da *Europa Editions*

⁴⁵ No original: “[...] in terms of prestige, the *Man Booker* is perhaps second only to the *Nobel Prize for Literature*.”

⁴⁶ Cf. Lista disponível no link do site prêmio Booker: <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/prize-years/international/2016>. Acesso em: 10 jun. 2023.

⁴⁷ Os livros que não têm tradução para a língua portuguesa até o momento desta escrita, optou-se por deixar o título em língua inglesa, como consta no site oficial do prêmio *Booker*.

geraram um leitor anglófono apaixonado, [fenômeno] que fora apelidado de ‘Febre Ferrante’.”⁴⁸

Segundo a própria definição que consta no site, “o prêmio *Booker* internacional é concedido anualmente à melhor obra de ficção ao redor do mundo, que tenha sido traduzida para o inglês e publicada no Reino Unido e na Irlanda.”⁴⁹ Arriscando dizer obviedades, parece claro que o prêmio só pode ser oferecido àqueles que têm tradução, portanto, a figura do tradutor se torna vital e central para a seleção e uma consequente vitória. Essa constatação fica mais nítida quando observamos que a premiação “**celebra o trabalho vital dos tradutores**, com um prêmio em dinheiro de £50,000 dividido igualmente entre o autor e o tradutor.” (The Booker Prizes, 2023, s.p., tradução nossa, grifos nossos).

Contudo, mesmo com tamanha importância ao/à tradutor (a), nos parece arriscado imputar toda a responsabilidade do prêmio à figura de Deborah Smith, uma vez que no ano de 2016, ela foi a primeira tradutora a dividir o prêmio com a autora traduzida, no caso, Han Kang. Além dessa novidade, a vitória do romance sul-coreano vem com outra mudança: era a primeira vez que o prêmio *Booker* internacional unia forças com o *Independent Foreign Fiction Prize*, passando a ser concedido com base em um único livro, não mais por um conjunto de obras de um autor, como era feito anteriormente (BBC News, 2016)⁵⁰.

Essas mudanças no *modus operandi* do prêmio nos fazem refletir sobre a importância que tanto o (a) autor (a) quanto o texto têm também para o prêmio, já que passa a ser premiado apenas o livro em questão que foi inscrito no concurso. Sendo assim, claro que os autores lembrados anteriormente, como Pamuk e Öe, teriam mais peso se fosse observado o conjunto de obras deles, mas levando em consideração apenas o livro em si, isso muda não só o

⁴⁸ No original: “[...] whose Europa Editions paperbacks generated a passionate Anglophone readership, dubbed ‘Ferrante Fever’.”

⁴⁹ No original: “The *International Booker Prize* is awarded annually for the finest single work of fiction from around the world which has been translated into English and published in the UK and Ireland.”

⁵⁰ No original: “This is the first time the *Man Booker International Prize*, which has joined forces with the *Independent Foreign Fiction Prize*, has been awarded on the basis of a single book. Previously, the *Man Booker International* was awarded every second year to an author for their entire body of work, and was most recently won by Hungarian writer Laszlo Krasznahorkai in 2015”.

resultado, como também há uma representatividade de novos trabalhos advindos de tradutores que, apesar das suas preferências e vivências, procuraram lançar luz sobre idiomas fora do eixo europeu, o qual permeava a maioria das livrarias ocidentais.

Assim que se acessa a biblioteca virtual do site do prêmio *Booker* internacional, encontramos uma lista com os anos em que o prêmio ocorreu e as respectivas informações em relação àquele ano. No de 2016, ano em que *A Vegetariana* recebeu o prêmio, vê-se uma foto de Han Kang e Deborah Smith escutando o anúncio e algumas informações acerca da vitória do romance, que dizem o seguinte:

Com o prêmio de £50.000 em dinheiro agora sendo dividido igualmente, a modesta dupla teve motivos para comemorar quando *A vegetariana*, a história de uma mulher cuja decisão de desistir de comer carne tem consequências inesperadas, **venceu uma forte** lista que incluía Elena Ferrante e Orhan Pamuk. Han, que é coreana, e Smith, que é britânica (e aprendeu coreano porque viu poucos livros **[coreanos]** em inglês) trataram a tradução como um exercício imaginativo em vez de um exercício literal, palavra por palavra. Uma segunda colaboração, *O livro branco*, também entrou na lista de finalistas do prêmio em 2018. (The Booker Prizes, 2023, tradução nossa, grifos nossos)⁵¹.

A partir desse trecho é possível perceber que o próprio site menciona que a lista em que *A vegetariana* saiu vitoriosa era difícil em termos de competidores. Então, é compreensível que muitas notícias sobre essa conquista tenham sido veiculadas, tanto na mídia coreana quanto internacional, pois houve uma estupefação que o primeiro livro de Han Kang traduzido para o inglês tenha recebido tamanha honraria.

Além de a autora não ter um corpo de obras traduzidas para língua inglesa, muito menos havia outros autores sul-coreanos traduzidos em larga escala para o inglês, pelo menos em relação à literatura adulta. O máximo a que se tinha chegado de um livro adulto coreano alcançando um *status quo* no eixo

⁵¹ No original: "With the £50,000 prize Money now being split equally, the modest pair had cause for celebration when *The Vegetarian*, the story of a woman whose decision to give up eating meat has unexpected consequences, beat a strong shortlist that included Elena Ferrante and Orhan Pamuk. Han, who is Korean, and Smith, who is British (and learnt Korean because she saw few of its books in English) treated the translation as an imaginative rather than literal word-for-word exercise. A second collaboration, *The White Book*, also made the prize shortlist in 2018."

Ocidental foi o *Por favor, cuide da mamãe* (2008), da autora contemporânea Shin Kyung-Sook, romance que virou *bestseller* nos Estados Unidos.

Por isso, acreditamos ser necessário comentarmos a respeito de alguns tradutores que estavam na mesma lista que Han Kang e Deborah Smith, para podermos compreender com mais clareza a comoção gerada em torno da vitória de ambas e, posteriormente, as análises críticas acerca dessa tradução inglesa. Optamos por não falarmos dos autores concorrentes, porque, como veremos adiante, as críticas à vitória recaem, massivamente, sobre a tradução e não sobre o texto de Han Kang em si.

Após se graduar pela Universidade de Cambridge, Deborah Smith⁵² descobriu que existiam poucas traduções de literatura coreana para a língua inglesa e, portanto, vendo nisso uma oportunidade em aprender um outro idioma e de explorar um campo de tradução, iniciou sua jornada em aprender a língua coreana a partir de 2009. Em 2015, mesmo ano de sua tradução de *A vegetariana*, fundou a Tilted Axis Press, uma casa de publicação que tem como pretensão publicar livros que “por outro viés talvez não conseguisse chegar ao inglês.” (Port, 2016, s.p., tradução nossa). A Tilted Axis Press vem buscando, desde então, publicar mais ficções “experimentais”, no sentido de buscar textos fora do eixo eurocêntrico, ou seja, textos escritos em coreano, indonésio, japonês, tailandês, dentre outros⁵³. Em junho de 2018 ela foi eleita para o título de *Fellow of the Royal Society of Literature* — principal organização literária da Grã-Bretanha que tem como objetivo premiar e incentivar o talento literário.

Até o momento desta escrita, Deborah Smith conta com as seguintes traduções: *The Vegetarian* (2015), de Han Kang; *The Salmon Who Dared To Leap Higher*, de Ahn Do-Hyun (2015); *Human Acts*, de Han Kang (2016); *A Greater Music*, de Bae Su-ah (2016); *The Accusation*, de Bandi (2017); *Recitation*, de Bae Su-ah (2017); *The White Book*, de Han Kang (2017); *Untold*

⁵² No dia Sete de Setembro de 2022, entrei em contato com a equipe de Deborah Smith, a Tilted Axis Press, a fim de entrevistá-la sobre a tradução, sua relação com a literatura coreana e como ela observava a relação entre a literatura e outras mídias no projeto estético de Han Kang. Porém, dois dias após o envio do meu e-mail, a equipe — através de uma pessoa chamada Theodora —, respondeu relatando que Deborah Smith não estava dando entrevistas — pelo menos naquele momento. Por esta razão, tudo que for escrito sobre ela nesta dissertação será por meio de entrevistas que a própria Deborah já tinha concedido anteriormente.

⁵³ PORT. 10,000 hours: Deborah Smith, literary translator. 20 de mai. 2016. Disponível em: <https://www.port-magazine.com/literature/10000-hours-deborah-smith-literary-translator/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

Day and Night, de Bae Su-ah (2020); e *Greek Lessons*, de Han Kang (2023). Além de outras traduções — a maioria contos — para a revista online *Granta*.

Em referência ao seu processo tradutório, Deborah Smith relata que suas duas principais autoras são Han Kang e Bae Su-ah, ambas sul-coreanas contemporâneas. Assim, a tradutora ainda comenta que apesar de Han Kang ter uma ótima compreensão da língua inglesa, o mesmo não ocorre com Bae Su-ah, mas que, ainda assim, Su-ah também é tradutora — além de escritora —, compreendendo, portanto, que o tradutor pode interferir o quanto for necessário no texto, e que, nas palavras de Smith, Bae Su-ah fica “perfeitamente feliz” por ela ser criativa ao traduzir. Apesar disso, Smith acredita ser mais fiel ao texto na prática do que sua filosofia pessoal sugere (Port, 2016, s.p., tradução nossa).

No site, o livro é apresentado como “(...) carregado, perturbador e bonito, o romance de Han Kang é sobre vergonha e desejo, e nossas tentativas vacilantes de entender a vida dos outros. Traduzido por Deborah Smith.”⁵⁴ Ainda segundo uma notícia reportada pela *BBC News* em 17 de maio de 2016, um dos críticos, Boyd Tonkin, disse que o romance de Han Kang era “inesquecivelmente poderoso e original”⁵⁵; a decisão de que Han Kang e Deborah Smith venceriam foi unânime entre os jurados⁵⁶.

Conforme os dados levantados por Dominic O’Key (2021, p. 2, grifo nosso),

A vegetariana se tornou um grande sucesso. No Reino Unido, um comunicado de imprensa do *Booker* se gabava de vender 160.000 cópias, ‘um número inédito para um romance estrangeiro semelhante ao [romance] *Millennium: Os homens que não amavam as mulheres*.⁵⁷

Na época, o então presidente do Literature Translation Institute of Korea (LTI Korea)⁵⁸, Kim Seong-Kon, disse que o prêmio seria um ponto de virada para

⁵⁴ No original: “[...] fraught, disturbing, and beautiful, Han Kang’s novel is about shame and desire, and our faltering attempts to understand the lives of others. Translated by Deborah Smith.”

⁵⁵ No original: “unforgettably powerful and original.”

⁵⁶ BBC News. **Han Kang’s The Vegetarian wins Man Booker International Prize**. 17 mai. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-36303604>. Acesso em: 16 jun. 2022.

⁵⁷ No original: “*The Vegetarian* became a big seller. In the UK, a Booker press release boasted of selling 160,000 copies, ‘an unheard of number for a foreign novel outside the likes of *The Girl with the Dragon Tattoo*’.”

⁵⁸ O LTI Korea tem a missão de desenvolver a globalização da literatura coreana, criar programas visando trocas culturais e promoção da literatura coreana. Além disso, o instituto tem objetivos gerais, tais como: disseminação global dos valores da literatura coreana; expansão mundial de

a literatura coreana⁵⁹, como, de fato, acreditamos que foi. Mas, apesar do prêmio e do sucesso comercial, e da conseqüente tradução do romance sul-coreano para outros idiomas, a tradução de Deborah Smith foi recebida por grande parte da crítica especializada de maneira negativa.

Embora não seja de competência desta dissertação tratar sobre as nuances linguísticas das traduções — pois não temos conhecimento suficiente da língua coreana para realizar tal exercício —, é importante trazer esse assunto à baila, porque, como elucida Yun Jung Im (2019, p. 14), a quantidade de pesquisas da fortuna crítica de *A vegetariana* (2007) já é bastante expressiva — em relação às pesquisas sobre literatura coreana no Brasil —, e uma das razões para isto é “o impacto do prestígio alcançado pela obra com a premiação internacional”, uma vez que “[...] as pesquisas acadêmicas ocorrem na esteira da recepção das obras coreanas no Brasil e no exterior, sendo pré-condição para que pesquisas acadêmicas sejam conduzidas.”

Desta forma, parece improvável que estaríamos discutindo sobre *A Vegetariana* numa dissertação de mestrado na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) caso o romance não tivesse recebido o *Prêmio Booker Internacional* e todo o *boom* conseqüente desta vitória. É tão verdade isto, que, no Brasil, quando foi noticiado a vitória do romance no *Prêmio Booker Internacional* pelo jornal *Folha de São Paulo* (2016, s.p.)⁶⁰, a reportagem iniciava afirmando que o livro ainda não tinha tradução para o português, quando, na verdade, já se tinha uma tradução de *A vegetariana* para o português, a da editora Devir, de 2013. Contudo, 2013 foi três anos antes do *Prêmio Booker Internacional*, ou seja, estava fora do radar da grande mídia brasileira.

leitores da literatura coreana; estabelecimento de uma fundação sistemática para a globalização da literatura coreana; classes mundiais de treinamento de tradutores profissionais da literatura coreana; e inovação gerencial voltada à realização de valores sociais. Cf. www.litkorea.or.kr.

⁵⁹ The Korea Herald. **Han Kang wins Booker award**. 17 maio 2016. Disponível em: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20160517000901>. Acesso em: 18 jun. 2022.

⁶⁰ ESCRITORA Han Kang vence Man Booker internacional com “The Vegetarian”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 maio 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1772066-escritora-han-kang-vence-man-booker-international-com-the-vegetarian.shtml>. Acesso em: 25 jun. 2022.

3.5. A TRADUÇÃO AGRIDOCE DE DEBORAH SMITH

A palavra “agridoce” segundo o dicionário⁶¹ é um adjetivo que significa algo que causa simultaneamente prazer e amargura; é um gosto, ou sabor, ao mesmo tempo doce e amargo. E já que estamos falando de *A vegetariana* (2007), nos pareceu um paralelo feliz definir a tradução de Deborah Smith como *agridoce*. Entretanto, não estamos falando da tradução em si, mas sim sobre os frutos gerados dessa tradução. Isto porque, como havíamos mencionado no subcapítulo anterior, a tradução alçou o romance de Han Kang a um patamar que nenhum outro autor sul-coreano de literatura adulta havia experimentado no Ocidente até aquele momento.

Contudo, à medida que o impacto do prêmio crescia e elevava o *status* do romance, concomitantemente uma sombra ia crescendo também, e essa sombra era a tradução de Deborah Smith, que começou a ser duramente questionada. A polêmica em torno da tradução ganhou atenção na Coreia do Sul no mesmo ano do prêmio, quando pesquisadores e críticos começaram a cotejar o romance coreano com a tradução, sentença por sentença, encontrando uma grande quantidade de erros. Até então, uma prática normal de acadêmicos da área.

Internacionalmente, a questão se levantou logo em 2016 com o artigo do tradutor e escritor Tim Parks para o *The New York Review*, em que ele comenta sobre os erros e acertos da tradução. Sendo assim, o escritor aponta, em quase todo o artigo, exemplos de deslizamentos de Deborah Smith na tradução de *A vegetariana*. Entretanto, este afirma que não sabe uma palavra da língua coreana, fazendo com que surja o grande questionamento: “posso julgar sem saber a língua?” (Parks, 2016, s.p., tradução nossa). O crítico pontua, portanto, que algumas sentenças que podem parecer estranhas devem ser atribuídas não à tradução, mas à própria autora Han Kang, a qual, segundo ele defende, é “um repositório de clichês melodramáticos [e] isso dificilmente pode ser culpa do tradutor.”⁶² (Parks, 2016, s.p., tradução nossa, grifo nosso).

Tim Parks esforça-se em balancear a “culpa” entre tradutora e autora, demonstrando claramente, como pontua Claire Armitstead (2018, s.p.), a antipatia pela obra, pois ele não apreciou a edição inglesa, mas também revelou

⁶¹ Dicionário Michaelis On-line. **Agridoce.** Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/2d9L/agridoce/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

⁶² No original: “[...] a repository of melodramatic cliché. This can hardly be the translator’s fault.”

que não sabia compreender a língua coreana. Além disso, Parks deixou pistas nada sutis no texto de que os responsáveis por premiarem o romance também não sabiam coreano, colocando a escolha dos jurados à prova.

Apesar disso, é interessante notar que ele retira o peso dessas incongruências do romance da tradutora e equilibra entre Han Kang e Deborah Smith, algo que normalmente não é feito nas críticas à tradução de Smith. Na visão dele a tradução é importante? Sem dúvidas! Contudo, mesmo sem saber o idioma, ele defende que é possível notar quando é responsabilidade do tradutor ou quando é responsabilidade do autor, ou seja, ele nos mostra, de forma tortuosa, neste artigo, que independente da tradução, é possível analisar o texto sem saber a língua de partida do romance. Ideia levemente semelhante a essa, é discutida por Hyesu Park (2020), que também comenta sobre a tradução de Deborah Smith e sobre o romance. Park defende que alguns elementos não podem ser mexidos na tradução, e são eles: a estética, ou seja, os elementos visuais que permeiam a história; a forma, ou seja, a construção em três partes; e as narrações, uma vez que, mudar a narração da terceira pessoa na segunda parte do romance para a primeira pessoa, por exemplo, seria impensável. Claro que com isso Hyesu Park não diminui os erros cometidos por Deborah Smith, como: a troca de algumas palavras importantes, ou a substituição de alguns personagens em determinadas cenas, de modo que, tais falhas não passam despercebidas àqueles que sabem tanto coreano quanto o inglês; ou a críticos como Tim Parks, que defende a tese discutida anteriormente.

Outra crítica negativa à tradução de Deborah Smith foi de Charse Yun, que no artigo para o *Los Angeles Times* em 2017, intitulado “Como o bestseller *A vegetariana*, traduzido do original de Han Kang, causou uma comoção na Coreia do Sul”⁶³, inicia seu argumento a partir de um exemplo de Ezra Pound, e que tomamos a liberdade de citar integralmente:

Antes de publicar sua famosa tradução de poesia chinesa *Cathay* em 1915, Ezra Pound **aparentemente não tinha nenhum conhecimento do chinês**. Em vez disso, ele trabalhou a partir de notas de segunda mão de outro tradutor, **impondo corajosamente sua visão imagista sobre a poesia clássica chinesa. Não por acaso, ele cometeu alguns erros no processo**. E, no entanto, hoje, “*Cathay*” tornou-se um **clássico**

⁶³ No original: “How the bestseller ‘The Vegetarian’, translated from Han Kang’s original, caused an uproar in South Korea.”

modernista profundamente admirado; *The River-Merchant's Wife: A Letter* aparece em muitas antologias de poesia. A obra dificilmente é considerada uma tradução. Um professor de clássicos me disse recentemente que sente o mesmo em relação às “recriações” de Pound das elegias do poeta latino Propércio: ‘Eu nem penso nas mudanças como erros’, disse ele. A versão do tradutor foi canonizada.⁶⁴ (Yun, 2017a, s.p., tradução nossa, grifos nossos).

Sob esse viés, Charse Yun vai na contramão dos argumentos lançados em relação à tradução de Deborah Smith, chamando a tradução de “brilhante, mas falha” (Yun, 2017a, s.p., tradução nossa). Entretanto, adjetivar a tradução de brilhante não implica que ele não aponte algumas falhas. Contudo, uma em particular nos interessa mais. Diz Charse Yun:

Smith ocasionalmente confunde os sujeitos das frases. Em várias cenas, ela atribui erroneamente diálogos e ações aos personagens errados, como em uma troca bizarra em que o cunhado acaba se referindo a si na terceira pessoa⁶⁵ (Yun, 2017a, s.p., tradução nossa).

Essa cena que Yun cita é quando Yeonghye, na sala do apartamento da irmã, tomada por uma intensa raiva dos familiares, tenta se suicidar cortando o pulso com uma faca de cortar frutas. Na tradução de Deborah Smith de 2015, o cunhado narra o acontecido como se fosse com ele próprio, ocorrendo uma confusão entre os personagens, como Hyesu Park também aponta.

Em outro texto do mesmo ano, o professor Charse Yun (2017b) foca novamente nessa questão. No início do texto, ao trazer informações pessoais acerca da tradutora Deborah Smith, diz ele: “uma estudante de doutorado da The School of Oriental and African Studies (SOAS) em Londres, na época com 28 anos [...], muito se falou também sobre o fato de Smith ter começado a aprender

⁶⁴ No original: “Before publishing his famous Chinese poetry translation “Cathay” in 1915, Ezra Pound apparently had no knowledge of Chinese at all. Instead, he worked from second-hand notes by another translator, boldly imposing his Imagist vision on classical Chinese poetry. Not surprisingly, he made quite a few errors in the process. And yet today, “Cathay” has become a deeply admired modernist classic; “The River-Merchant’s Wife: A Letter” appears in many poetry anthologies. The work is hardly considered a translation at all. A classics professor recently told me that he feels the same way about Pound’s “re-creations” of the elegies by the Latin poet Sextus Propertius: “I don’t even the think of the changes as errors,” he said. The translator’s version has become canonized.”

⁶⁵ No original: “[...] Smith occasionally confuses the subjects of sentences. In several scenes, she mistakenly attributes dialogue and actions to the wrong characters, as in one bizarre exchange where the brother-in-law ends up referring to himself in the third person”.

coreano há **apenas** seis anos antes [de traduzir *A vegetariana*]⁶⁶ (Yun, 2017b, s.p., tradução nossa). No tópico anterior, enquanto listávamos os nomes dos tradutores, é bem verdade que alguns já eram experientes, e que tinham tido vivências nos países das línguas que estavam traduzindo, contudo, havia também tradutores que tinham o mesmo nível de experiência que Deborah Smith — talvez até menos. A intenção de ter listado exaustivamente aqueles tradutores e os seus perfis foi para mostrar que alguns deles estavam num patamar semelhante ao de Deborah Smith — por exemplo, alguns estavam na primeira tradução, e outros trabalhavam com outras áreas.

Apesar de ser um exercício extremamente antiacadêmico pensar “e se fosse um homem ganhando o prêmio no lugar de Deborah Smith? Haveria essa comoção?”, faz-se importante a reflexão de: e se fosse um homem ganhando o prêmio no lugar de Deborah Smith? Se fosse uma espécie de Ezra Pound contemporâneo, haveria essa comoção?

Não desejamos, no entanto, colocar à prova a genialidade nem a importância que tem Ezra Pound à narrativa moderna e aos estudos tradutórios. Contudo, por ser arrastado para essa controvérsia por Charse Yun, nos parece igualmente incongruente a comparação que Yun traça quando este aborda sobre os erros conscientes de Ezra Pound sobre a tradução de poesia chinesa — entregando os louros para o tradutor —, mesmo que ele, aparentemente, não tenha conhecimento sobre a língua chinesa. Desse modo, a tradução de Pound é “clássica”, enquanto a de Smith entrega uma crítica agri-doce em que, por mais que nos dois textos lhe façam elogios — como quando a chamam de “brilhante” ou “genial” —, ainda assim, os erros da tradutora parecem se sobressair, apagando tais adjetivos.

Outra situação questionável relacionada à tradutora ocorreu no mês de junho de 2016 — mês seguinte ao prêmio — em que Deborah Smith já estava na Seoul International Book Fair respondendo às críticas que comparavam, linha por linha, o texto de Han Kang à versão traduzida. Na ocasião, Smith respondeu o seguinte: “tradução é agora amplamente vista como um ato de ‘escrita criativa’

⁶⁶ No original: “a then 28-year-old PhD student at The School of Oriental and African Studies (SOAS) in London. [...] Much was also made of the fact that Smith had started learning Korean only six years earlier.”

em outra língua, empregando vários graus de interpretações.”⁶⁷ (The Korea Herald, 2016, s.p., tradução nossa).

A prioridade de Smith, e que ela apontou mais de uma vez, foi a de se manter fiel ao espírito do romance. Claire Armitstead (2018, s.p.) chama toda essa situação de “Han Kang-gate”⁶⁸. Em uma reportagem do *The Korea Times*, intitulada “A vegetariana dá esperanças para o futuro da literatura coreana”⁶⁹, em 2017, em um painel no Simpósio de Tradução ocorrido na Universidade de Yonsei, encontravam-se os professores Jeong Gwa-ri — do Departamento de Literatura e Linguagem Coreanas da Universidade de Yonsei —, e, também, John Frankl, professor do Underwood International College da Universidade de Yonsei. Os dois estavam refletindo sobre a globalização da literatura coreana e usaram o caso da tradução para a língua inglesa de *A vegetariana*. Contudo, o que chamou a nossa atenção foi a fala do professor John, a qual diz que “se o (a) escritor (a) é o (a) chef, o (a) tradutor (a) é o (a) garçom/garçonete”. Ele ainda completa dizendo que “Tudo que eles precisam fazer é entregar. Eles não devem tentar mudar as coisas no meio”.

Parece injusto chamar os tradutores apenas de garçons, dizendo que a única função deles é “entregar”, e que a tradução transcorre naturalmente, mesmo que se saiba que há uma mudança não só de linguagem, mas de culturas — tanto da de saída quanto da de chegada.

Assim, compreendermos que, sim, houve erros na tradução, uma vez que a própria Han Kang comenta isso, novamente,⁷⁰ na entrevista que dá em 2023 para o *The Booker Prizes* (oito anos depois do prêmio). Como a resposta de Han Kang é bastante longa, iremos destacar algumas questões levantadas pela autora: (i) Han Kang não concorda com a ideia de que Deborah Smith tenha minado o texto primário ou criado uma obra completamente diferente do que é o romance *A vegetariana*; (ii) a tradução é, por natureza, complexa e, por isso, é passível de erros, supressões e acréscimos; (iii) enquanto Deborah Smith fazia

⁶⁷ No original: “[...] translation is now widely seen as an act of “creatively writing” in another language, employing various degrees of interpretation.”

⁶⁸ O termo, que não tem tradução para a língua portuguesa, se refere à situação controversa da tradução de Deborah Smith.

⁶⁹ No original: “Vegetarian gave hope for future of Korean literature.”

⁷⁰ Cf. Kang, Han. **Han Kang interview**: “I never imagined *The Vegetarian* would find so many readers”. *The Booker Prizes*, 2023. Disponível em: <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/han-kang-interview-i-never-imagined-the-vegetarian-would-find-so-many> .

a tradução de *A vegetariana*, Han Kang estava envolvida na escrita de *Atos humanos*, portanto, quando recebeu a revisão da tradutora, leu o texto em pouco tempo, sem olhar as palavras no dicionário — circunstância, por exemplo, que não aconteceu quando Deborah Smith traduziu *Atos humanos* e *O livro branco* para a língua inglesa, em que Han Kang pôde participar do processo de troca de forma mais ativa, visto que tinha mais disponibilidade —; (iv) do mesmo modo que ocorreram erros na tradução para língua inglesa, também ocorreram erros de tradução para a língua chinesa; (v) em 2017, Deborah fez 67 correções baseadas nos erros apontados pelos críticos, e as edições reimpressas do Reino Unido e dos Estados Unidos que saíram no ano de 2018 foram corrigidas — Han Kang, inclusive, agradece aos que enviaram e-mail e/ou apontaram os erros, provavelmente se dirigindo aos estudiosos e críticos —; (vi) o último ponto levantado pela autora é o de que há apontamentos sobre como a tradução se desvia do texto original, contudo, novamente, aqui ela levanta uma reflexão que pouco se vê nos textos acusatórios em relação à tradução: “[...] cerca de meia página do texto original está faltando na tradução para o inglês, o que entendo ter sido uma decisão editorial por parte da editora. O tradutor traduziu diligentemente cada frase.”⁷¹ Ou seja, aqui Han Kang relembra que Deborah Smith é, antes de mais nada, uma agente tradutória, ou seja, no final de todo processo quem escolhe o que permanece ou não num texto traduzido são os editores, e a Editora, nesse caso, especificamente, a Granta Books — antes Portobello Books. E esse ponto quase nunca é discutido nas críticas feitas por Tim Parks ou Charse Yun, por exemplo.

Além disso, pensamos que, em detrimento de se concentrar em desenvolver argumentos sobre como a tradução de Deborah Smith foi infiel, ou de como tiveram muitos erros, acreditamos que a crítica poderia ter se voltado a discutir, de fato, o romance e seu texto e contextos, pois se havia tanta preocupação em torno da infidelidade à cultura coreana, essa tarefa parece ter ficado a cargo da crítica acadêmica.

⁷¹ No original: “[...] Also, about half a page overall of the original text is missing from the English translation, which I understand was an editorial decision on the part of the publisher. The translator had diligently translated every sentence.”

3.6. A VEGETARIANA NO BRASIL

Se para falar de A vegetariana no Brasil, foi necessário fazer um apanhado acerca da publicação e tradução, da mesma forma funciona para o campo dos estudos. Assim, fizemos uma busca de artigos produzidos entre os anos de 2015 a 2023, em língua inglesa, inserindo as palavras-chave “The Vegetarian” e “Han Kang”, na plataforma do Google acadêmico, utilizando a ferramenta de pesquisa avançada. Encontramos vinte e seis resultados para a nossa busca⁷², número esse que não reflete em pesquisas acerca da tradução de Deborah Smith. Assim, tem-se pesquisas de naturezas diferentes (artigos, teses, capítulos de livros etc.); de autores de países diferentes (pois, mesmo que alguns autores sejam, por exemplo, da Ásia, estes publicaram o artigo em língua inglesa, ou utilizaram a tradução de Deborah Smith para realizar a pesquisa). Sabemos também que há possibilidade de existirem muito mais pesquisas do que as listadas abaixo, porém, a ideia dessa pesquisa era a de ter uma visão mais geral sobre quais as lentes teóricas acionadas para ler criticamente *A vegetariana*. Dito isto, conta-se as seguintes pesquisas na tabela abaixo:

Tabela 1 — Pesquisas acadêmicas em língua inglesa sobre *A vegetariana* (2015 – 2023)

Título	Autor (a)	Data de publicação
<i>Korean Daphne: Becoming a plant in Han Kang's The Vegetarian.</i>	Ioana Alexandrescu	2016
<i>Normalising the Anorexic Body. Violence and Madness in The Vegetarian, by Han Kang.</i>	Cornelia Macsiniuc	2017
<i>Mental illness in Han Kang's The Vegetarian.</i>	Daniel Marchalik; Ann Jurecic	2017
The flowering of human consciousness: an ecofeminist reading of Han Kang's The Vegetarian and The fruit of my woman.		2017

⁷² Pesquisa realizada entre os meses de maio e junho de 2023.

	Rincy Chandran; Geetha R. Pai	
Subjectivity of Women's Body as a Resistance to the domination of patriarchy in novel <i>Vegetarian</i> by Han Kang.	Adelia Savitri	2018
<i>Deciphering Silences: Comprehending the discourses of victimisation in Han Kang's The Vegetarian.</i>	Vishnu S P	2018
<i>Bereft of Interiority: Motifs of Vegetal Transformation, Escape and Fecundity in Luce Irigaray's Plant Philosophy and Han Kang's The Vegetarian</i>	Magdalena Zolkos	2019

Tabela 1 — Pesquisas acadêmicas em língua inglesa sobre A vegetariana (2015-2023)

(continuação)

<i>Eating and Suffering in Han Kang's The Vegetarian.</i>	Won-Chung Kim	2019
Constricting life: constructing/deconstructing violence in Han Kang's <i>The vegetarian</i> .	Jasmine Anand	2019
<i>A Deleuzian Reading of "Becoming-plant" in Han Kang's Writing: "The Fruit of My Woman" and The Vegetarian.</i>	Mijeong Kim	2020
<i>The Dangerous Vegan: Han Kang's The Vegetarian and the Anti-Feminist Rhetoric of Disordered Eating.</i>	Laura Wright	2020

<i>The Struggle with Disease Taxonomy in Han Kang's The Vegetarian.</i>	Jharna Choudhury	2020
<i>Willed Arboreality: Feminist Worldmaking in Han Kang's The Vegetarian.</i>	Rose Casey	2020
<i>Madness in Jean Rhy's Wide Sargasso Sea and Han Kang's The Vegetarian: A Feminist Study.</i>	Musarrat Shameem	2019
<i>Unveiling the Posthumanist Strands in the Novel The Vegetarian by Han Kang.</i>	Maria Thomas	2021
<i>Negotiating Happiness, Food practices and Relationships in The Vegetarian by Han Kang.</i>	Urmila Dabir	2021

Tabela 1 — Pesquisas acadêmicas em língua inglesa sobre A vegetariana (2015-2023)

(continuação)

<i>An Ecofeminist Reading of Han Kang's The Vegetarian.</i>	Shilpa Bright	2021
<i>The literary vegetarian: investigations of fasting and the refusal of meat in the works of Mary Shelley, Franz Kafka, and Han Kang.</i>	Carolyn Johnson	2021
<i>Blurring Boundaries: Postmodernism and Deviance in The Vegetarian by Han Kang.</i>	Roshni Chauhan	2022

<i>Women's Resistance toward Patriarchy Domination in Novel The Vegetarian (2015) by Han kang.</i>	Nahdatul Nisaq; Muhd. Al- Hafizh	2022
<i>Vegetal Affect: Disruptive Unfeeling in the Face of Gender Oppression in Han Kang's The Vegetarian.</i>	Emily Jane Cluett	2022
<i>Blooming against Meat: Silence, Starvation, and Arboreal Subjectivity in Han Kang's The Vegetarian.</i>	Yi-Peng Lai	2022
<i>Yeong-hye's vegetarian affects to social life in Han Kang "The vegetarian".</i>	Faisol Amin; Ika Trisnantasari; Novi Sriwulandari	2022
<i>"Hwabyeong", a Korean Cultural Syndrome: The Case of "The Vegetarian", by Han Kang, and "Kim Jiyeong, Born 1982", by Cho Nam-Jo.</i>	Diana Budeanu	2022
<i>Anorexia Nervosa: Resisting Gender And Sexual Politics In Han Kang's The Vegetarian.</i>	Shuchi Agrawal; Gauri Mahalwar	2022

Tabela 1 — Pesquisas acadêmicas em língua inglesa sobre A vegetariana (2015-2023)

(conclusão)

<i>Edible resistance: a feminine rebellion through culinary representation in The vegetarian by Han Kang.</i>	Atchaya Devi; Dr. Meera B	2023
---	------------------------------	------

Fonte: elaborada pela autora (2023)⁷³.

A tabela nos mostra um grupo muito sólido de temas aos quais são relacionados às pesquisas sobre *A vegetariana*. Dentre eles, pudemos ver três principais grupos: (i) leituras relacionadas à teoria da **ecocrítica**; (ii) leituras

⁷³ Tabela inspirada na pesquisa realizada por Yun Jung Im Park (2019), no artigo "A literatura coreana no Brasil: quadro atual e desafios".

relacionadas ao **estudo psicológico** (loucura, doença mental etc.); (iii) leituras relacionadas às **teorias feministas**, voltadas às teorias pós-estruturalistas. Apesar de serem pesquisas bastante acertadas, não conseguimos encontrar registros de leituras relacionadas à relação entre literatura e outras artes e mídias em *A vegetariana* (2007). Isso nos alertou, porque, como o leitor irá perceber, até o final desta dissertação, em cada tópico tentamos mostrar como a Han Kang tem esse projeto estético não só no romance aqui analisado, mas em outras obras.

Além disso, a própria Deborah Smith, respondendo a uma pergunta sobre a Tilted Axis e qual a filosofia dessa agência, relata que (Port, 2016, s.p., tradução nossa, grifo nosso) fundou a

[...] Tilted Axis para publicar tipos de livros que, de outra forma, dificilmente chegariam ao inglês, pelas mesmas razões que me entusiasma: **originalidade artística, visão radical** ou o fato de terem sido escritos em uma daquelas línguas ditas "menores" usadas pela maioria das pessoas no planeta. Até agora, nossa lista inclui bengali, coreano, indonésio, tailandês, uzbeque e japonês.

Eu não sou uma grande fã do realismo, e/ou estilo de prosa não, então **eu procuro uma estética distinta**. Nossos primeiros títulos são, variadamente, surreais, metaficcionais, obliquamente fantásticos — tramas experimentais de poesia e prosa. Isso também ajuda a garantir que estamos lançando narrativas que não estão conforme os clichês de certas regiões, ou seja, que qualquer coisa do Sudeste Asiático precisa ser algum romance histórico 'exuberante', ou ter a ver com imigração.

É curioso perceber que o interesse de Smith está em obras com traços originais, de visões radicais, e de experimentações e estéticas distintas. Essa fala pode ser atestada tanto na prosa de Han Kang quanto de Bae Su-ah — duas autoras que Deborah traduz. Além disso, em outras entrevistas, Deborah Smith já pontuou a questão da presença do que, normalmente, é chamado de "elementos visuais" no romance, algo que é pouco explorado nas pesquisas em relação ao romance de *A vegetariana*.

No Brasil, assim como na pesquisa que fizemos de estudos em língua inglesa, é possível encontrar estudos que comparam as edições em português

com a tradução do inglês, de Deborah Smith⁷⁴; pesquisas relacionadas a trabalhos sobre a adaptação do romance para o cinema. Retirando as leituras sobre o caráter tradutório, temos a seguinte tabela:

Tabela 2 — Pesquisas acadêmicas em língua portuguesa sobre *A vegetariana*, de Han Kang

ANO	CRÍTICA	AUTOR (A)	NATUREZA	VEÍCULO
2017	<i>The Vegetarian</i> , de Han Kang: literature coreana traduzida no Brasil	Camila Reis Moreira	Trabalho de conclusão de curso (TCC)	Universidade de Brasília (UnB)
2017	Corpo em flamas: silêncio, ruptura e violência da palavra em <i>A vegetariana</i> (채식주의자/ <i>chaesik-juija</i>) de Han Kang	Rita Lenira de Freitas Bittencourt; Melissa Rubio dos Santos	Artigo científico	Revista Fragmentum, Santa Catarina: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras
2017	Estética vegetal contra a violência humana na novela literária <i>A vegetariana</i> e em sua adaptação cinematográfica homônima	Jaqueline Mendes Santana	Artigo científico	II SELAC – Seminário de Literatura e Arte contemporânea
2018	Relendo a literatura coreana e o conceito <i>world literature</i> : a literatura coreana contemporânea de autoria feminina por Han Kang e Park Wan Seo	Melissa Rubio dos Santos	Artigo científico	Revista Athena, Universidade do Estado de Mato Grosso
2018	O sujeito carnofalocêntrico em <i>A vegetariana</i> de Han Kang	Jefferson de Moura Saraiva	Artigo científico	Revista Travessias Interativas, UFS
2020	A representação do feminino em duas traduções para o português brasileira de <i>A vegetariana</i> , de Han Kang	Carolina de Mello Guimarães	Artigo científico	Revista Criação & Crítica, USP
2020	<i>A Vegetariana</i> de Han Kang: a mudez narrada ou a presença filmada.	Joana Videira	Artigo científico	Colóquio Internacional Figuras da Ficção
2020	A metamorfose em “ <i>A vegetariana</i> ”, de Han Kang	Bárbara Joana Almeida;	Artigo científico	Revista Brasileira de Psicoterapia

⁷⁴ Em língua portuguesa existem três traduções: uma de Portugal, que foi tradução indireta; e as duas do Brasil, em 2013 e 2018, respectivamente, ambas traduções diretas.

		Gustavo França Santos		
2021	Carnismo e sexismo: uma leitura ecofeminista de <i>A vegetariana</i> de Han Kang	Ariel Oliveira Leite de Souza	Artigo científico	Revista Cacto, IF Sertão Pernambucano
2021	Poética da insistência: imanência e extramundandade em <i>A vegetariana</i> , de Han Kang	Antonio Barros de Brito Junior	Capítulo de livro	Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia
2021	Veganismo, violência sexual e insanidade na narrativa coreana contemporânea	Anselmo Peres Alós	Artigo científico	Revista Estudos Feministas, Florianópolis
2022	Um devir-vegetal na Coreia do Sul de Han Kang	José Veranildo Lopes da Costa Junior; Josilene Pinheiro-Mariz	Artigo científico	Revista Desenredo

Tabela 2 – Pesquisas acadêmicas em língua portuguesa sobre *A vegetariana*, de Han Kang

(conclusão)

2022	O corpo e a loucura em <i>A vegetariana</i> , de Han Kang, e <i>Nada de carne sobre nós</i> , de Mariana Enríquez: um estudo comparado	Leonardo Gregory Maciel	Monografia	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
2022	O booktube e a formação de leitores: análise semiótica de vídeo-resenhas do romance <i>A vegetariana</i> , de Han Kang	Giulia Yumi Tonhi Hashimoto; Dayane Celestino de Almeida	Artigo científico	XXX Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP – 2022
2023	O silêncio de quem grita: a prisão do corpo e da mente em <i>A vegetariana</i> , de Han Kang	Suely Matos Andrade Ferreira	Artigo Científico	Somma: Revista Científica do Instituto Federal do Piauí

Fonte: Elaborada pela autora (2022)⁷⁵. Atualizada em 2023.

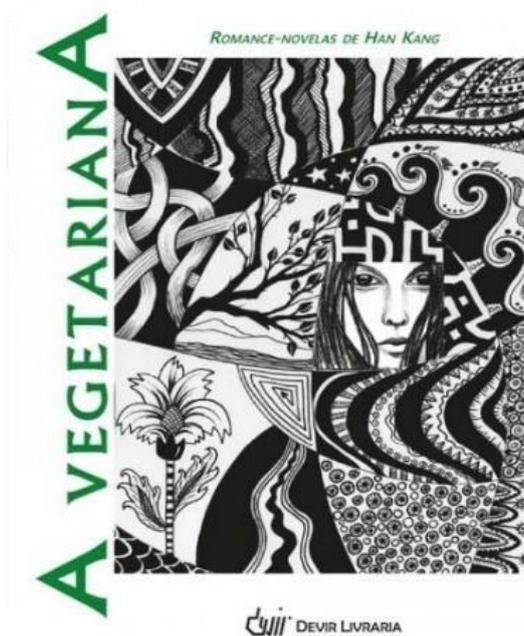
Em uma comparação, os estudos em língua inglesa, apesar de seguirem uma toada semelhante, embarcam muito em estudos comparativos (o estudo do texto da Han Kang em comparação com o de outros autores literários). No Brasil,

⁷⁵ Tabela inspirada na pesquisa realizada por Yun Jung Im Park (2019), no artigo “A literatura coreana no Brasil: quadro atual e desafios”.

podemos observar que, apesar do número menor de trabalhos, já existe uma variedade de focos de pesquisa. São quinze pesquisas contabilizadas até o momento que se concentram em leituras comparativas leituras a partir da crítica literária contemporânea (*booktuber*) e trabalhos voltados ao âmbito dos Estudos Culturais.

Contudo, saindo do âmbito dessa gama de estudos, temos na primeira edição brasileira de *A vegetariana*, que foi publicada em 2013 pela editora Devir, com tradução de Yun Jung Im, que temos dois textos que apontam para uma possibilidade de leitura intermediática. A tradução chegou ao Brasil apenas seis anos após o lançamento do romance na Coreia do Sul e antes do *boom* que o livro teve em 2016 com a tradução de Deborah Smith.

Figura 6 — Capa da primeira edição brasileira de *A vegetariana* (2013)



Fonte: Editora Devir (2013).

Na edição de 2013, a tradutora Yun Jung Im é creditada na parte de “Design de capa”, ou seja, ela atuou como agente de edição da obra que traduziu. Podemos compreender que a capa pode ser uma forma de antecipar para o leitor quais temas ele irá se deparar durante as páginas. No caso da capa da edição de 2013, percebemos o rosto de uma mulher, como se tivesse sido colado

(sobreposto) a vários tipos de flores/plantas, semelhante à estética da colagem — procedimento artístico que pode se utilizar de várias matérias, texturas etc. —, umas sobre as outras, com intenção de formar um novo entendimento sobre a imagem anterior.

A colagem passa a ser mais reconhecida a partir das vanguardas europeias, no século XX, principalmente com o cubismo. Boa parte da discussão que gira em torno da colagem é justamente o limite da arte e suas transgressões. Alguns temas frequentes nas obras que utilizam a colagem são primordialmente a violência (Enciclopédia Itaú Cultural, 2015). Como apontamos para a transgressão presente na discussão da colagem, no romance também temos isso, uma vez que a Han Kang se utiliza de insinuações, referências, e ressonâncias imagéticas presentes em um romance tradicional.

Dito isto, voltamos à edição de Yun Jung Im. Parece que, para reforçar essa possível leitura da capa, nesta edição temos a presença de um prefácio e de um posfácio, que, segundo a própria tradutora durante o I Simpósio de Literatura Coreana da USP, em 2022, foram bastante conversados com os professores responsáveis por esses textos complementares à obra de Han Kang. O primeiro deles, o prefácio, é escrito por Moacir Amâncio⁷⁶, e está intitulado “Novela-Novelas”. A função mais importante do prefácio — uma vez que antecede o texto literário em si —, é propor um “comentário antecipado” do texto ao leitor (Genette, 2009, p. 211). No caso do texto de Moacir Amâncio, o que temos nessa antecipação ao leitor — nesse comentário introdutório para *A vegetariana* —, são algumas observações que irão interessar à nossa proposta de análise.

Amâncio (2013, p. 7-9, grifo nosso) aponta que uma das inspirações para o romance foi um dos versos do poeta Yi Sang, no qual o eu-lírico diz “que os seres humanos deveriam ser plantas”, além de refletir sobre a construção formal das três partes (como já aponta o título do seu prefácio) e indicar as questões contemporâneas e universais presentes no texto de Han Kang. Ele também pontua a visualidade do romance quando se refere à terceira parte, *Árvores-*

⁷⁶ “Moacir Amâncio é autor de *Ata* (reunião de coletâneas de poemas, Record), *Yona e Andrógino: Notas sobre Poesia e Cabala* (Nankin/Edusp) e tradutor e organizador de *Gol de Esquerda de Ronny Someck* (Annablume). É professor de Literatura Hebraica da USP” (KANG, Han. *Novela-Novelas*. In: *A vegetariana*. Editora Devir, 2013, p. 9).

Flamas, sobre a qual ele diz que o título remete a uma “belíssima metáfora estática de tonalidade e **linhas vangoghianas**”. Por fim, o autor retoma a questão da forma quando diz que “a escritora recupera algo que se tornou o grande problema da ficção contemporânea, que é a recuperação do pacto entre a narrativa e o leitor”. As linhas vangoghianas sugerem uma leitura dos elementos visuais presentes no romance, principalmente no terceiro capítulo. Esse ponto ainda não tinha sido observado nem explorado em pesquisas acadêmicas

Passando para o posfácio da edição, temos o texto de Jorge Almeida⁷⁷, “Tríptico Canibal: vegetarianismo, desejo e morte”. A função do posfácio, diferentemente do prefácio, é se “dirigir a um leitor não mais potencial mas efetivo” (Genette, 2009, p. 212), ou seja, o leitor que já realizou a leitura. O texto crítico não pode mais influenciá-lo, podendo, na realidade, aclarar seus questionamentos sobre passagens do romance, ou até mesmo fazê-lo discordar do que está sendo dito. A ideia geral sobre o posfácio é de que ele tem uma função “curativa ou corretiva” (Genette, 2009, p. 212).

No texto de Almeida, temos uma introdução mais prolongada ao romance, diferente do prefácio de Amâncio. Sendo assim, o que destacamos do texto de Almeida é que: os processos históricos e sociais pelos quais passou a península coreana estão presentes nas obras não só de escritores, mas também de cineastas, mostrando que há uma “longa tradição coreana de valorizar a criação artística como instância coletiva de crítica e reflexão.” (2013, p. 179). É interessante pensar que, para além de Han Kang e de outros autores que vêm sendo publicados, existe uma imensidão de autores e estéticas pertencentes à literatura coreana, e, muitas vezes, se tem a autora como o maior nome da literatura sul-coreana contemporânea.

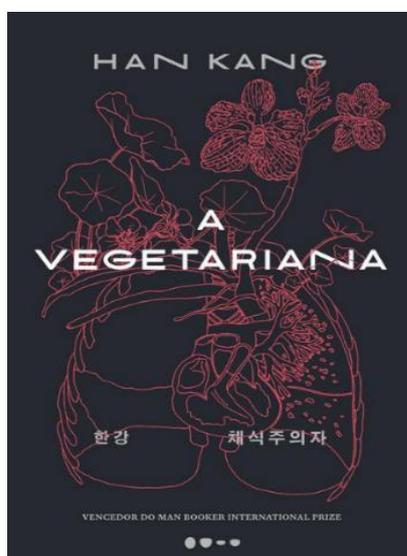
Adentrando mais no texto de Almeida, o interesse de Han Kang por outras artes aparece novamente, dialogando com o que pontuou brevemente Amâncio no prefácio. Almeida diz que “o interesse da autora por música e artes plásticas transparece em uma escrita que sobrepõe perspectivas e vozes conflitantes, configurando quadros ao mesmo tempo delicados e violentos/” (2013, p. 179). O

⁷⁷ “Jorge de Almeida é Doutor em Filosofia e professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo” (Kang, 2013, p. 184).

leitor que se propõe a ler o prefácio, a história e, depois, o posfácio sai com a sensação forte da presença do teor visual proposto por Han Kang.

Para além da edição de 2013, há a edição publicada em 2018 (Figura 3), depois do *boom* do *Prêmio Booker internacional*. Publicado pela Editora Todavia, umas das maiores editoras do Brasil — que tem forte apelo com o grande público —, *A vegetariana* não vem com elementos paratextuais como prefácio e posfácio. Para nossa análise, a edição realmente é pouco chamativa, a não ser por uma nota de rodapé do tradutor na página 60, em que ele compara uma certa cena do segundo capítulo ao *shunga*, que, segundo ele, são “desenhos de temática sexual, muito populares no Japão dos séculos XVII, XVIII e XIX”.

Figura 7 — Capa da segunda edição brasileira do romance *A vegetariana* (2018)



Fonte: Editora Todavia (2023).

Nossa intenção não é cobrir as edições de forma cansativa, mas sim mostrar que, apesar das variadas pesquisas apresentadas no território brasileiro até então, ainda não foi realizado um estudo sobre os elementos visuais presentes no romance *A vegetariana* (2007), e de como esses elementos influem em uma releitura sobre os temas da feminilidade representados na literatura sul-coreana contemporânea.

Como vimos nesse capítulo, a autora Han Kang já demonstrou em entrevistas sua predileção a pensar a literatura influenciada pelas artes visuais. A tradutora Deborah Smith — ao criar a sua agência de publicação de literatura — busca encontrar textos com estéticas diferenciadas. E a edição brasileira de

2013 de *A vegetariana*, traz em seu prefácio e posfácio leituras que apontam essa característica visual do texto de Kang.

4. REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS NO ROMANCE *A VEGETARIANA*

A pretensão deste capítulo é a de realizar uma análise a partir do que entendemos por referências intermidiáticas. Desse modo, não adentramos de forma minuciosa no texto de Han Kang, mas buscamos apontar como as aparições intermidiáticas podem ajudar numa proposta de leitura da obra no que tange aos temas ventilados sobre a literatura sul-coreana contemporânea. Também ressaltamos que não trabalhamos todas as referências intermidiáticas que compõem *A vegetariana* (2007). Como visto, as várias experiências artísticas de Han Kang confluem nas suas produções, e na literatura isso não é diferente. Nesse sentido, procuramos elencar aquelas referências que são mais produtivas para o desenvolvimento analítico desta pesquisa.

4.1. *A VEGETARIANA*

4.1.1. *Primeira referência intermidiática — o narrador performático*

Iniciamos nosso trajeto analítico pelo primeiro capítulo do romance *A vegetariana* (2007), de título homônimo. Refletindo em torno desse termo, temos como premissa uma mulher que não come carne. Assim, um título que poderia ser aparentemente normal, na verdade, já sugere uma anormalidade, como veremos nas discussões que a personagem tem com as pessoas ao seu entorno.

É importante, antes de adentrarmos nas discussões do romance, comentarmos sobre o contexto de produção que permeia essa criação e sua influência, que contribui para a trama de referências intermidiáticas. Como Lee (2007, p. 40-41) pontua, na década de 2000, os autores estavam produzindo uma forma de arte que ele denominou como “poesia de anarquia” e cita como exemplo o poema “Coming out”, de Hwang Byeong-seung. Em relação ao título desse texto, ele pontua que o termo “Coming out^{78,79,80}”, num sentido mais amplo,

⁷⁸ Possível tradução: saindo (no sentido literal).

⁷⁹ No original: “which usually describes the public disclosure of one’s homosexual orientation or identity. In a broader sense, it can also denote the public disclosure of one’s identity that is distorted in the eyes of Society”.

⁸⁰ Esta dissertação entende que a discussão entre a questão de orientação e identidade atualmente está num *work-in-progress*.

pode denotar o anúncio público de uma identidade que seja vista como distorcida por meio dos olhos da sociedade. Nessa perspectiva, destaca-se que, no poema, Hwang discute sobre um falso eu *versus* um verdadeiro eu, justamente um embate que faz pensar sobre como somos vistos e como nos vemos. Outro poema que Lee (2007) cita é “Fantasy limbs”, de Yi Min-ha. No mundo do texto de Min-ha, “há uma mistura que se define como uma paisagem apocalíptica, em que hierarquias simbólicas desmoronam”⁸¹, cruzando as barreiras do humano e do não-humano.

É relevante perceber que, nesses exemplos, ainda que mostrados de maneira breve, existe um interesse em apresentar identidades desviantes, tópico que interessa Han Kang a ponto de esta escrever um romance sobre tal questão, *A vegetariana* (2007). Além disso, é a partir dessa temática que ela inicia a primeira parte da obra, mostrando a construção da sua personagem desviante, Yeonghye. Quer dizer, não Han Kang, mas o marido de Kim Yeonghye, que é quem nos conta desse lado não convencional da esposa e nos diz, logo nas primeiras frases do romance: “Nunca achei nada especial na minha esposa até que se tornasse uma vegetariana.” (Kang, 2013, p. 14⁸²).

É assim que o leitor conhece a personagem central da obra aqui analisada. Porém, como se percebe, essa afirmativa não é propagada pela própria Yeonghye, mas sim, pelo marido Jeong, narrador-personagem, um narrador performático, como veremos à frente. Os únicos momentos em que a narração de Jeong é interrompida são quando a história é atravessada pelos monólogos de Yeonghye. Contudo, inicialmente, o que vemos é o marido descrevendo a esposa como uma dona de casa, uma esposa comum, muito ligada ao lar — uma imagem bem sólida da representação sobre a feminilidade doméstica.

No entanto, toda essa imagem da protagonista é abruptamente fraturada quando Yeonghye decide parar de comer carne — é assim que ela inicia o seu caminho desviante. Durante o primeiro capítulo, perpassamos a desconstrução dessa feminilidade doméstica até o ápice da ação final, que ocorre em um hospital psiquiátrico, encerrando a narração de Jeong e o primeiro capítulo.

⁸¹ No original: “[...] are all mixed to define an apocalyptic landscape in which all symbolic hierarchies and boundaries crumble.”

⁸² Todas as citações a partir deste momento serão da edição de 2013 de *A vegetariana*. Haverá uma única menção a uma nota de rodapé da edição de 2018, no segundo subcapítulo, *A mulher sem rosto*, mas que será devidamente pontuada ao leitor.

Partimos, assim, para a primeira referência intermediática que escolhemos falar, com uma das descrições mais completas de Yeonghye feitas por seu marido:

Correspondendo às minhas expectativas, ela cumpriu sem contratempos o seu papel de esposa comum. Acordava todos os dias às seis da manhã e preparava-me a mesa com arroz, sopa e um pedaço de peixe, e ainda ajudava nos ganhos da casa, mesmo que parcamente, com bicos que fazia desde os tempos de solteira. Foi assistente de professor **num curso de computação gráfica** onde chegou a trabalhar por um ano antes de se casar e pegava trabalhos de **enfiar falas nos balões de histórias em quadrinhos** para fazer em casa. Ela era de falar pouco. [...] enquanto eu rolava no chão a tarde inteira **com o controle remoto da televisão nas mãos**, ela ficava enfiada no quarto. Devia trabalhar ou ler – **ler livros era o que se podia dizer o seu passatempo**, mas estes livros, na sua maioria, pareciam tão enfadadosos que não dava nem vontade de **levantar as capas** – e abria a porta somente na hora das refeições, para preparar em silêncio, a comida. (Kang, 2013, p. 14, grifos nossos).

Inicialmente, queremos chamar a atenção para o curso de computação gráfica que Yeonghye trabalhava antes de se casar com Jeong. A área da Computação é destinada a gerar imagens, ou formar dados e/ou informações, além da possibilidade de recriar o próprio mundo real, tudo por intermédio das artes digitais, *web art*, jogos, do cinema e do design, por exemplo. Essa informação pode passar despercebida numa primeira leitura, contudo, podemos já sugerir que a personagem, pela visão do marido, demonstra um interesse por exercer uma função que pode ser lúdica e tecnológica, afastando-se do mundo real e do ser humano.

Outro ponto importante nesse trecho é o estranho trabalho da protagonista de não criar ilustrações para as histórias em quadrinhos, nem criar as falas dos balões das histórias em quadrinhos, mas sim “enfiar falas” nos balões de quadrinhos. Na sequência, sabemos da natureza de Yeonghye, que é silenciosa, o que, de certa forma, casa com a profissão que ela exerce — solitariamente num quarto colocando falas em balões de quadrinhos. A questão aqui é a palavra “enfiar”, um verbo que, dentre os muitos significados, sempre tem uma conotação de hostilidade. A narrativa desdenhosa de Jeong já promove um vislumbre de que temos um narrador performático. Isso porque, segundo Figueiredo (2016, p.39),

enquanto o romance realista tradicionalmente dava ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um retrato fiel da vida do personagem, a vertente do realismo que se tornou predominante, na contemporaneidade, caracteriza-se por valorizar a falta de distanciamento e a intimidade que pontuam o relato, tomadas como provas de autenticidade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se de verdades particulares, parciais. Aliás, a autenticidade torna-se palavra-chave de uma época em que as normas éticas exteriores estão em baixa, priorizando-se a expressão da personalidade, o desenvolvimento pleno de si próprio. Consequentemente, a ênfase, hoje, não recai num realismo da representação, mas num realismo performático.

Ou seja, a narração de Jeong nos parece realista porque boa parte dela é sobre como Yeonghye é, como Yeonghye age, como ela o trata — ações cotidianas da esposa, portanto, realistas. Contudo, na sua aparição, ele também fala de si próprio, como quando cita que passava a tarde inteira rolando no chão, numa indicação de que ele “gastava o tempo” sem se ocupar verdadeiramente com nada, e ela passava horas lendo livros, isolada no quarto. Essa referência nos indica que o marido não tem interesse em se deter em uma atividade em específico, uma vez que a leitura pressupõe — pelo menos num entendimento mais clássico — o silêncio e a concentração. Já a televisão, que Jeong comenta como um passatempo, pressupõe uma gama de estímulos, de sons, imagens, sensações, mas que não necessariamente requer uma presença. Nesse sentido, passar a tarde toda com o controle remoto, como ele indica, quer dizer que ele passa a tarde “zapeando” os canais, ou seja, não se detém em uma coisa só. Essas duas mídias, inicialmente, já colocam os dois personagens em lados opostos, pelo menos em relação à personalidade.

4.1.2. Segunda referência intermediária — moda

A segunda referência intermediária que apontamos aqui parte da observação do nosso narrador performático, Jeong, o qual comenta que: “a única coisa que se poderia dizer diferente nela era que não gostava de usar sutiã.” (Kang, 2013, p. 15).

A peça de sutiã é pertencente ao vestuário associado às mulheres. Em si, talvez, esta não funcione sozinha como uma referência intermediária, mas sim

quando acionamos o repertório midiático/conhecimento de mundo ao qual Elleström (2021) aponta. Dessa forma, o que chamamos atenção em relação ao sutiã é a construção em torno do não usar essa peça — o que já indica uma ruptura com um padrão de vestimentas para mulheres —, ou ainda do mito do sutiã queimado dentro do movimento feminista contemporâneo — principalmente no Ocidente. A analogia que traçamos aqui, portanto, remonta ao episódio *Miss America protest* ou *bra-burning*, quando ocorreu um protesto público com a participação de cerca de 400 ativistas do Women's Liberation Movement (WLM), no concurso Miss America, em 7 de setembro de 1968, na cidade de Atlantic City, Estados Unidos.

As manifestantes levaram uma grande faixa que continha os seguintes dizeres: “Liberação feminina”. Essa ação ocorreu no interior do salão no qual ocorria a competição de beleza, atraindo uma atenção mundial para o movimento e para essa pauta. Uma repórter chamada Lindsay Van Gelder chegou a fazer uma analogia entre as manifestantes feministas, que jogavam os sutiãs nas latas dos lixos, e os manifestantes contrários à Guerra do Vietnã, que queimavam os cartões de alistamento militar. Apesar de os sutiãs não terem sido realmente queimados, esse se tornou um sinônimo de protesto da era feminista contemporânea, sobretudo nos termos de liberação dos corpos das mulheres.

E por qual razão o sutiã foi escolhido para ser metaforicamente queimado? Sabemos que, no século XX, ocorreram duas Grandes Guerras Mundiais. Em vistas desses acontecimentos, a mão-de-obra masculina foi deslocada para as batalhas, exigindo uma maior inserção da mulher no mercado de trabalho, reinserindo-a não só no mercado, mas também nas lutas pelos direitos femininos. Nas décadas de 1950 e 1960, o movimento feminista ganhou mais força e foi marcado por uma manifestação que chamou a atenção de todos os meios de comunicação. Quando, em 1968, ocorreu o concurso de beleza Miss America — que foi visto como um programa de seleção opressivo para as mulheres, uma vez que eram visados determinados corpos, cabelos, rostos, cores de pele, em detrimento de outras formas de ser mulher —, as ativistas dispuseram no chão do local do evento sutiãs, sapatos de salto alto, cílios postiços, sprays de laquê, maquiagens, revistas femininas, espartilhos, cintas e outros objetos que simbolizavam o padrão de beleza imposto às mulheres na época.

Figura 8 — Fotografia de um momento de *bra-burning*



Fonte: Revista Time (2011).

Jeong continua sua narração em relação à mulher não usar sutiã:

Justifica-se dizendo que não suportava o sutiã pois ele a **sufocava e apertava-lhe o peito**. Quanto a mim, como nunca tive de usá-lo, não tinha como saber o quão sufocante era a sensação. Mas, com certeza, as outras mulheres não pareciam odiar o sutiã tanto quanto ela, de modo que **a sua hipersensibilidade me era intrigante**. (Kang, 2013, p. 15, grifos nossos).

O mundo ocidental, que viveu o *bra-burning* durante o século XX, viu nascer a “queima no sutiã” e, no século XXI, assiste o início de vários movimentos, tais como o #MeToo e o “Livre-se do Corset”⁸³. Esse último movimento chegou com mais força à Coreia do Sul, uma vez que se mostrava disposto a ir contra os padrões coreanos impostos às mulheres. A Onda Coreana não é apenas conhecida pelas produções artísticas dramáticas televisivas e cinematográficas — nem das produções musicais —, mas também pelos produtos de beleza, bem como por conta de a Coreia do Sul ser um país conhecido pelo incentivo às cirurgias plásticas. O “Livre-se do Corset” coreano iniciou sua campanha com jovens feministas — que se autointitularam de “belezas resistentes”⁸⁴ — postando o antes e o depois de *selfies* (imagens geralmente de rostos, ou de bustos), mostrando resultados de cirurgias, e imagens destruindo produtos de cosméticos, bem como imagens de dieta *online*. Outras mulheres aderiram ao movimento como uma estratégia de política liberal para as mulheres como um todo. Houve controvérsias dentro do próprio

⁸³ No original: “Take Off the Corset”.

⁸⁴ No original: “Beauty resisters”.

movimento, contudo isso não diminuiu sua força – ao contrário, apenas o fortaleceu. Em 2016, o livro de Naomi Wolf, *O mito da beleza*, foi traduzido; e a coletânea de livros de Sheila Jeffrey, intitulada *Feminismo Radical*, chegou às prateleiras coreanas em 2018, vendendo três mil cópias (Kuk, Park, Norma, 2018). Assim, entendemos que apesar de alguns movimentos serem posteriores à escrita de *A vegetariana* (2007), acreditamos que já na década de 2000 havia esse tipo de desejo em contestar tais questões relacionadas ao feminino. Contudo, como se trata de um personagem masculino que narra o primeiro capítulo do romance, ele traz essa questão como uma “hipersensibilidade”, porque as outras mulheres com quem ele convivia não expunham esse tipo de questionamento a ele.

Saindo dessa questão do sutiã, existe outro ponto que é relacionado à moda, entendido sobretudo como algo simbólico. Diante dos movimentos que apresentamos, os escritores dessa geração começam a discutir sobre as consequências que a sociedade pós-industrial traz à vida dos coreanos. O vegetarianismo surge como um tema recorrente não só na literatura, como também na arte sul-coreana contemporânea. Como aponta Pedrosa (2021, p. 5), no artigo “Perspectivas Ecocríticas sobre obras artísticas sul-coreanas contemporâneas”, existe o conceito que o professor Oh Hyung-yup (2015, s.p.) chamou de “eco literatura”:

Os estudos dessa “eco-crítica”, como chama Oh, começaram nos anos de 1990 com uma publicação na *Foreign Literature*, de Kim Seong-Kon. Posteriormente a esse “marco”, o autor aponta três ramificações, as quais ele chama de: Literatura Verde, Literatura de Vida e Literatura Ambiental, mesmo que ao final do artigo de opinião, o professor aponte para uma nebulosidade dos conceitos, que demonstram afinidades teóricas, a fim de compreender melhor o livro supracitado, irei enquadrá-lo às discussões do que ele chamou de “Literatura de Vida”, que seria: ‘a literatura que cresceu a partir da percepção de que precisamos enfrentar esses tempos desumanizadores onde a cultura de matar governa e a vida humana é marcada pela destruição da ecologia natural’. Nesse sentido, a Literatura de Vida seria uma defesa acerca de uma expansão do entendimento sobre a noção de vida e de toda matéria orgânica ou inorgânica.

No romance, temos o narrador falando que:

Que **o vegetarianismo estava em voga** eu também estava sabendo, de ver e de ouvir falar. **Pessoas se tornam**

vegetarianas atrás de uma vida longa e com saúde, para fortalecer o organismo contra alergias e dermatites atópicas, ou **ainda para proteger o meio ambiente**. (Kang, 2013, p. 22, grifos nossos).

Jeong nos apresenta duas alternativas: ou Yeonghye buscava essa vida por saúde ou para proteger o meio ambiente, sugerindo, então, essa visão das discussões acerca do meio ambiente — que permeia a literatura da vida proposta pelo professor Oh. Algumas páginas após, Jeong retorna dizendo:

Mas era difícil crer que ela estivesse tomada por alguma loucura. Como sempre, falava pouco e arrumava bem a casa. Nos finais de semana, preparava dois ou três mexidos de verduras e até *jabchae*, usando cogumelos em vez de carne. **Não havia nada a estranhar considerando que o vegetarianismo estava na moda**. Só que ela não conseguia dormir à noite. (Kang, 2013, p. 25, grifos nossos).

Então, mais uma vez, ele retoma à ideia de que o vegetarianismo estava na moda e, mais ainda, que ela estava definhando por causa disso:

Ela foi definhando na dor e no sonho no qual eu nunca consegui entrar, do qual não tinha como saber e não queria saber. **Foi ficando magrela como uma dançarina**, e, por fim, sobraram apenas os ossos esqueléticos de uma enferma. (Kang, 2013, p. 26, grifos nossos).

Desse modo, observamos o destaque para uma outra leitura: o vegetarianismo como moda. No nosso repertório intermediário, sabemos que o mundo da moda tem o estigma de estar repleto de corpos magros. Apesar de sugerir a dança em seu comentário “magrela como uma dançarina”, nós podemos relacioná-lo, também, com o mundo da moda — ou até com o mundo do entretenimento coreano, em geral —, uma vez que, na década de 2000, a Onda Coreana estava no seu auge.

Outra referência que se relaciona a moda é encontrada quando o casal vai a um jantar de negócios.

– Veja só os seus lábios! **Não se maquiou?**

Vestindo um Trench coat preto, ela parou perplexa, sem saber o que fazer. Tirei os sapatos, peguei-a pelo braço e a levei para o quarto.

– Está pensando em sair desse jeito, é?

Eu e ela aparecemos refletidos no espelho da penteadeira.

– Maqueie-se de novo.

Ela se desvencilhou discretamente da minha mão. Abriu **a caixinha de pó de arroz e deu algumas tapinhas no rosto com o pufe**. O pó esbranquiçado, mal assentado sobre a pele, fez o seu rosto parecer um **boneco de pano** que levava banho de poeira. Assim que passou o batom de sempre, de cor coral escura, sobre os lábios cor de cinza, seu rosto se livrou da palidez doentia, ainda que deixasse a desejar. Fiquei aliviado.

– É tarde. Corra.

Tomei a dianteira e abri a porta. Enquanto pressionava o botão do elevador com uma das mãos, fiquei olhando apreensivo a esposa que se contorcia tentando enfiar o pé no tênis azul marinho. *Trench coat* com tênis! Não combinava nada, mas não tinha jeito. **Ela não tinha mais sapatos. Jogara fora tudo que era produto de couro.** (Kang, 2013, p. 28, grifos nossos).

Aqui podemos dizer que moda e vegetarianismo realmente se coadunam quando ele cita que ela veste o que veste — um *Trench coat* com tênis — por não usar mais nada de couro — por causa do vegetarianismo.

4.1.3. Terceira referência intermediária — as cenas e o espectador

Nesta seção procuramos mapear algumas das referências presentes na obra *A vegetariana* (2007) que se associam ao cinema, ao teatro e à relação acerca da concepção de espectador. Ainda no primeiro capítulo do romance, a narração do marido é somente interrompida pelos monólogos de Yeonghye, nos quais ela descreve pela primeira vez seu sonho:

Era um bosque escuro. Não havia ninguém. Eu havia me ferido no rosto e nos braços tentando abrir caminho por entre as árvores de folhagens pontiagudas. Com certeza eu estava junto com outros, mas acho que me perdi sozinha. Estava com medo. Com frio. Atravessei um pequeno vale de riacho congelado e encontrei uma construção clara que parecia um galpão. Quando afastei os trapos que cobriam a entrada e adentrei, pude ver: pedaços grandes de carne vermelha, centenas deles, pendurados na ponta de longos paus. De alguns deles ainda pingava sangue vermelho. Fui avançando, afastando as carnes sem fim, sem conseguir chegar à saída do outro lado. A roupa branca ficou toda molhada de sangue.

Não sei como consegui escapar de lá. Atravessei de volta o vale e corri sem parar. De repente, o bosque ficou clara e as árvores de primavera encheram-no de verde. Havia crianças por todos os lados e cheiro de coisas gostosas. Eram muitas famílias em piquenique. **A cena era indescritivelmente esplêndida.**

Ouvia-se a água corrente do riacho, pessoas sentadas nas margens, gente comendo *guimbap*, churrasco sendo assado num canto, som de gente cantando e risos de alegria.

Mas eu tinha medo. A roupa ainda estava manchada de sangue. Aproveitei que ninguém ainda me vira e me escondi atrás de uma árvore. Tinha sangue nas minhas mãos. Tinha sangue na minha boca. Eu comera um naco de carne que estava caído naquele galpão. Esfreguei a carne fresca gotejante na minha gengiva e no céu da boca tingindo-os de sangue vermelho. Dos meus olhos refletidos na poça de sangue daquele galpão faiscavam luzes.

Não poderia ser mais vívida. A sensação de carne fresca sendo mastigada por meus dentes. Meu rosto, meu olhar. Parecia vê-lo pela primeira vez, mas era com certeza o meu rosto. Não, pelo contrário, parecia tê-lo visto inúmeras vezes, mas não era o meu rosto. Não sei explicar. Aquela sensação familiar, mas estranha... tão vívida e tão estranha, assombrosamente estranha. (Kang, 2013, p. 21, grifo nosso).

Tomamos a liberdade de citar o sonho de maneira integral por essa experiência mental, que ocorre durante o sono, na forma como é narrada, ativar os sentidos do leitor: a **visão** (bosque escuro; construção clara; carne vermelha; sangue vermelho; a roupa branca; bosque clara; árvores de primavera; o sangue vermelho tingindo a gengiva e o céu da boca; os olhos refletidos na poça de sangue); o **olfato** (o cheiro de coisas gostosas; churrasco sendo assado); o **tato** (frio; havia se ferido tentando abrir caminho entre as folhagens pontiagudas; afastava as carnes sem fim; a roupa branca ficou molhada de sangue; sangue nas mãos); **paladar** (sangue na boca; comeu um naco de carne no galpão; esfregou a carne fresca na gengiva e no céu da boca; a sensação de carne fresca sendo mastigada pelos dentes); e a **audição** (ouvia-se a água corrente do riacho; som de gente cantando e risos de alegria).

A junção de todos os sentidos construídos no sonho, somados à descrição deste como uma “cena indescritivelmente esplêndida” e “vívida”, nos possibilita relacionar essa passagem à descrição de uma cena de filme do gênero de terror. O jogo entre o claro e o escuro; o bosque e o galpão — lugares comuns a filmes de terror; a recorrência da palavra sangue — e não apenas um sangue, mas um sangue vermelho, que pinga, pulsa, e é abundante como uma poça de sangue. Além disso, Yeonghye finaliza seu sonho com uma sensação “assombrosamente” estranha.

É interessante o uso do termo “cena” — que primeiro nos remete ao universo cinematográfico —, proveniente do grego *skêné*, que se refere ao local do teatro onde os atores trocavam de máscaras ou de figurino. Nesse momento da história, sabemos que Yeonghye deixou de comer carne e virou vegetariana, ou seja, podemos interpretar essa ação como uma espécie de troca de máscaras. O sonho de Yeonghye é o espaço teatral em que ela pode mudar, ou seja, no seu interior, no subconsciente. Outra acepção de “cena” pode ser encontrada no latim, a partir das palavras *scena* ou *scaena*, que correspondem igualmente à mídia teatral (teatro, arte dramática, espetáculo, atuação). Ainda mais interessante é perceber que “cena faz parte da estrutura externa de um texto dramático e constitui a divisão de um ato.” (Galucho, 2009). Ou seja, aqui, de fato, Yeonghye interrompe a narração de Jeong para dividir a história em antes do sonho e depois do sonho.

Já dentro da esfera narratológica,

a cena corresponde à tentativa de reprodução/imitação de um discurso real e integral por parte das personagens num determinado momento em que o narrador aparenta estar ausente do episódio. O narrador pretende realçar esse mesmo episódio conferindo, para isso, um maior espaço para o desenvolvimento do diálogo entre as personagens. No entanto, esta tentativa de imitação do real é artificial uma vez que o narrador nunca se ausenta totalmente da cena, pois é ele quem controla e organiza a ação. (Ceia, 2009, s.p.).

Apesar de termos um narrador em primeira pessoa, que descreve tudo que acontece com Yeonghye, o sonho vem para nos lembrar que, na verdade, a ela não foi simplesmente negada a palavra, mas sim que ela *não* quer narrar, fazendo com que Yeonghye nos transmita a noção de que toda essa estrutura está arquitetada pelo silêncio da protagonista — o marido narrando, o cunhado e a irmã. Quando dissemos, no subcapítulo sobre o romance *A vegetariana* (Ano), que Yeonghye é a personagem que liga as três histórias, é isto, de fato, o que acontece. Então, Han Kang cria uma situação inusitada com essa personagem que, conscientemente, se nega a narrar e deixa que saibamos sobre ela a partir da visão de outrem. Assim, podemos tentar incluir esse tipo de situação no que vimos sobre a geração da década de 1990 e 2000 — a qual era conhecida pelo *disfemismo* e pelo *Kitsch*.

Outro monólogo de Yeonghye que irrompe a narrativa de Jeong é quando ela fala que não consegue dormir mais do que cinco minutos.

Agora não consigo dormir mais do que cinco minutos. Assim que a consciência me deixa, ainda que sorratamente, já estou no sonho. Não, nem se pode dizer que se trata de um sonho. **São cenas curtas que me assaltam intermitentemente.** O brilho seboso dos olhos de um animal, um vulto de sangue, um crânio todo revirado, e novamente os olhos de um animal feroz. Olhos que parecem ter subido de dentro da minha barriga. Quando acordo trêmula, certifico-me das minhas mãos. Para ver se as unhas ainda estão sedosas, se os meus dentes ainda estão dóceis.

Meu seio é a única coisa na qual eu confio. Gosto dos meus peitos. Pois não se pode matar nada com esses peitos. Até as mãos, até os pés, até os dentes e a língua de três polegadas, até mesmo o olhar, qualquer coisa é uma arma que pode matar e ferir, não é mesmo? Mas o peito não. Enquanto tiver esses seios redondos eu estarei bem. Eu ainda estou bem. Mas, por que esses peitos não param de definhar? Agora, nem mais redondos são. Por que será? Por que será que eu estou secando deste jeito? Por que estou ficando tão afiada? Para perfurar o quê? (Kang, 2013, p. 40, grifo nosso).

Agora temos o clímax desse primeiro capítulo, que é quando todos se reúnem no novo apartamento de Inhye, irmã de Yeonghye. Jeong já havia telefonado para todos informando que a esposa não estava comendo mais carne, o que pareceu um ultraje para os pais de Yeonghye. Então, ficaram todos decididos que iriam fazê-la comer carne no almoço em família no novo apartamento de Inhye. A irmã prepara um verdadeiro banquete para todos, com carnes de diversos tipos. Porém, Yeonghye não come o que fora preparado, levando o pai a forçá-la a comer um pedaço de carne e tentando colocar o alimento na sua garganta.

O sogro esmagou o *tangsuyuk* nos lábios da esposa que se contorcia dolorosamente. Com os dedos endurecidos, conseguira abrir os lábios, mas não fora capaz de violar os dentes fortemente cerrados. Finalmente o sogro, explodindo de raiva, deu mais um tapa na esposa. (Kang, 2013, p. 46).

Em reação ao tapa paterno, Yeonghye pega uma faca de cortar frutas e, olhando para todos os presentes, corta o próprio pulso.

O sangue esguichou do seu pulso como uma fonte. Depois o sangue vermelho jorrou para baixo como uma chuva sobre o prato branco. Então, ela dobrou os joelhos e desmoronou. Quem

lhe tirou a faca foi o concunhado, que até então, **estava apenas sentado assistindo a cena.** (Kang, 2013, p. 47, grifo nosso).

Aqui, novamente, temos uma ação de Yeonghye definida como uma “cena”, que pode parecer exagerada aos leitores. Como veremos na descrição mais à frente, no segundo capítulo do romance, quando o narrador em terceira pessoa relata as impressões do cunhado, é dito o seguinte:

Mas, por mais que relembresse a cena, o sogro, que era veterano da guerra do Vietnã, dar-lhe uma bofetada no rosto enquanto ela se rebelava e enfiar-lhe um pedaço de carne na boca à força fora uma coisa inacreditável, **como uma cena de teatro do absurdo.** (Kang, 2013, p. 69, grifo nosso).

Partindo do trecho grifado, fazemos uma associação com um movimento importante no campo das artes cênicas. O teatro do absurdo é uma expressão para designar as peças que surgiram no fim da década de 1950, no pós-Segunda Guerra Mundial, que relatam uma sensação de solidão e incomunicabilidade. Desse modo, quando acessamos a visão do cunhado a respeito da cena descrita acima, vemos que ele enxerga tamanha incomunicabilidade e solidão na figura de Yeonghye, que, no seu entendimento, a única forma que ela encontrou para expressar isso foi ao rasgar seu pulso diante de todos. Outro retorno do termo “cena” é quando a mãe de Yeonghye, já no hospital socorrendo a filha, diz: “— Que cena para se ver, a essa altura da vida...” (Kang, 2013, p. 51). Além disso, aqui já é introduzida outra referência intermediária: a do espectador. Todos os que estavam presentes assistiram àquele momento, de uma cena que cada um interpreta de modo singular.

Então, observamos que a cena do almoço carrega consigo uma dramaticidade que atinge seu apogeu com Yeonghye cometendo uma tentativa de suicídio.

Enquanto a cunhada cuidava da esposa, vesti a camiseta do concunhado e fui a um banho público ali perto. O sangue negro endurecido foi sendo lavado na corrente de água morna. Olhares desconfiados me examinavam furtivamente. Tive náusea. Toda essa situação era repugnante. Não parecia ser realidade. Mais do que susto ou perplexidade, sentia repulsa pela esposa. (Kang, 2013, p. 50).

É interessante que, ao fim do primeiro capítulo, Jeong sonha pela primeira vez — ou pelo menos, é a primeira vez que o narrador nos deixa adentrar nos

seus sonhos. Tipograficamente, os sonhos-monólogos de Yeonghye vêm em itálico, como forma de diferenciar entre a voz dela e a do Jeong. No sonho dele, a tipografia é regular.

Adormeci e sonhei. Eu estava matando alguém. Cravei uma faca na barriga e forcei partindo-a ao meio. Retirei o intestino, comprido e ondulado. Separei toda a carne sumarenta e o músculo deixando apenas o osso, feito um peixe. Mas **acabei me esquecendo quem era a vítima no momento em que acordei.** (Kang, 2013, p. 55, grifo nosso).

Já de volta ao hospital, Jeong percebe que sua mulher não está mais no leito. Quando sai para procurá-la, encontra “pessoas amontoadas num burburinho” (Kang, 2013, p. 56). A cena que Jeong vê o choca:

A esposa estava no banco ao lado da fonte. Despida da camisa de interna que jazia sobre o joelho, estava sentada deixando mostrar toda a sua clavícula esquelética, o peito magro e os mamilos marrom-claro. Havia desatado a faixa do pulso esquerdo e lambia lentamente a ferida como se dela escorresse sangue. Raios de sol envolviam o seu rosto e o corpo despido. (Kang, 2013, p. 56).

Em contraposição a essa cena, Jeong narra que

Como se fosse um estranho, **um dos espectadores à volta**, fiquei olhando a cena. Vi o rosto da esposa transparecendo fadiga e os seus lábios molhados de sangue que parecia uma mancha de batom borrado. **Seus olhos voltados vagamente para os espectadores**, que cintilavam como se guardassem água, encontravam-se com os meus. **Não conheço essa mulher, pensei comigo. Isso era fato. Não era mentira.** (Kang, 2013, p. 57, grifos nossos).

É interessante que Jeong comece o primeiro capítulo com uma longa descrição de Yeonghye, como se soubesse tudo sobre ela — tanto fisicamente quanto psicologicamente. No final do texto, temos um homem que, mesmo não sendo um narrador confiável, tenta convencer o leitor de que ele é apenas um espectador, uma pessoa que não a conhece. Talvez a tentativa de se mostrar como um mero espectador seja a ideia de que ele, dentro de toda essa história, é apenas uma pessoa sem culpabilidade.

4.2. A MANCHA MONGÓLICA

4.2.1. Primeira referência intermediária — a mancha

O segundo capítulo do romance é intitulada *A Mancha Mongólica*. Assim, mesmo um leitor comum pode inferir que esse novo capítulo da história é, do início ao fim, repleto de “visualidade”. É uma tarefa árdua separar as referências intermediárias, pois elas aparecem quase em todas as páginas do segundo capítulo. Contudo, em razão de discutirmos a questão da sexualidade atrelada ao fazer artístico, que é muito presente, iremos escolher apenas algumas referências intermediárias que dialoguem com o percurso da pesquisa até o momento. Assim, são apresentados muitos exemplos de referências intermediárias do tipo éfrase.

Se em *A vegetariana*, primeiro capítulo do livro, há uma mulher desviante sendo narrada por um narrador performático, em *A mancha mongólica* temos uma narração em terceira pessoa, por intermédio do ponto de vista do cunhado de Yeonghye, que nunca tem o nome revelado. Num estilo indireto livre, o leitor pode ver as cenas sendo vistas através dos “olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e linguagem do autor.” (Wood, 2017, p. 25). O que se quer inferir disso é que estamos adentrando num campo da “ironia dramática” (Wood, 2017, p. 25), ou seja, estamos sendo levados a ver “através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver.” (Wood, 2017, p. 25). É, para completar, “um refinamento do estilo indireto livre.” (Wood, 2017, p. 33). Assim como foi visto anteriormente, a década de 2000 também ficou conhecida como uma era do disfemismo e do Kitsch. Segundo o Massaud Moisés (2013, p. 263), o *Kitsch*

designa a arte de mau gosto ou de gosto duvidoso, para atender à expectativa de pessoas menos exigentes ou de sensibilidade pouco desenvolvida, identificadas com a classe burguesa: ‘significa tudo que é barato, vulgar, sentimental, sem gosto, com aparência de lixo, bonito [...], que, sendo da classe média, é nos dias que correm o gosto da vasta maioria da nossa sociedade [...]. O consumismo desenfreado, voltado apenas para a acumulação de bens descartáveis e sem destino, e o tédio causado pelo vazio existencial estão na origem da sua função de ‘agradável fuga da banalidade comum ao trabalho e ao lazer [...], da falta de sentido do dia a dia contemporâneo [...]. A imitação, no sentido baixo de cópia, é o seu fundamento básico [...] de que resulta ser produto artístico de qualidade inferior: ‘é a estética do digestivo, do ‘culinário’, do agradável-que-não-reclama-raciocínio’. A intenção é meramente estética, próxima

da 'arte pela arte', ou dum esteticismo sem outro alcance que não a criação do 'bonito' ou do 'belo'. Arte sem preocupação de ordem ética, indiferente à realidade, calcada na imitação dos criadores de arte, à semelhança dos neoclássicos: tendo em mira o efeito produzido, o *kitsch* "impõe ao artista a obrigação de realizar, não um 'bom trabalho', mas um trabalho 'agradável': o que mais importa é o efeito [...]. O *kitsch* é o mal dentro do sistema de valores da arte.

A partir dessa definição, e sabendo que o *Kitsch* era uma forma bastante comum aos autores da década de 2000, o que Han Kang constrói aqui é que o cunhado, a partir da deflagração da imagem desviante da mancha mongólica presente no corpo da cunhada, tem a inspiração de fazer uma obra de arte e, para realizar tal ato, ele vai até as últimas consequências, levando o leitor, ao final, a se perguntar: existe uma impossibilidade de fazer uma arte dentro dos confins do agradável? A verdadeira arte só permeia esse campo do desagradável?

Desse modo, toda a elaboração e concretização dessa obra de arte começa numa tarde de domingo, quando o cunhado, a pedido da esposa, vai dar banho no filho Jiu, e vê que a mancha mongólica ainda continua no corpo da criança.

Aquilo poderia não ter chegado até ele. Se naquela tarde de domingo a esposa não tivesse pedido para ele dar banho no filho. Se, depois de sair com o filho envolto numa toalha grande, não tivesse perguntado: 'A mancha mongólica continua aí, até que grande. Quando é que isso some?', enquanto via a esposa colocar a cueca na criança. Se a esposa não tivesse respondido, sem dar importância: 'Sei não... também não me lembro direito. Bom, a Yeonghye, ela ainda a tinha com vinte anos'. Se, à minha pergunta 'vinte anos?' não tivesse seguido como resposta 'huhum... é, assim, do tamanho de um polegar, azul. Se tinha até aquela idade, deve tê-la ainda'. **A cena de uma flor azul desabrochando no meio do traseiro de uma mulher me arrebatou de pronto. O fato de que nas nádegas da cunhada ainda restava a mancha mongólica e a cena de homens e mulheres nus copulando com os corpos totalmente pintados de flores ficaram gravados em sua memória, amarrados numa relação tão e incompreensível certa e nítida de causa e efeito**". (Kang, 2013, p. 62-63, grifos nossos).

Assim, a imaginação em torno da marca de nascença no corpo da cunhada desperta nesse personagem uma visão de expressão artística. É válido ressaltar que a mancha mongólica presente no corpo de Yeonghye torna-se, na

verdade, o mote para todos os acontecimentos que se seguem durante este capítulo. É sempre inspirado nessa ideia de produção de arte e nessas imagens de dois corpos copulando e pintados de flores que o cunhado passa a vislumbrar que vê o seu desejo e sua curiosidade em relação à Yeonghye se elevar dia após dia. Para ilustrar melhor ao leitor, escolhemos inserir uma imagem do que seria uma mancha mongólica.

Figura 9 — Exemplo de mancha mongólica em bebê



Fonte: Site Dermboard (s.d.)

A partir da figura acima, podemos ter uma ideia mais clara do que foi que desencadeou a criação de uma expressão artística na mente do cunhado videoartista. Descrevendo ainda como essa imagem chegara a ele, depois de refletir, ele começa a relembrar do tempo que Yeonghye passou na casa da irmã Inhye, sua esposa — portanto, sua casa também.

Foi certamente depois de ouvir da esposa sobre a mancha mongólica que ele passou a ter pensamento diferente sobre a cunhada. Isto é, antes disso, ele nunca havia tido nenhuma intenção diferente com relação a ela. O desejo que subia pelo seu corpo ao se lembrar dos gestos da cunhada enquanto estava em sua casa não passava de uma experiência por transferência. **Seu corpo ficava quente sempre que se recordava do jeito mesmerizado dela de estender totalmente a mão e fazer sombras no chão da sacada, o tornozelo branco que se deixava ver por baixo da calça folgada de**

moletom enquanto⁸⁵ lavava o seu filho, o jeito de ficar olhando para a televisão sentada obliquamente em postura desguardada, as pernas meio abertas e os cabelos desalinhados. E por sobre todas essas lembranças, estava estampada a mancha mongólica azul. Mancha que, já se atrofiara na evolução, desaparecida de todas as pessoas e que cobria tão somente as bundinhas e as costas dos bebês. Sobreposto à lembrança do êxtase provocado pela maciez sentida ao tocar pela primeira vez na bundinha de seu filho recém-nascido, a bunda dela que jamais vira um brilho translúcido dentro dele”. (Kang, 2013, p. 73, grifos nossos).

É interessante notar que, na rememoração do cunhado, ele fala de Yeonghye de uma forma infantilizada: a forma como a mão dela fazia sombras (ludicidade, ingenuidade); o tornozelo branco (imagem de candura); postura desguardada e os cabelos desalinhados. Assim, temos uma mulher infantilizada que, de alguma forma, em razão de uma mancha localizada nas regiões inferiores do corpo dela, sugere a ele uma imagem erótica. Com um grande afinco de diluir a imagem que ele construiu na mente, o cunhado videoartista inicia uma busca incessante para dar vazão a essa imagem tão impositiva, e ele faz isso através de outras formas de mídias. Temos, por exemplo, a descrição dele assistindo a uma performance teatral, em volta com essas imagens que rondam sua imaginação.

Atravessou o hall do teatro lançando um olhar rápido para o cartaz do espetáculo, já perdido de sua utilidade. Quando se depara com o cartaz por acaso numa livraria da cidade, ele estremeceu. Apressou-se em reservar um lugar por telefone temendo perder a última apresentação, que acabara de terminar. No cartaz, homens e mulheres nus estavam sentados obliquamente mostrando as costas. Havia flores e ramos em vermelho e verde, e uma folhagem espessa pintadas da nuca às nádegas. De frente para eles, sentiu-se amedrontado, irrequieto e sufocado. Não podia acreditar que a imagem o arrebatara há um ano estava sendo emanada de uma outra pessoa – o coreógrafo – totalmente desconhecida. Será mesmo que aquela imagem se desdobraria do jeito que ele vinha sonhando? Até que as luzes se apagassem o espetáculo começasse, ele estivera tenso a ponto de não poder sequer tomar um gole de água. Mas não foi assim. **Ele se esquivou daquelas figuras glamorosas e extrovertidas do ramo da dança que enchiam o hall, e seguiu em direção à saída que dava para a estação de metrô. Na música eletrônica, nas vestes chamativas, na exposição exagerada do corpo e gestos erotizados que enchiam totalmente o palco até alguns minutos, não havia o que ele buscava.** O que ele buscava era algo mais silencioso,

⁸⁵ Na tradução da edição de 2013 está “moletom enquanto”, fizemos a correção deste trecho.

mais íntimo, mais fascinante e profundo. (Kang, 2013, p. 60, grifos nossos).

A partir de um cartaz (primeira referência intermediária deste trecho), onde há “homens e mulheres nus” sentados de forma oblíqua — ou seja, compreendendo esse adjetivo no sentido figurado, essas pessoas dispostas no cartaz estavam olhando de forma dissimulada, com malícia —, o cunhado foi até o teatro assistir ao espetáculo na ânsia de saciar seu desejo por visualizar os corpos florais copulando, aplacando, assim, o desejo que ele sentia em relação à cunhada. Além disso, ele também procurara se ver livre da ideia de criar uma obra de arte a partir da macha mongólica que o inspirou, porque, até então, o que ele vinha fazendo no campo da arte eram produções que retratavam “o cotidiano humano, erodido e esgarçado, de uma sociedade capitalista tardia, usando design gráfico em 3D e cenas reais documentais, esta imagem que era sensorial, puramente sensorial, era como um monstro.” (Kang, 2013, p. 60). A imagem de Yeonghye era como um monstro ou um fantasma para o artista do cotidiano humano e de cenas documentais, por isso ele se debruçava em angústia ao se deparar com essas inquietações.

Voltando ao espetáculo que fora assistir, o videoartista na verdade, acaba se decepcionando, porque, como descrevemos, era uma obra de *kitsch*, isto é, uma obra que, na visão dele, era um produto de baixa qualidade artística, algo inferior. Sendo assim, ele não encontra o que esperava para frear seus desejos e a sua imaginação. A “desilusão” (Kang, 2013, p. 60) que sente ao compreender que ele mesmo teria que tirar aquela imagem que estava planando na sua cabeça é frustrante. Todas as vezes que busca em outros artistas ou em outras obras aplacar um pouco do desejo que sente, nunca é da mesma forma que ele está imaginando. É uma eterna impossibilidade de se concretizar a imagem monstruosa que o ronda.

Ele esteve buscando a resposta por um longo tempo. De como poderia fugir dessa imagem. Mas não podia ser outra coisa. Não existia outra imagem tão forte e tão sedutora quanto esta. Não tinha vontade de trabalhar em qualquer outra coisa que fosse além desta. **Qualquer outra exposição, filme ou espetáculo lhe parecia xoxo.** Somente pelo fato de não ser este. Ficava a elocubrar, como num devaneio, como poderia tornar real a imagem. **Tomar emprestado o ateliê de um amigo pintor e instalar as luzes, preparar a tinta para o body painting e também uma colcha branca para forrar o chão...** Enquanto os

pensamentos se sucediam, ficava restando a parte mais difícil, a de convencer a cunhada. (Kang, 2013, p. 63, grifos nossos).

Desse modo, ao compreender de vez que ele mesmo precisa criar essa grande obra de arte que permeia apenas as partes obscuras da sua mente, é que o cunhado inicia uma projeção mais real de como poderia ir dando vida à ideia. Mas isso se torna uma questão ética para ele, uma vez que o videoartista compreende que essa é uma “cena pornográfica” (Kang, 2013, p. 64) e que, mesmo uma atriz especializada, iria cobrar uma grande quantia para fazer tal performance. Além disso, o personagem fica se perguntando como poderia expor aquilo ao público, uma vez que “[...] já imaginara que algum dia pudesse passar por uns maus bocados por uma obra que tratasse de um assunto social polêmico, mas nunca pensara em ser taxado como produtor de material pornográfico.” (Kang, 2013, p. 64). A imagem, dessa maneira, desviante, gerava “ansiedade, desconforto, insegurança [...] dúvida e autocensura.” (Kang, 2013, p. 64). O maior medo dele, portanto, parecia ser o de, ao mesmo tempo, criar uma obra de arte que tocasse num ponto considerado polêmico pelo *status quo*, bem como criar uma arte meramente pornográfica, mas que fosse, como ele almejava, erótica, sensual e artística.

4.2.2. Segunda referência intermediária — a musa

A segunda referência intermediária a qual chamamos atenção neste capítulo é a da musa, que emerge no texto quando acompanhamos a jornada do cunhado concretizando a tão desejada imagem que o persegue. Para tanto, ele termina por pedir ajuda à cunhada, Yeonghye, que inicialmente hesita, mas depois aceita, virado uma musa, uma “modelo” (Kang, 2013, p. 79). A protagonista aceita o convite quando o cunhado, para convencê-la a participar do seu novo projeto, promete-lhe que irá pintar flores sob seu corpo. Diante dessa sugestão, ela fica mais interessada e concorda em participar. Assim, o cunhado começa os preparativos do espaço. Ele pede para utilizar um estúdio de um colega de faculdade, que é apenas referido como M, pois desejava que a criação acontecesse num espaço que recebesse luz natural. Com tudo organizado, quando Yeonghye chega ao local combinado, o cunhado pede para

a moça tirar a roupa e, pela primeira vez, ele se depara com a mancha mongólica. Logo, a imagem que o levava até ali começa, a partir daquele instante, a se tornar não mais parte da imaginação, mas da realidade.

Ele parou de respirar e olhou para elas. Por cima das duas lombadas gordinhas, havia duas covinhas afundadas, frequentemente chamadas de sorriso-de-anjo. E, de fato, a mancha estava estampada na parte superior da nádega esquerda, do tamanho de um polegar. Como é que uma coisa dessas permaneceu ali? Ele não conseguia entender. De cor esverdeada, parecendo até um leve hematoma, era com certeza a mancha mongólica. **Compreendeu então que aquilo lhe trazia lembranças de algo muito remoto, algo anterior à evolução, ou talvez um resquício de fotossíntese, e que, surpreendentemente, causava a impressão de alguma coisa vegetal, nada tendo a ver com sensações eróticas.** (Kang, 2013, p. 84, grifo nosso).

A descrição que ele faz da mancha mongólica, uma écfrase, remete à ideia de um pós-humanismo, algo que é estudado por Lucia Santaella (2003), no livro *Culturas e artes do pós-humano*, onde algumas artes, entre elas a performance, a videoarte, o *bodyart* e o *body painting*, exploram o limite entre o humano e o não humano. O cunhado chega a comentar que, vendo aquela mancha, era transportado para uma sensação de primitivismo, algo de vegetal que, de algum modo, atravessasse aquele corpo — o ser vegetal no ser humano. Para registrar essa cena, o personagem fixou “[...] a filmadora no tripé e ajustou a altura do suporte. Posicionou-a de modo a conter o corpo dela de braços num só quadro, e pegou a paleta e o pincel. Queria começar gravando o trabalho de **body painting.**” (Kang, 2013, p. 84). Aqui se tem expressa nominalmente uma forma de mídia que ele irá utilizar no trabalho com Yeonghye, que é um meio de trabalho que atua diretamente no corpo humano. Diferentemente de outras artes, como tatuagens, o trabalho de *body painting* é temporário, assim, faz sentido também o registro pelo audiovisual. A descrição de seu trabalho de *body painting* segue a noção de écfrase, como vemos a seguir:

Inicialmente arrastou para cima os cabelos dela que pendiam pelos ombros, e **começou a desenhar flores a partir da nuca. Botões de flor meio abertos de cor vinho e vermelho foram se espalhando pelos ombros e costas, e ramos delgados foram escorrendo pelos flancos das costas.** Chegando à lombada da nádega direita, **flores de cor bordô se abriram totalmente, estendendo os pistilos amarelos e inchados.** Deixou em claro a nádega esquerda onde estava a mancha. Em

seu lugar, pegou um pincel grosso e **pintou uma base verde clarinho no entorno da mancha azul-esverdeada**, fazendo ressaltar a mancha de modo que ela **parecesse a sombra de uma pétala clara**. (Kang, 2013, p. 85, grifos nossos).

Uma das primeiras descrições que ele faz do trabalho sob o corpo de Yeonghye nos alude à natureza-morta, gênero típico das artes visuais — sobretudo, as plásticas, onde nasce —, que representa seres ou objetos inanimados, como, por exemplo, frutas, jarras, louças, dentre outros. Temos vários exemplos de pintores que utilizaram desse tipo de pintura, tais como: Caravaggio, Picasso, Van Gogh e Frida Kahlo. Na **Figura 9**, apresentada abaixo, apenas para exemplificar, temos o quadro *Still life* (1888), de Van Gogh.

Figura 10 — *Still life* (1888), quadro de Van Gogh



Fonte: Rawpixel (s.d.)

Como podemos ver, não há presença do humano na tela, mas compreendemos que esses elementos estão carregados de sentidos. A ausência de vida humana, aponta para a presença de outros objetos, que, como o título sugere — *Still life*, em tradução livre: ainda vida —, contém vida, evocam memórias, estimulam sentidos, são, portanto, outras formas de presenças no espaço. Esse tipo de pintura persiste até os dias de hoje e, considerando a obra aqui analisada, é interessante pensar que a personagem principal aceita ser pintada — como que transmutada — nessas outras formas de ser, as plantas. E toda a cena, como já dito, é motivada pela mancha mongólica e o que ela

desperta no cunhado. Depois do trabalho que ele teve, é perceptível o sentimento de possessão que o artista desenvolve sobre a cunhada, o que pode ser percebido quando ele arremata dizendo que “depois de guardar o corpo dela inteiro na fita, ele desligou a filmadora.” (Kang, 2013, p. 85). No entanto, o que aparenta ser um traço de poderio masculino, “guardar o corpo dela”, se entorna rapidamente para o lado de Yeonghye, quando, em primeiro lugar, ele nota que “aquilo era um corpo de onde todo e qualquer detalhe de cada um dos cantos havia sido eliminado. Pela primeira vez via um corpo assim, um que falava tanta coisa somente por si só.” (Kang, 2013, p. 88). O corpo da protagonista, desse modo, ganha o foco, ressaltando sua forma e o magnetismo que exercia sobre o videoartista, sendo algo que possui uma força que não pode ser totalmente registrada. Em um segundo momento, enquanto a filmava, ele percebeu que:

O rosto dela estava escuro porque a iluminação chegava somente até o pescoço dando até a impressão dela estar adormecida. Mas, a ver pelo **estremecimento** a ele transmitido quando a ponta do pincel roçava a parte interna da coxa, ela **estava sensivelmente acordada**. A ela que aceitava tudo isso em silêncio, ele sentia como algo sagrado, algo que não se podia dizer humano nem por isso animal, um vegetal ao mesmo tempo um animal e um ser humano, ou ainda uma existência forasteira algo intermediária entre essas coisas [...]. Ela se virou lentamente, dobrando os braços, as pernas e a anca, como se movesse o corpo ao som de uma música silenciosa. Ele filmou as linhas da cintura e da nádega que lembravam a curva suave de uma montanha e focou intercaladamente as flores da noite das costas e as de dia da frente. (Kang, 2013, p. 88).

No seu estudo chamado *Modos de ver*, John Berger (1972, p. 47) vai dizer que “homens agem e mulheres aparecem. Mulheres olham para si mesmas sendo olhadas. Isso determina não só a maior parte das relações entre homens e mulheres, como também a relação entre mulheres consigo mesmas.” Ou seja, de maneira delongada, durante o passar do tempo, as mulheres eram apenas as musas desses homens que as olhavam e, somente pelo olhar deles, eles as pintavam e “guardavam-nas”. Contudo, no caso de Yeonghye, há algo que parece escapar. Assim como foi no primeiro capítulo, com o Jeong narrando e tomando a voz para si próprio, mas logo depois percebendo que, repentinamente, perdia o controle da narrativa para Yeonghye, ainda que ela permanecesse num voto de silêncio com o leitor, só interrompendo o marido nos monólogos, aqui também acontece o mesmo. Isso porque a protagonista parece insurgir nas

brechas das várias prisões que tentam lhe impor. Nesse caso do videoartista, no lugar da voz, o que tentar ser “guardado” é o corpo, mas o estremecimento de Yeonghye já demonstra que ela não é uma natureza-morta, mas sim uma mulher que mostra seus desejos.

A partir desse encontro e do registro da performance, o cunhado se entrega ao seu trabalho com muito afinco, como há muito não fazia. O resultado da sua primeira fita foi intitulado de “A mancha mongólica 1”, uma fita que findou por ter 4 minutos e 55 segundos, na qual se tinha a mão dele criando “o *body painting* sobre o corpo dela deitado de bruços e acabando num *fade out* sobre a mancha mongólica; mostrando o rosto dela desértico, sombreando com os traços já quase indistinguíveis e acabando novamente em *fade out*.” (Kang, 2013, p. 94). O *fade out* é um termo cinematográfico que expressa o final de um plano ou a imagem escurecendo. A origem de toda aquela criação é o ponto final do vídeo gravado.

Contudo, ao tratar essa primeira imagem e seu registro audiovisual, uma nova ideia surgiu em sua mente, cegando-o, e que ele desejava denominar de “Mancha Mongólica 2”.

A cena em que um homem e uma mulher, com os corpos pintados de flores, copulam dentro de um silêncio semelhante a um vácuo. Os corpos totalmente absortos e os movimentos honestos nessa imersão. Uma sequência que se desenrolasse ora violenta ora suave, e até focando os próprios genitais. Aquele ponto em que, apesar de escancarado, mas justamente por causa desse escancaramento, desse extremo, purificava-se silenciosamente. (Kang, 2013, p. 94).

Berger (1972, p. 56) vai afirmar que “havia uma categoria especial de pinturas pornográficas privadas (especialmente no século XVIII), em que casais fazendo amor faziam aparições.” Contudo, o próprio Berger afirma que fica claro que o espectador vai se identificar com o homem na pintura, de modo que essas cenas também eram para deleite, na maioria das vezes, de espectadores homens. Interessante é que o autor pontua o termo “pinturas pornográficas”, apontando para uma certa exposição esvaziada, com o intuito de sanar desejos. Fazendo uma ponte com o cunhado, entendemos que, à medida que trabalha no vídeo, o seu desejo pela cunhada vai crescendo, fazendo com que queira realizar um outro material audiovisual. Nesse momento, o personagem, ao imaginar “Mancha Mongólica 2”, já não pensava em fazer a arte superior, mas agora

começara a se aproximar do *kitsch*, da arte pornográfica, pois quer sanar novamente os seus desejos mais íntimos pela irmã da sua esposa.

O mesmo que acontece com Jeong acontece com o cunhado, porque, a partir desse momento, ele começa a ter sonhos. Ressaltamos que há uma repetição: o marido e agora o cunhado. Os personagens conectados à Yeonghye, à medida que vão se envolvendo com ela, sonham.

Ele a viu imediatamente antes de acordar do breve sono. Sua pele era um verde claro apagado. Estava deitada à sua frente, o corpo parecendo uma folha que acabara de se destacar do ramo, em outras palavras, que começara agora a murchar. Na sua nádega não havia a mancha mongólica, e sim, em vez disso, o corpo todo estava manchado daquele verde claro. Ele virou o corpo dela para a frente. Não podia vê-la dos peitos para cima por causa de uma luz ofuscante que emanava da parte superior do corpo – a fonte da luz parecia ser o rosto dela. Abriu as pernas dela com as duas mãos, e pôde perceber que ela não dormia pela elasticidade durinha das coxas. Quando ele entrou nela, um sumo verde começou a escorrer de sua parte íntima como o que escorre das folhas quando são esmagadas. O cheiro de mato, aromático, mas ao mesmo tempo amargo, ficou cada vez mais forte, e ele respirava com dificuldade. Quando saiu dela, a custo, imediatamente antes do clímax, viu que o seu membro estava totalmente tingido por um verde escurecido. O sumo verde fresco que não sabia se era dela ou dele manchava toda a sua parte inferior até as coxas. (Kang, 2013, p. 95-96).

No caso do cunhado, no sonho, novamente uma descrição de como o corpo dela estava pintado. Ironicamente, nesse sonho, “ela diz que com o corpo pintado não tem mais sonhos e queria que ele a pintasse novamente.” (Kang, 2013, p. 96). Estamos diante de uma musa passando de uma posição de passividade, para uma figura ativa, que tem desejos também. Agora, quem parecia estar “guardado” nas filmagens e pinturas era ele. Desse modo, ao escutar isso, ele entendeu que era um sinal para ele criar a “Mancha Mongólica 2”, mas que fosse com outro homem que não ele, um que tivesse um corpo mais esbelto do que o dele. Desse modo, ele chega em J., outro homem que só sabemos a letra inicial do nome, que é um colega de estúdio, também artista. Assim, ele faz o convite e mostra a fita do “Mancha Mongólica 1” para o colega, que, ao ver o material, logo se entusiasma.

— Não consigo acreditar... é quase mágico! Como é que uma coisa dessas saiu de você? Sinceramente, vinha te achando um tanto simplório...ah, mas peço desculpas agora... — Nos olhos e na voz de J podia-se ver um interesse genuíno que até então

nunca sentira. — Como é possível transformar-se tanto assim? Como é que eu posso dizer... É como se um ser gigante o tivesse levantado de uma vez e o transportado para um mundo totalmente diferente...Veja só essas cores! (Kang, 2013, p. 99).

Mesmo tendo aceitado o convite para participar, J. não sabia que o que o videoartista queria, de verdade, era uma “cena de sexo”. Já de volta ao estúdio para gravar com os dois, J. e Yeonghye, que também aceita pensando nas flores a serem pintadas no seu corpo, o videoartista fez todo o procedimento novamente: pinta os corpos dos dois e começa os direcionamentos para que ambos pudessem interagir. À medida que os dois iam ficando cada vez mais juntos, o cunhado ansiava por mais toques, levando-o a questioná-los: “— Será que... será que... — E ficou olhando alternadamente para os dois. — ... Será que poderiam fazer, de verdade?” (Kang, 2013, 103). Ao que J. responde: “— Mas o que é isso. Está querendo filmar pornografia?” (Kang, 2013, p. 103).

Diante disso, J. sai do estúdio alegando que talvez fosse mais conservador do que pensara. No entanto, enquanto Yeonghye se vestia, o videoartista a escutou dando uma risada. Ao questioná-la, ela respondeu que “estava toda molhada.” (Kang, 2013, p. 105). Com isso, numa tentativa falha de tomá-la nos braços naquele momento, ela recusa a aproximação dele, dizendo que a sua vontade tinha sido fruto das flores que cobriam o corpo de J, parceiro do vídeo.

Portanto, é nesse momento que o cunhado, tresloucado, vai até a casa de uma ex-namorada, também artista, e pede para que ela pinte todo o seu corpo de flores. Entrega a ela os desenhos que usara no corpo de J. para que ela os desenhasse nele e, depois de pintado, vai para a casa de Yeonghye. Se, no primeiro capítulo, o clímax havia sido a protagonista cortando o pulso, nesse, é a cena em que ela e o cunhado fazem sexo pintados com flores no corpo, concretizando, finalmente, a imagem que ele pensara desde o começo desse segundo capítulo, momento que ele também faz questão de registrar. O que não esperava é que, na manhã seguinte, já em casa, ele teria sua primeira e única espectadora dessa sua produção artística. Toda a preocupação de fazer uma arte que importasse, e não apenas algo pornográfico, simplesmente evanesce quando ele percebe que a sua mulher, Inhye, havia visto toda a fita que gravara durante a noite com Yeonghye.

A esposa, Inhye, em perplexidade, havia chamado o resgate para os dois, para que fossem encaminhados para o sanatório, e a cena finda com Yeonghye lentamente dando as costas para eles e indo até a sacada. Foi só então que ele “viu a mancha mongólica dela, verde clara, e viu marcas de saliva e sêmen ressecados sobre a mancha como se fosse a seiva de uma planta.” (Kang, 2013, p. 118). A imagem final retoma a ideia de primitivismo, mesclando elementos do humano e do não humano — como já apontado na discussão de Santaella (Ano) sobre o pós-humano nas artes — nesse corpo desviante da protagonista.

4.3. ÁRVORES-FLAMAS

4.3.1. Primeira referência intermidiática — o *Studio Ghibli*

Encaminhamo-nos às passagens finais do romance, portanto, como o final se aproxima, podemos refletir um pouco sobre a estrutura do romance. Em *A vegetariana* (2007), a estrutura romanesca lembra também a clássica estrutura de três atos do roteiro cinematográfico. Em *Manual do Roteiro* (2001), de Syd Field, o paradigma do roteiro é realizado em três atos, no qual o Ato I seria a apresentação; o Ato II seria a confrontação; e o Ato III seria a resolução.

Isso também ocorre no romance: no primeiro ato, temos a apresentação, o contexto, a premissa dramática (que é a protagonista parar de comer carne) — essa última que impulsionará a história até o final. No segundo ato, temos a confrontação, ou seja, Yeonghye vai enfrentar alguns obstáculos que a impedem de escapar do sistema violento que a circunda, chegando no ápice da relação sexual que ela tem com o cunhado, e a irmã, Inhye, flagrando a traição por meio de uma fita de vídeo que ele gravara. No terceiro ato, que iremos discorrer neste subtópico, é a chamada resolução, que, apesar de ter esse nome, não significa literalmente que aquela situação chegará a ter um ponto final declarado.

Algumas críticas feitas ao livro apontam o terceiro capítulo como a mais fraca, ou menos instigante, porque o final é a narração da irmã acompanhando Yeonghye na clínica psiquiátrica, num processo de inanição, em que a protagonista delira, acreditando ser uma árvore, só se alimentando de luz. A conclusão do romance, então, não deixa claro se Yeonghye morre ou não, ou seja, não tem aquela resolução clássica de algumas narrativas com início, meio

e fim mais demarcados. Como aponta Field (2001, p. 7), “o paradigma é uma forma, não uma fórmula.” Portanto, o que verdadeiramente poderá chamar mais a atenção do leitor é o fato de a irmã de Yeonghye, Inhye, narrar os acontecimentos passados de uma maneira memorialista, recordando o tapa que o pai desferiu em Yeonghye, ou o momento em a fita que continha a cena de sexo do marido com Yeonghye, dentre outras passagens que podemos ver por meio desta mulher lamuriosa. Podemos compreender que a narrativa de Inhye, ainda que em terceira pessoa, contém um forte teor voltado ao passado, que é “distorcido pela memória” e “transfigura-se como se parecesse inventado, uma vez que o intuito reside menos no pacto autobiográfico estrito do que na reconstituição das lembranças que restam do fluxo e refluxo dos dias.” (Moisés, 2013, p. 289). Ou seja, se todos os narradores até o momento tiveram um adjetivo – performático (Jeong) e desviante (o cunhado) –, em Inhye, podemos conjecturar que essa é uma narradora, no entendimento de Moisés (2013), memorialística. E é por meio dessas memórias que ela irá acionar as referências intermediáticas, principalmente em relação ao marido. Seleccionamos apenas uma delas para analisamos aqui.

A referência ao cinema de Miyazaki — roteirista, diretor e cofundador do Studio Ghibli – carrega um imenso significado para compreendermos quem é esta personagem e como ela enxerga a vida – de agora e de antes –, uma vez que essa conexão ilustra a relação conjugal entre Inhye e o marido: um casamento falido, palidamente construído por uma mulher que se doa, trabalha fora e ainda tem que assumir os papéis materno e paterno, já que o marido se dedicou apenas à arte, sendo omissos nas demais funções domésticas e paternas. Em determinada passagem do terceiro capítulo, Inhye relembra o seguinte momento de interação entre o marido e o filho, Jiu:

Houve uma única ocasião em que viu os olhos dele brilharem dentro de casa. Foi quando Jiu, com um ano completo, começava a dar os primeiros passinhos. Ele pegou a máquina e filmou Jiu, que caminhava cambaleando pelo meio da sala toda ensolarada. Também filmou a cena em que Jiu caía nos braços da mãe, e ela dando um beijo no topo da sua cabeça. E ele disse, com os olhos cintilando de uma inapreensível vivacidade: **Será que coloco uma animação de uma flor se abrindo das pegadinhas cada vez que Jiu dá um passinho, como num filme de Miyazaki Hayao?** Não, acho melhor fazer subir num bando de borboletas. Ah, para isso, seria melhor filmar de novo

num gramado. Ele ensinou a ela como funcionava a filmadora, reproduzindo as cenas gravadas, e disse num tom de voz exaltado: Ele, e também você, têm que vestir roupa branca. Não, não é. Talvez seja melhor mesmo uma roupa bem esfarrapada. É, acho isso melhor. O piquenique de uma mãe pobre e seu filho. O bando de borboletas coloridas que sobe a cada passinho desajeitado do bebê, como um milagre... (Kang, 2013, p. 130-131, grifos nossos).

Tomei a liberdade de fazer uma citação mais longa para mostrar como a referência aí funcionou: é bem provável que não haja um filme em específico de Miyazaki em que ocorre essa cena das borboletas que saem voando dos pés das personagens, porém, conhecendo a criação estética dos filmes de Miyazaki, essa seria uma característica verossímil, uma vez que, no universo desse autor, coexistem uma imensidão de elementos fantásticos. Nesse sentido, não podemos negar que as produções audiovisuais de Miyazaki possuem um grande nível de ludicidade, principalmente em relação às referências à natureza e à filosofia xintoísta.

No entanto, o que acontece aqui é que aquela cena que o artista tenta recriar na vida “real” não pode se completar, porque a vida deles não é um filme de Miyazaki. Claramente o personagem do cunhado é descrito como um artista que se interessa apenas por essas questões estéticas. Ou seja, sua visão passa pela máquina e pelo domínio de sua técnica e não pela vida real e suas imperfeições e suas potências não capturáveis. Ele quer transformar os primeiros passos do filho num filme de fantasia, como os de Miyazaki, e não consegue. Aí é a impossibilidade da recriação de uma mídia se deparando com a dicotomia ficção *versus* realidade, dicotomia essa que é bastante exposta durante todo o romance, principalmente por meio das referências ao teatro e à *body art*, *body painting* etc.

4.3.2. Segunda referência intermediária — linhas vangoghianas

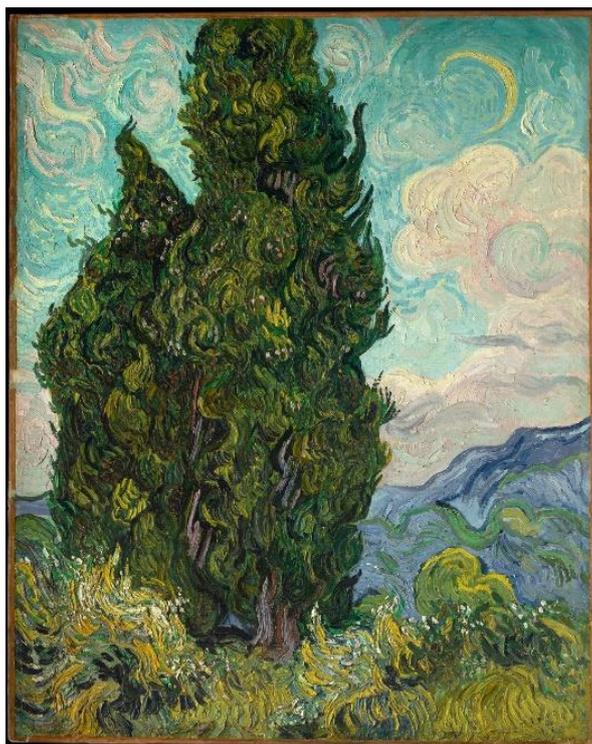
No terceiro e último capítulo, há outra grande referência pictórica: Van Gogh. O próprio título que dá nome a esse capítulo vem dessa referência: Árvores-Flamas. Além dessa conexão visual, outro ponto em que podemos traçar paralelo é a questão da loucura, já que é sabido que o pintor também enfrentou inúmeras dificuldades por ser incompreendido e visto como alguém

incomum, taxado como um louco, encontrando na arte uma forma de ressignificar sua solidão e sofrimento.

Como aponta Moacir Amâncio (*apud* Kang, 2013, p. 7-9), a linguagem da esquizofrenia (Lee, 2007), tema bastante trabalhado, principalmente pelos poetas coreanos da década de 2000, não permeia apenas a personagem Yeonghye, mas também o seu cunhado. Não é somente a moça que caminha rumo a um lugar sem volta. Seu cunhado faz a contrapartida da viagem, que, depois de tudo, seguirá sempre solitária, e essa travessia custa o preço da vida ou da razão: após a experiência do transcendente, só resta a morte, ou a loucura plena. E esta última, por fim, é um tipo de morte, pois nada nesse estágio mais faz sentido — ou um sentido convencional, compartilhado. E o sentido não tem também a mesma importância, uma vez que o sentido, tal qual convencionou-se entender, não existe simplesmente. Eles, a protagonista e o cunhado, atravessaram a linha proibida, cada um a seu modo, e já não poderão se reintegrar ao comum dos mortais — no pacto do “normal”. Daí a belíssima metáfora estática de tonalidade e linhas vangoghianas (Amâncio *apud* Kang, 2013, p. 8), que tomamos aqui como base para apontar o modo como as relações desses dois personagens com os seus familiares é atravessada por essa passagem. O estático, visto de perto pelas pinceladas, contrasta com o movimento do todo da obra, assim como a impotência, a frustração e a raiva de Inhye por tantas perdas — a irmã, o marido, os pais, a família —, o que não a impede de continuar visitando Yeonghye. Da mesma forma, a protagonista pode não fazer sentido no mundo de sentidos convencionais, mas, à sua maneira, vive, como desviante, estática, ainda que em movimento, e cujo caminho escolhido acabe por paralisá-la finalmente, em corpo. E se pensarmos na transmutação para planta, esse ciclo continua.

Van Gogh tem uma pintura chamada *Cypresses* (1889), que aqui retomamos para explorar as relações entre a obra de Han Kang e a produção desse pintor. Nesse sentido, o diálogo entre a própria vida de Van Gogh e a situação em que a protagonista se encontra no terceiro capítulo do romance se entrelaçam, principalmente com a imagem do quadro mencionado, pintado pelo artista holandês e a descrição final do romance.

Figura 11 — *Cypresses*, Van Gogh, 1889



Fonte: site de *The Met Museum* (2023)

Como visto, o título do terceiro capítulo do romance, “Árvores-flamas”, retrata os acontecimentos após o flagra da irmã de Yeonghye, que assiste ao vídeo em que sua irmã e seu marido haviam tido relações sexuais. Assim, é essa personagem que passa a ser a narradora do último capítulo do romance, mostrando uma visão feminina sobre os últimos acontecimentos na sua família. O livro termina com uma descrição do que a irmã da narradora está vendo através da janela da ambulância, que é a seguinte:

Silenciosamente, inspira o ar para dentro do pulmão. Lança um olhar enraivecido para as árvores que se incendiam na beira da estrada, para as chamas verdes que se levantam como inúmeros animais e balançam. Seu olhar é escuro e tenaz como se esperasse pela resposta, não, como se protestasse contra algo. (Kang, 2013, p. 177).

Essa descrição (junto à escolha de tradução do título do terceiro capítulo) sugere uma referência à pintura de Van Gogh, *Cypresses* (1889). Uma pintura do final do século XIX, pouco depois de Van Gogh ter começado sua reclusão de um ano numa Casa de Saúde em Saint-Rémy. Em *Cypresses* (1889), as árvores se assemelham a chamas, dando a impressão de que a pintura está se

movendo. As pinceladas espessas do pintor são carregadas de emoções, buscando representar a forma como sentia.

As imagens de Gogh e de Yeonghye, uma visível pela tinta e pelo pincel e a outra por meio de palavras, parecem se sobrepor nessa conclusão, associando novamente o humano e o não humano. Além disso, há uma ideia de ciclo tanto pelo elemento natural, a árvore, vital, bem como pelo elemento do fogo, que só queima quando há matéria e oxigênio, remetendo também à força da personagem, à sua característica indomável, que permeou todos os capítulos do romance.

A partir dessa análise, observamos as mutações relegadas, primordialmente, no universo feminino, tidas como desviantes, por questionarem ou irem de encontro ao *status quo*, além do questionamento sobre o olhar masculino sobre o feminino — também desviante. A protagonista Yeonghye, que não tem muitas falas, paira sobre toda a obra, como uma sombra, e dá a esse romance intermidiático uma força e coesão que geram transbordamentos necessários para que o leitor se junte à personagem nessa jornada silenciosa, anti-humana e anti-violenta.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto autora, Han Kang cresceu marcada pela memória dos acontecimentos de Gwangju e do “milagre do rio Han”, levando a questionamentos irrespondíveis (Quem eu sou? O que devo fazer? Por que há tanta violência? Dentre outros). Questionamentos que foram sendo respondidos — ou pelo menos tentaram — nas suas criações artísticas. Estreando no começo da década de 1990, seus trabalhos se encontram num entrecruzamento entre linguagens, em especial pelas artes visuais, como a própria Han Kang afirma em entrevista à revista *Lit Hub*.

Portanto, em fins de conclusão do trabalho, entendemos que a obra *A vegetariana* (2007), da autora sul-coreana Han Kang, pôde - e ainda pode - ser lida através das lentes do campo da intermedialidade, tanto da perspectiva diacrônica (traçando um mapa histórico) quanto da perspectiva sincrônica (buscando suas configurações midiáticas, em especial, nesse caso, por meio das referências intermidiáticas).

Esse campo de estudos da intermedialidade, que tem a possibilidade em ser compreendido tanto como um conceito quanto como uma ferramenta de análise, retirou do nosso objeto de pesquisa, *A vegetariana* (2007), oportunidades de debates importantes não apenas acerca da compreensão da escrita de Han Kang, como também para a discussão sobre aspectos que circundam a literatura, tais como: contextos culturais, a figura do leitor, tradução, prêmios literários, edições de livros e estilo de autor.

Ficou nítido durante nossa leitura que quando estamos em um encontro com uma literatura estrangeira, como a sul-coreana, entendemos que dentro dessa área estão englobados conceitos caros à análise, tais como: língua, território, pátria, discussões de cunho sociais, políticos e geográficos; além de estudos tradutórios que revolvem sobre essas literaturas (Nascimento e Nagaie, 2018). Dessa forma, é uma tarefa notoriamente difícil sair dessas relações, muitas das vezes, extraliterárias. E, acreditamos, que não há necessidade de se fazer um esforço para se retirar delas, pois, a partir do momento em que se adentra nesses meandros, a obra adquire mais profundidade, vai ficando mais densa e, portanto, diminuindo as chances de fadar ao anonimato das estantes dos leitores.

A intermedialidade como chave de leitura para o romance *A vegetariana* (2007), portanto, nos proporcionou algumas discussões cruciais, tais como: 1) compreender que a intermedialidade caminha com a área de Estudos Culturais, uma vez que ambas são contemporâneas e esses contextos culturais os quais interessam à intermedialidade, também interessam ao campo dos culturalistas; 2) além disso, conseguimos entender como a figura do leitor é central ao conceito e à ferramenta de análise, principalmente quando falamos de repertório midiático e sobre o conhecimento de mundo, seja qual for a nomenclatura, ambos exigem a presença ativa do leitor frente à obra. Sendo assim, nessas considerações, acreditamos que para compreender a intermedialidade, é necessário caminhar junto a essas áreas: recepção (leitor) e Estudos Culturais (contextos culturais), algo que pode amplamente aprofundado em outras pesquisas, não só envolvendo a literatura sul-coreana, mas outros tipos de literatura.

Assim, se foi possível alcançar o entendimento de que não só *A vegetariana* (2007) pode ser lida por meio das lentes intermidiáticas, mas algumas outras obras de Han Kang; importou-se compreender, portanto, as contextualizações, por meio do que propõe a perspectiva diacrônica da intermedialidade. No trajeto arqueológico, um esforço que, com clareza, não se pretendeu abarcar toda a história da literatura sul-coreana contemporânea, pois esse é um trabalho hercúleo, compreendemos que a Han Kang, enquanto sul-coreana e autora de um sistema literário, inserida num contexto sociocultural, dialoga com movimentos e autores da sua época — bem como de autores mais antigos —, além de beber de fontes de artes e autores ocidentais, fruto do próprio movimento sul-coreano de expansão. Isso mostra como a literatura sul-coreana contemporânea dialoga com várias produções e expressões artísticas.

A vegetariana (2007), romance mais conhecido da autora, tem particularidades que, muitas vezes, não chega até o grande público, inviabilizando um conhecimento mais avançado não apenas sobre a obra, mas sobre o processo criativo da Han Kang. Essas informações adicionais, pudemos encontrar na edição da editora Devir, de 2013, com tradução de Yun Jung Im. Essa edição contou com prefácio, posfácio e notas biográficas sobre a autor; os textos pré-textuais nos ajudaram a chegar em um primeiro lampejo de que o romance de Han Kang poderia ser lido a partir das lentes intermidiáticas. Com isso, acreditamos que, atualmente, no ano de 2023, há uma nova onda de títulos coreanos chegando às editoras brasileiras, muitos agenciados por profissionais

da área de literatura coreana no Brasil, mas ainda assim, sabemos que as decisões editoriais cabem à editora. O que nos faz entender que o ideal seria apresentar sempre uma obra coreana como a da edição de *A vegetariana*, da editora Devir. Assim, com a sorte de ter encontrado essa edição, compreendemos que, certamente, a leitura que aqui propomos também não se esgota nesta pesquisa, uma vez que sabemos das limitações que aparecem quando se propõe a enveredar nos entremeios de uma literatura estrangeira, principalmente de uma literatura asiática, como é a coreana — apesar de todos os esforços promovidos por diferentes agentes, como o LTI Korea e os agentes de tradução, bem como editoras de porte pequeno e médio —, que ainda permanece pouco estudada dentro do meio acadêmico brasileiro. É possível que a pesquisa possa se expandir para referências intermediáticas dentro da literatura adulta sul-coreana contemporânea, ou um estudo mais arrojado da própria autora Han Kang, de outras obras suas. Há uma vastidão de possibilidades relacionadas à pesquisa entre intermedialidade e literatura adulta sul-coreana.

Em relação às referências intermediáticas, encontramos um projeto estético denso, em que os limites do humano são investigados, interrogados, e postos à prova em contextos de dor, sofrimento e silenciamentos, mas que, pela arte, ganham novos sentidos, por meio das referências intermediáticas interpostas no romance.

A personagem principal da narrativa suscita várias questões — mesmo não tendo muitas falas —, de modo que conseguimos conhecê-la a partir dos monólogos presentes nos diálogos entre outros personagens. Sendo assim, observamos como as relações intermediáticas podem ser não só analisadas e interpretadas, como também discutidas. A personagem trabalha com Computação Gráfica, e insere falas em balões de histórias em quadrinhos. Esse trabalho peculiar se associa, de certo modo, com sua personalidade reclusa, solitária e silenciosa, a qual é potencializada pelo olhar enviesado que é dado por sua família quando a protagonista expõe sua decisão de seguir sua vida a partir do vegetarianismo — assustando a família como um todo, e deixando demarcado uma discriminação que é levada até o final do livro.

A relação com as mídias permeia o modo de ser da personagem tanto pelo seu trabalho, e gosto por livros, quanto pelo seu interesse em participar da performance proposta pelo cunhado, a qual consistia em fazê-la se sentir

transmutada em plantas e flores a partir de desenhos em sua pele. Além desses pontos, há toda uma questão que envolve a personagem, principalmente as que impulsionam reflexões sobre: quem ela é; quais opressões ela enfrenta; como ela vive um casamento apático com um marido que não a valoriza; suas relações com uma família autoritária e agressiva, que é composta por um grupo de pessoas que a julga simplória e ingênua. Entretanto, a personagem persiste nas suas escolhas, partindo para conflitos diretos de outra forma, por intermédio do silêncio, que é visto como uma atitude, por vezes extrema, como quando corta o pulso no almoço em família, e, ao final, quando não ingere mais carne e, posteriormente, para de comer, querendo se alimentar apenas de luz, como se fosse uma árvore.

As temáticas com relação às identidades desviantes; das relações familiares; e do encaixe em padrões pré-estabelecidos também são suscitadas na obra — não só a partir da protagonista, mas por meio dos outros personagens também. Assim, vemos um marido julgador e imperativo; um cunhado omissivo e alheio à realidade que o cerca; pais autoritários e distantes; e uma irmã a quem é delegada a tarefa de cuidado da protagonista. Todos esses personagens, com suas respectivas características, povoam esse romance sul-coreano. Além disso, há a própria questão dos limites da arte — quando o cunhado videoartista chega ao ponto de acabar com seu próprio casamento para realizar uma imagem da sua mente e saciar seus desejos, possibilitando o trajeto por uma série de entrelaçamentos com outras mídias —, conferindo, portanto, uma camada reflexiva sobre os pontos que delimitam as questões entre vida-arte e vice-versa.

Toda essa análise, porém, foi proporcionada pelo que Ricardo Piglia chamou na nossa epígrafe do “não-dito, de certo silêncio que deve estar no texto e sustentar a tensão da intriga. Não se trata de um enigma, (embora possa adquirir essa forma), mas de algo mais essencial: a literatura trabalha com os limites da linguagem, é uma arte do implícito” (1994, p. 85). É difícil acreditar que o silêncio pôde dizer tanto – e ainda pode dizer muito mais, uma vez que as pesquisas nunca terminam com um ponto final, mas com uma vírgula.

REFERÊNCIAS

BBC NEWS. **Han's Kang The Vegetarian wins Man Booker International Prize**, 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-36303604>. Acesso em: 08 mai. 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. 2º reimpr. Editora Zouk, 2014.

BERGER, John. **Ways of seeing**. 1972

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. **Literatura-Mundo e Poéticas do Presente**: Modos de Ler. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 22, n.1, p. 23-29, 2018.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CASPARI, Maya. Moving archives, touch, and world literary melancholy in Han Kang's *The Vegetarian*. **Journal of Postcolonial Writing**, v. 59, n. 1, p. 28-42, 2023. DOI: 10.1080/17449855.2022.2122260.

CASTELLS, Manuel. **O poder da comunicação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Amarelo**. *In*: Dicionário de símbolos. 27 ed. — Rio de Janeiro: José Olympio, p. 40-42, 2015.

CHO, Dongil *et al.* **Historia de la Literatura Coreana**. Tradução de Lee Yongsun e Ricardo Sumalavia. Pontificia Universidad Católica Del Perú. Fondo Editorial, 2000.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 5 jan. 2023.

CLÜVER, C. Intermidialidade. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 8–23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 6 jan. 2023.

CLÜVER, Claus. Inter textos/Inter artes/Inter media. *In*: Aletria: **revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez. 2006

Digital Library of Korean Literatura (DLKL). **Translate Books**. Disponível em: <https://library.ltkorea.or.kr/originalworks/102621/related/translated/list>. Acesso em: 16 jun. 2023.

DINIZ, Thaís. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.). **Intermidialidade e Estudos Interartes**: Desafios da arte contemporânea vol.2. Belo Horizonte: Rona Editora - FALE/UFMG, 2012.

ELLESTRÖM, Lars. **As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídias**. 1 ed. — Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

ELFVING-HWANG, Joanna. **Representations of Femininity in Contemporary South Korean Women's Literature**. Leiden: Editora Brill, 2010. 232 p.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A narrativa sob suspeita: primeira pessoa e declínio da perspectiva utópica**. In: Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade. São Paulo: EDUC, 2016, p. 33-56.

FLOR, Ana Filipa Augusto. **Contextualização**. In: A cultura do k-pop: uma investigação sociocultural da Coreia do Sul, da sua indústria musical e dos produtos audiovisuais do grupo BTS entre 2013-2020. Orientador: Flávio Almeida. 2020. 274 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, Universidade Europeia, Lisboa, 2020. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/35917>. Acesso em 25 mai. 2022.

GENDRY-KIM, Keum Suk. **Jun**. 1 ed. — São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2022.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIBSON, Megan. The 'Bra Burning' Miss America Protest. **TIME**, 2011. Disponível em: https://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2088114_2087975_2087965,00.html. Acesso em 07 jun. 2023.

GOGH, Van. Cypresses [1889]. **The Met Museum**, New York. 2023. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437980>. Acesso em: 10 jul. 2023.

GUERNICA. **Portrait of Fear**. Tradução de Don Mee Choi. 6 de Jul. 2023. Disponível em: <https://www.guernicamag.com/portrait-of-fear/><https://www.feministcurrent.com/2018/09/06/south-koreas-take-off-corset-movement-inspire-feminists-everywhere-towards-radical-action/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

GUIMARÃES, Carolina. **O feminino em tradução e retradução: o caso de A vegetariana**, de Han Kang. Orientador: Antônio José Bezerra de Menezes Júnior. 2021. 89 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Letras Estrangeiras e Tradução, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8165/tde-30112021-214836/publico/2021_CarolinaDeMelloGuimaraes_VCorr.pdf. Acesso em: 13 fev. 2023.

HIGGINS, Dick. **Intermídia**. In: Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

KANG, Han. **A vegetariana**. Tradução de Jae Hyung Woo. São Paulo: Editora Todavia, 2018.

KANG, Han. **A vegetariana**. Tradução de Yun Jung Im. Editora Devir, 2013.

KANG, Han. **Atos humanos**. Tradução de Ji Yun Kim. São Paulo: Editora Todavia, 2021.

- KANG, Han. **Biography**. Disponível em: <https://han-kang.net/Biography>. Acesso em: 02 jun. 2022.
- KIM, Hunggyu. **Comprensión de la literatura coreana**. Tradução de Lee Yongsun e Ricardo Sumalavia. PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ FONDO EDITORIAL, 2002.
- KIM, Ji-ha. **Os cinco bandidos**. Tradução de Moon Joon. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.
- KOCH, I. V.; TRAVAGLIA, L.C. **Coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1999.
- KOREAN literature today. **Even the Birds are Leaving The World**. Disponível em: <http://anthony.sogang.ac.kr/klt/99fall/hwangjiu.htm>. Acesso em: 31 jul. 2022.
- KUK, Jihye; PARK, Hyejung; NORMA, Caroline. South Korea's 'take off the corset' movement should inspire feminists everywhere towards radical action. **Feminist Current**, 2018. Disponível em: <https://www.feministcurrent.com/2018/09/06/south-koreas-take-off-corset-movement-inspire-feminists-everywhere-towards-radical-action/>. Acesso em 20 jun. 2022.
- KWON, Youngmin; FULTON, Bruce. **Into the New World: Literature of the Late Twentieth and Early Twenty-first Centuries**. *In: What Is Korean Literature?* Institute of East Asian Studies. University of California, Berkeley, 2020.
- LEE, Peter. **A History of Korean Literature**. Cambridge University Press, 2003.
- LEE, Sanggum. **Modern Literature after the 1960s in Korea**. *International Journal of Area Studies* 11:1, 2016.
- LIMA, Uallace Moreira. **Como a Coreia do Sul atingiu o sucesso econômico**, YouTube, 9 de set. de 2021, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCGI6isuDm0>. Acesso em 16 out. 2022.
- LIMA, Uallace Moreira. **Verdades sobre o desenvolvimento da Coreia**, YouTube, 27 de maio de 2020, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=el6coymjt2k&lc=Ugyqo5peqljWgZT8dRN4AaABAq>. Acesso em 13 out. 2022.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo, Editora 34, 2000.
- LUND, Christian. **Han Kang Interview: the horror of humanity**. Louisiana Museum of Modern Art, 2019. Disponível em: <https://channel.louisiana.dk/video/han-kang-the-horror-of-humanity>. Acesso em: 02 jun. 2022.
- LUZ, C. DA S.; WALLAU, V. L. DE; MARINS, L. C. **Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thais Flores Nogueira Diniz**. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 43, n. 1, p.57, 13 abr. 2021.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12^a ed.rev. – São Paulo: Cultrix, 2013.

MONGOLIAN spot, 2023. **Dermboard**. Disponível em: <https://dermboard.org/birthmarks/mongolian-spot/>. Acesso em: 13 ago. 2023.

MONTEIRO, Daniela de Souza Mazur. **Resposta Passado**: A Onda Coreana ontem e hoje. *In*: Um mergulho na Onda Coreana: Nostalgia e Cultura Pop na série de K-dramas “Reply”, Niterói, 2018.

MONTGOMERY, Charles. Sunday meeting with Han Kang (한강) author of Vegetarian (채식주의자). **Korean Literature in Translation**. 11 de jun. 2013. Disponível em: <https://www.ktlit.com/sunday-meeting-with-han-kang-%ed%95%9c%ea%b0%95-author-of-vegetarian-%ec%b1%84%ec%8b%9d%ec%a3%bc%ec%9d%98%ec%9e%90/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

MOSER, Walter. (2006). As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, v. 14, n. 2, p. 42–65.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

MUSEÉ YVES SAINT LAURENT PARIS. **The Mondrian Revolution**. Disponível em: <https://museeyslparis.com/en/stories/la-revolution-mondrian#the-autumn-winter-1965-collection>. Acesso em: 01 jul. 2023.

NASCIMENTO, Lyslei; Nagae, Neide (Orgs.). **Desafios críticos**: Literaturas estrangeiras em pauta, 2018.

O'KEY, DOMINIC. **Han Kang's *The Vegetarian* and the International Booker Prize**: reading with and against world literary prestige. 18 de mar. de 2021. DOI: 10.1080/0950236X.2021.1900376

OH, Hyung-yup. Issues and Trends in Korean Eco-Literature. *In*: **Korean Literature Now**, vol. 29, 23 de outubro, 2015. Disponível em: <https://koreanliteraturennow.com/essay/musings/issues-and-trends-korean-eco-literature>. Acesso em: 25 ago. 2022.

PARK, Han-sol. Kim Ji-ha, dissident poet who shed light on democracy. **The Korea Times**. 09 de mai. 2022. Disponível em: https://www.koreatimes.co.kr/www/culture/2022/06/262_328786.html. Acesso em: 01 ago. 2022.

PARK, Hyesu. Korean literature wave: transcultural and transnational reading of *The Vegetarian* and *Bad Friend*. *In*: **Understanding Hallyu: The Korean Wave Through Literature, Webtoon and Mukbang**. Routledge, 2021.

PARK, Yun Jung Im. A Literatura Coreana no Brasil: quadro atual e desafios. **Criação & Crítica**, n. 24, p. 4-17, out. 2019.

PARKS, Tim. Raw and Cooked. **The New York Review**. 20 de Jun. de 2016. Disponível em: https://www.nybooks.com/online/2016/06/20/raw-and-cooked-translation-why-the-vegetarian-wins/?lp_txn_id=1473850. Acesso em: 14 jun. 2023.

PESCHEL, Sabine. Korea's Kafka? Interview with Man Booker winner Han Kang. **Made for minds**, 2016. Disponível em: <https://www.dw.com/en/koreas-kafka-man-booker-winner-han-kang-on-why-she-turns-a-woman-into-a-plant/a-19543017>. Acesso em 27 out. 2022.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994

PORTO EDITORA. **Natureza-morta**, s.d. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/natureza-morta>. Acesso em: 2 jul. 2023.

RAJEWSKY, Irina. **A fronteira em discussão**: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabela Santos Mundin. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea II*. Belo Horizonte: UFMG, 2012a, p. 51-73.

RAJEWSKY, Irina. **Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”** — uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 15-45.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. **Intermedialidade: uma introdução**. São Paulo: Contexto, 2022.

ROCHA, Nayelli López; RYZHKOV, Andrii. La República de Corea: cultura, globalización y cambio social. **Oasis**, v. 26, p. 123-141, 2017. Disponível: <https://www.redalyc.org/journal/531/53163843008/html/>. Acesso em 14 jun. 2023.

SALES of Han Kang's 'The Vegetarian' Soar on Man Booker Award News. **The Korea Bizwire**, 2016. Disponível em: <http://koreabizwire.com/sales-of-han-kangs-the-vegetarian-soar-on-man-booker-award-news/54813>. Acesso em 13 jun. 2022.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. Paulus Editora, 2003.

SHIN, Sarah. **Interview with Han Kang**. Litbreaker: literary ad Network, 2016. Disponível em: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-han-kang/>. Acesso em: 08 mai. 2022.

SUMALAVIA, Ricardo. **Nuevas tendencias de la narrativa coreana**. Pontificia Universidad Católica del Perú — PUCP/ Online. 2022.

TEATRO do Absurdo. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

THE KOREA HERALD. **'The Vegetarian' translator speaks out**, 2016. Disponível em: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20160615001082>. Acesso em: 25 jun. 2022.

UNZER, Emiliano. **Coreia do Sul: apenas um produto de sua geografia?**, YouTube, 9 de mar. de 2021, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O8ZwqGagpvU>. Acesso em 20 nov. 2022.

WAGNER, Erica. Bazaar on Books: The International Man Booker Prize. **Harper's Bazaar**, 2016. Disponível em: <https://www.harperbazaar.com/uk/culture/staying-in/news/a37167/international-man-booker-prize/>. Acesso em 20 mai. 2022.

WOOD, James. **Narrando: In: Como funciona a ficção**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna; COSTA, Marisa Vorraber; RIPOLL, Daniela; BONIN, Iara Tatiana. Apresentação. **Educação** (Porto Alegre, impresso), v. 38, n.1., p.11-13, jan.-abr. 2015.

YI SANG. **Olho de corvo e outras obras de Yi Sâng**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

YI, Nam-ho; U Chan-je; YI, Kwangho; KIM, Mihyon. Tradução de Youngju Ryu. **Twentieth-Century Korean Literature**. Norwalk: East Bridge, 2001.

YOUNG-SUH, YUN. Vegetarian gave hope for future of Korean Literature. **The Korea Times**. 13 de Jan. de 2017. Disponível em: https://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2017/01/142_222037.html#. Acesso em: 25 jun. 2022.

YUN, Charse. You say Melon, I say Lemon: Deborah Smith's flawed yet remarkable translation of "The Vegetarian". **Korea Exposé**. 02 de Jul. de 2017. Disponível em: <https://www.koreaexpose.com/deborah-smith-translation-han-kang-novel-vegetarian/>. Acesso em: 14 jun. 2023.