

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL UNIDADE
UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

JAQUELINE MENDES SANTANA

**O VERDADEIRO HORROR ESTÁ NESTE MUNDO: O PATRIARCALISMO
DESVELADO (PELO FANTÁSTICO) EM *저주 토끼* (COELHO MALDITO), DE
BORA CHUNG**

Campo Grande/MS

2025

JAQUELINE MENDES SANTANA

**O VERDADEIRO HORROR ESTÁ NESTE MUNDO: O
PATRIARCALISMO DESVELADO (PELO FANTÁSTICO) EM *저주
토키* (COELHO MALDITO), DE BORA CHUNG**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguagem: língua e literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira

Campo Grande/MS
2025

S223v Santana, Jaqueline Mendes

O verdadeiro horror está neste mundo: o patriarcalismo desvelado (pelo fantástico) em Coelho Maldito, de Bora Chung / Jaqueline Mendes Santana. – Campo Grande, MS: UEMS, 2025.

146 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2025.

Orientador: Profº. Drº. Volmir Cardoso Pereira

1. Chung, Bora (1976). Coelho maldito 2. Análise crítica 3. Literatura fantástica contemporânea 4. Literatura sul-coreana do século XXI I. Pereira, Volmir Cardoso. II. Título.

CDD 23 ed. 895.75

JAQUELINE MENDES SANTANA

**O VERDADEIRO HORROR ESTÁ NESTE MUNDO: O PATRIARCALISMO
DESVELADO (PELO FANTÁSTICO) EM *저주 토끼* (COELHO MALDITO), DE
BORA CHUNG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, para o Exame Geral de Qualificação, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (Examinador Interno)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

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

Campo Grande/MS, 15 de agosto de 2025.

DEDICATÓRIA

Dedico o presente trabalho ao tradutor Anton Hur, que atua como também como difusor cultural a partir das obras que compõem seus projetos tradutórios para língua inglesa e que foi responsável por mediar meu primeiro contato com a obra da autora Bora Chung. O dedico também a todos os profissionais que atuam na cadeia de publicação literária e contribuíram para que as edições originais e traduzidas chegassem até às minhas mãos, como leitora, e, posteriormente, pesquisadora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Luiz Girão e a professora Yun Jung Im, que, em um período em que eu não tinha pretensão de voltar para a academia, realizaram um convite que me fez enxergar um futuro na carreira de pesquisadora que não parecia possível anteriormente, e por todas as orientações posteriores, seja por materiais organizados e disponibilizados contribuindo para a difusão da pesquisa na área de literatura coreana, seja por aulas ministradas dentro e fora das instituições de ensino.

Agradeço ao meu orientador, Volmir Cardoso Pereira, por, desde a graduação se mostrar aberto aos meus interesses, e mesmo quando eu não acreditei em mim mesma, acreditar em mim e me incentivar à realização do processo seletivo. Agradeço também a imensa paciência e abertura para que, diante de uma literatura ainda não por ele explorada, me ouvisse e aceitasse um estudo conjunto que se delineia no projeto em questão.

Agradeço ao professor Gabriel Leal, que me acolheu como estagiária na disciplina “Gêneros e subgêneros literários” e corroborou para que a pesquisa fosse compartilhada com alunos da graduação, e com discussões que propiciaram expansões analíticas da presente pesquisa.

Agradeço também às minhas amigas, Adrianna Alberti, Catarina Ribeiro, e Letícia Carriconde, também pesquisadoras de letras, em suas temáticas plurais, pelo apoio dentro e fora da academia, por todas as discussões e palavras de apoio neste período de dois anos.

Agradeço a todes que participaram dos encontros mensais do clube de literatura coreana, Tokki tokki, iniciado como ramificação desse projeto de pesquisa, e mensalmente desde sua criação em 2024 me deram espaço para dissertar sobre temáticas caras à dissertação, e que a partir das discussões levantadas em cada encontro contribuíram para diversas reflexões que não teriam sido possíveis de forma isolada.

Agradeço a Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), que me acolheu no período de graduação, mestrado, e que me concedeu a bolsa de estudos para realização deste trabalho.

Agradeço também à todos/as que de forma direta ou indireta contribuíram para a concretização desta dissertação.

눈은 살아있다
 떨어진 눈은 살아있다
 마당 위에 떨어진 눈은 살아있다

기침을 하자
 젊은 시인이여 기침을 하자
 눈 위에 대고 기침을 하자
 눈더러 보라고 마음놓고 마음놓고

기침을 하자
 눈은 살아있다
 죽음을 잊어버린 영혼과 육체를 위하여
 눈은 새벽이 지나도록 살아있다

기침을 하자
 젊은 시인이여 기침을 하자
 눈을 바라보며
 밤새도록 고인 가슴의 가래라도
 마음껏 뱉자
 (김수영, 1956)

SANTANA, Jaqueline. *O verdadeiro horror está neste mundo: O patriarcalismo desvelado (pelo fantástico) em Coelho Maldito, de Bora Chung*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2025.

RESUMO

A armadilha patriarcal que enclausura e violenta mulheres, crianças e animais, grupos que são mais frequentemente vítimas de violência e sujeição, é comumente desnudada por Bora Chung a partir do uso dos elementos fantásticos que fazem parte da coletânea *Coelho maldito* (2017) da escritora sul-coreana Bora Chung, da qual nos propomos a analisar cinco contos neste trabalho: “A cabeça”, “Dedos gélidos”, “Menorreira”, “A armadilha” e “Lar doce lar”. Buscamos averiguar, nestes contos, a ocorrência do modo fantástico e seus desdobramentos estético-políticos, na medida em que entendemos que o seu uso ressalta como a ideologia patriarcal dominante na Coreia do Sul se desenvolve no cotidiano de maneira monstruosa, reforçando práticas e comportamentos que oprimem a condição feminina. Para desenvolver esta hipótese, faremos uma incursão pelo contexto sociocultural da Coreia do Sul atual, destacando a cena literária e o compromisso político das escritoras com o movimento feminista e com a denúncia da ideologia patriarcal de viés confucionista, ainda vigente, a partir de IM (1999, 2009), Kwon e Fulton, (2020), Kim (2010), Elfing-Hwang (2010) e SO (2003), entre outros, e os articularemos com EAGLETON (2011) para discutir as relações entre literatura e sociedade. Sobre o viés fantástico revisitaremos TODOROV (1968), e sua formulação de gênero fantástico para pensar o fantástico como modo proposto por teóricos que pensam a literatura fantástica em sua perspectiva contemporânea, como JACKSON (1981) e Roas (2011, 2014), pretendendo observar como nestes contos as perspectivas transgressoras do modo fantástico aliadas à articulação dos códigos estético-políticos possibilitam a escritura crítica do patriarcado sul-coreano, na medida em que entendemos que o seu uso ressalta como a ideologia patriarcal dominante na Coreia do Sul se desenvolve no cotidiano de maneira monstruosa, reforçando práticas e comportamentos que oprimem a condição feminina.

Palavras-chave: Coelho Maldito, Bora Chung, Literatura Sul-coreana, Literatura contemporânea, Literatura fantástica.

SANTANA, Jaqueline. The real horror is in this world: Patriarchy unveiled (through the fantastic) in *Cursed Bunny*, by Bora Chung.. Thesis (Master in Literature) – University of the State of Mato Grosso do Sul, Campo Grande / MS, 2025.

ABSTRACT

The patriarchal trap that confines and violates women, children, and animals, groups that are most frequently victims of violence and subjection, is commonly exposed by Bora Chung through the use of fantastic elements that are part of the collection of short stories *Cursed Bunny* (2017) by South Korean writer Bora Chung, from which we propose to analyze five short stories in this thesis: “The Head,” “Frozen Fingers,” “The embodiment”, “Snare,” and “Home Sweet Home”. We seek to investigate in these short stories, the occurrence of the fantastic narrative mode and its aesthetic-political developments, as we understand that its use highlights how the dominant patriarchal ideology develops in everyday monstrous South Korean life, reinforcing practices and behaviors that oppress women. To develop this hypothesis, we delve into the current socio-cultural context of Korea to shed light on the writers’ political commitment to the literary world and feminist movements, as well as their critiques of the Confucian, biased, and patriarchal ideologies that still exist. This is based on the research findings of IM (1999, 2009), KWON and FULTON, (2020), Kim (2010), Elfing-Hwang (2010) and SO (2003), among others, articulating their ideas with EAGLETON (2011) to discuss the relationship between literature and society. Regarding the fantastic, we will revisit TODOROV (1968) and his ideas of the fantastic genre to consider the fantastic as a mode proposed by theorists who think of fantastic literature from its contemporary perspective, such as JACKSON (1981) and Roas (2011, 2014), intending to observe how in these short stories the transgressive perspectives of the fantastic mode combined with the articulation of aesthetic-political codes enables a writing that is critical of the South Korean patriarchy, to the extent that we understand that its use highlights how the dominant patriarchal ideology in South Korea develops in everyday life in a monstrous way, reinforcing practices and behaviors that oppress the female condition.

Keywords: *Cursed Bunny*, Bora Chung, South Korean Literature, Contemporary Literature, Fantastic Literature.

산뜨나, 자첼리네. 진짜 공포는 이 세상에 있다: 정보라의 <저주 토끼>에서 (환상적을 통해) 밝힌 가부장제. 석사 논문 (문학과) - 마토 그로소 도 솔 대학교, 캠퍼그란지 / MS, 2025.

초록:

여성, 어린이, 동물 등 폭력과 예측의 희생자가 되기 쉬운 집단을 가두고 침해하는 가부장적 함정은 정보라가 작가님 단편 소설집 『저주 토끼』(2017)에 등장하는 환상적 요소를 통해 폭로하고 있다. 본 논문에서는 이 중 다섯 편을 분석하고자 한다. "머리", "얼은 손가락", "몸하다", "덧", 그리고 "즐거운 나의 집". 본 연구는 이 단편소설에서 환상적 서사 양식의 등장과 미학적·정치적 발전을 탐구하고자 한다. 이는 이러한 서사 양식의 사용이 지배적인 가부장적 이데올로기가 일상적인 기괴한 한국 사회의 삶 속에서 어떻게 발전하여 여성을 억압하는 관행과 행동을 강화하는지를 보여준다는 점을 이해하기 때문이다. 이 가설을 개발하기 위해서는 현재 한국의 사회문화적 맥락을 파헤쳐 문학과 페미니스트 운동에 대한 작가들의 정치적 헌신, 그리고 여전히 존재하는 유교적 편향적 가부장적 이념에 대한 비판을 조명하고자 한다. 이는 IM (1999, 2009), KWON and FULTON (2020), Kim (2010), Elfing-Hwang (2010), SO (2003) 등의 연구 결과를 바탕으로 하며, EAGLETON (2011)과 함께 그들의 아이디어를 정리하여 문학과 사회의 관계를 논의할 예정이다. 환상성과 관련하여, TODOROV (1968)와 그의 환상 장르에 대한 아이디어를 다시 살펴보고, 환상성을 JACKSON (1981)과 Roas (2011, 2014)와 같은 환상 문학을 현대적 관점에서 생각하는 이론가들이 제안한 양식으로 고찰해 볼 것이다. 이러한 단편 소설에서 환상적 양식의 범법적 관점과 미적-정치적 코드의 표현이 어떻게 대한민국의 가부장제를 비판하는 글쓰기를 가능하게 하는지 살펴보고자 한다. 대한민국의 지배적인 가부장적 이념이 어떻게 일상 생활 속에서 괴물 같은 방식으로 발전하여 여성의 지위를 억압하는 관행과 행동을 강화하는지를 그 사용이 강조한다는 것을 이해하게 된다.

핵심어: 저주 토끼, 정보라, 한국문학, 대문학, 환상적 문학.

SANTANA, Jaqueline. *El verdadero horror está en este mundo: el patriarcado revelado (a través de la fantasía) en Conejo Maldito, de Bora Chung*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2025.

RESUMEN

La trampa patriarcal que confina y violenta a mujeres, niños y animales, grupos que con mayor frecuencia son víctimas de violencia y sometimiento, es comúnmente expuesta por Bora Chung a través del uso de elementos fantásticos que forman parte de la colección Conejo maldito (2017) de la escritora surcoreana Bora Chung, de la cual nos proponemos analizar cinco cuentos: “La Cabeza”, “Dedos Helados”, “La regla”, “La Trampa” y “Mi dulce hogar”. Buscamos investigar, en estos relatos, la ocurrencia del modo fantástico y sus desarrollos estético-políticos, pues entendemos que su uso resalta cómo la ideología patriarcal dominante en Corea del Sur se desarrolla en la vida cotidiana de manera monstruosa, reforzando prácticas y comportamientos que oprimen la condición femenina. Para desarrollar esta hipótesis, haremos una incursión en el contexto sociocultural de la Corea del Sur actual, destacando la escena literaria y el compromiso político de las escritoras con el movimiento feminista y con la denuncia de la ideología patriarcal de sesgo confuciano, aún vigente, a partir de IM (1999, 2009), KWON y FULTON, 2020), Kim (2010), Elfing-Hwang (2010) y SO (2003), entre otros. Los vincularemos con EAGLETON (2011) para discutir las relaciones entre literatura y sociedad. En cuanto a lo fantástico, retomaremos a TODOROV (1968) y su formulación del género fantástico para pensarlo como una modalidad propuesta por teóricos que articulan la literatura fantástica en su perspectiva contemporánea, como JACKSON (1981) y Roas (2011, 2014), pretendiendo observar cómo en estos relatos las perspectivas transgresoras de la modalidad fantástica combinadas con la articulación de códigos estético-políticos posibilitan la escritura crítica del patriarcado surcoreano, en la medida en que entendemos que su uso pone en evidencia cómo la ideología patriarcal dominante en Corea del Sur se desarrolla en la vida cotidiana de forma monstruosa, reforzando prácticas y comportamientos que oprimen la condición femenina.

Palavras-chave: Conejo Maldito, Bora Chung, Literatura Surcoreana, Literatura contemporánea, Literatura fantástica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 O VERDADEIRO HORROR ESTÁ NESTE MUNDO?	17
1.1 Wise mother, good wife (mãe sábia, boa esposa): O constructo do patriarcado na sociedade coreana	20
1.2 Contexto histórico e social da literatura (sul-)coreana escrita por mulheres	25
1.2.1 Uma breve introdução da produção da literatura coreana clássica	26
1.2.2 A literatura coreana moderna em desenvolvimento	28
1.2.3 Cenário literário a partir dos anos 1990	33
CAPÍTULO 2 OS LIMITES DO REAL E O MODO FANTÁSTICO NA LITERATURA DE BORA CHUNG	41
2.1 O fantástico como modo narrativo	42
2.2 As vozes feministas no fantástico	52
2.2.1 As vozes feministas no fantástico sul-coreano	54
2.3 A voz de Bora Chung, nascida em 1976	57
2.4 저주 토끼 (Coelho Maldito): uma breve introdução	63
CAPÍTULO 3. O PATRIARCALISMO DESVELADO (PELO FANTÁSTICO) E A ESTÉTICA DE BORA CHUNG	66
3.1 “머리” (“A cabeça”)	67
3.2 “차가운 손가락” (“Dedos gélidos”)	79
3.3 “몸하다” (“Menorreia”)	89
3.4 “덫” (“A armadilha”)	107
3.5 “즐거운 나의 집” (“Lar, doce lar”)	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138

INTRODUÇÃO

“A vida é um problema atrás do outro. Principalmente se você é casada e tem uma família. Porque mesmo quando você evita os problemas do resto do mundo e volta sã e salva para casa, sua família está lá esperando com problemas diferentes”. A citação de “Lar, doce dar” (Chung, 2017, p. 182) é emblemática quanto ao tom que dita, não apenas ele, como todos os dez contos que fazem parte da coletânea *저주 토끼* (*Coelho Maldito*), de Bora Chung¹ (2017).

A obra a que nos propusemos analisar, após ter sido publicada pela pequena editora independente coreana Arzak, foi traduzida para a língua inglesa no mercado editorial inglês pelo tradutor Anton Hur e publicada pela também editora independente de pequeno porte Honford Star em 2021. É considerada como a primeira obra de ficção especulativa coreana nomeada como finalista do *Manbooker* em 2022, prêmio este que levou a obra, também sul-coreana, *A vegetariana*, de Han Kang, a ser conhecida mundialmente em 2016, e como desdobramento, a primeira escritora sul-coreana a receber um prêmio Nobel em 2024.

De forma semelhante ao movimento no mercado editorial previamente mencionado, apenas a indicação da obra de Bora Chung foi suficiente para, mesmo que em menor escala, a escrita da autora de *Coelho maldito* fosse reconhecida fora do seu país de origem, tendo os direitos de sua tradução vendidos para publicação em 17 países, estando o Brasil incluso na lista, cuja publicação se deu pela editora Alfaguara, realizada em 2024. Esse processo de publicação estrangeira acarretou em uma repercussão doméstica pela primeira vez, mais de dez anos após a sua primeira publicação em solo nacional.

Nascida em 1976, em Seul, Bora Chung é uma escritora sul-coreana contemporânea; A autora possui uma sólida formação acadêmica, com mestrado em literatura russa e do leste europeu pela Universidade Yale e doutorado em literatura eslava pela Universidade de Indiana. Sua formação acadêmica proporcionou-lhe trabalhar como professora em

¹Se manterá no corpo do texto o uso nome-sobrenome, Bora Chung, devido à solidificação do mesmo nos mercados anglófono e brasileiro, embora demais nomes de autores e pesquisadores sejam apresentados na usual forma coreana sobrenome-nome. Cabe também nota em relação a discrepância das transliterações de nomes coreanos e termos romanizados no corpo do texto: esta é resultado de um cuidado para que, ao buscar as fontes utilizadas, leitores (entre eles pesquisadores) possam encontrá-los com facilidade, já que mais de uma mesma transliteração de um mesmo nome coexistem. Para decidir quanto ao uso de uma transliteração em detrimento de outra, partimos da forma com que aparecem os nomes nas edições brasileiras, e que estão se solidificando no imaginário nacional, seja no cenário jornalístico ou acadêmico. Quanto aos autores que não têm tradução brasileira, utilizamos as nomenclaturas que aparecem nas edições estrangeiras citadas, ou como apresentado no site da instituição governamental coreana de tradução, LTI Korea.

universidades sul-coreanas, e como tradutora das literaturas que pesquisa, influenciando positivamente sua escrita, versátil tanto na temática quanto nos gêneros por ela explorados.

Em seu texto, embora explore diferentes gêneros, transitando desde fábula à ficção científica, é o modo narrativo fantástico que se evidencia como elemento essencial para que, através da escrita, temáticas comuns da contemporaneidade, com destaque ao capitalismo e ao patriarcalismo, sejam exploradas e criticadas; o que pretendemos demonstrar nesta pesquisa.

Em entrevista ao jornal diário online Hankyoreh, em 2022, a autora fez a seguinte declaração: “o verdadeiro horror está neste mundo” (Chung, *apud* Lee, 2022, [online], tradução nossa²)³. E, textualmente, mesmo em narrativas que envolvem elementos insólitos em suas diferentes materialidades, pode-se observar uma segunda camada textual em que a problemática é, para além de tais elementos, centrada na família, nos relacionamentos e no corpo feminino – corpo este que existe em uma sociedade ainda guiada por preceitos confucionistas que se alinham e ressaltam o patriarcado.

Assim, propomo-nos a analisar neste trabalho uma seleção de contos da obra *Coelho Maldito* (2017), tomando por hipótese investigativa que a escrita de Bora Chung, em especial ao valer-se do modo narrativo fantástico como fundamento de sua escrita literária, possibilita uma efetiva crítica à ideologia patriarcal ainda vigente na sociedade sul-coreana; esta marcada pela influência confucionista, em que a mulher ocupa uma posição de poder apenas quando colabora para a continuação da linhagem familiar, ajustando-se ao papel central de mãe (Koh, 2002; Kim 2016; Kim, 2017). A análise parte de uma visão geral da obra, mas toma por *corpus* central cinco dos dez contos da coletânea, sendo eles: “A cabeça”; “Dedos gélidos”; Menorreia”; “A cicatriz”; e “Lar doce lar”.

A nosso ver, esses contos expressam melhor a conexão entre o modo fantástico e a crítica ao patriarcado. Os contos selecionados apresentam personagens mulheres que, embora protagonistas das narrativas, não são protagonistas de suas próprias existências, e que a partir do contato com um elemento fantástico, em suas variadas formas, têm a violência patriarcal evidenciada, seja esta, interna ou externa ao ciclo familiar. Os mesmos contos apresentam como característica em comum um número reduzido de personagens masculinas, sendo as próprias mulheres projetadas como reprodutoras de discursos imbuídos da necessidade de se

² Todas as traduções diretas de *Coelho Maldito* no corpo do texto da dissertação foram realizadas pela autora da dissertação, visando manter aspectos da análise que perpassam a interpretação de texto e escolhas tradutórias tendo em vista a metodologia aplicada ao trabalho em questão. Dessa forma, todas as citações originais do texto em coreano serão mantidas em notas de rodapé para consulta.

³ 진짜 공포는 이 세상에 있다”.

adequar a uma sociedade conservadora. Essa característica em específico, indica que não se trata de uma literatura que se projeta como uma mera exposição de temáticas consideradas feministas e, menos ainda, incorre na redução de uma leitura de cunho didático.

Pretendemos, através da leitura dos contos fantásticos aqui selecionados, em concordância com os pressupostos teóricos de Rosemary Jackson (1981), explorar aspectos críticos do fantástico como modo narrativo, tendo como uma das bases a relação entre sujeito e sociedade, e apresentando a narrativa fantástica não como distante do real e/ou hiperbólica, mas como expressão sofisticada da realidade, trazendo à luz o que é socialmente ignorado, obscurecido ou normalizado.

A articulação da pesquisa bibliográfica em questão é realizada a partir do texto literário e de teorias de cunho literário e sociológico. Para as discussões acerca do fantástico, convocamos especialmente os estudos de Roas (2011; 2014) e Jackson (1981), visando uma leitura do fantástico contemporâneo alinhado politicamente às escritas feministas. Intentando a expansão de tal leitura, realizaremos, a partir de Saffioti (2004), análises acerca do conceito de patriarcado, que será articulado ao conceito de neo-confucionismo, na perspectiva de Kim, (1999), Kim, (2017) e Kalton, (2019), base para a cultura sul-coreana nos tempos atuais.

Tendo em vista as aproximações estabelecidas entre os cinco contos que compõem o *corpus*, a hipótese aqui delineada e a apresentação da teoria fundamental que sustenta o método de análise do objeto, este trabalho se dividirá em três capítulos concêntricos, buscando articulá-los do geral ao particular:

Partindo da compreensão da literatura não apenas como fruição estética, mas como expressão do movimento histórico em que está inserida a sua produção, bem como a compreensão de que projeto analítico que propõe uma dissertação está também sujeito às grandes questões de seu momento histórico, o primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “O verdadeiro horror está neste mundo”, tem como intuito apresentar os contextos do estudo. Tal realização pretende ser feita tendo como base a breve descrição do desenvolvimento da literatura (sul-)coreana, em seus períodos clássico e moderno, focando nos principais acontecimentos históricos que, direta ou indiretamente, influíram nas produções literárias em seus respectivos períodos. Bem como as raízes confucionistas e neo-confucionistas, que ainda delineiam o patriarcalismo da sociedade contemporânea. Assim, esperamos situar e compreender os contos de *Coelho Maldito* (2017) no decurso desse processo histórico e cultural.

Uma vez exposta a contextualização em que se insere o *corpus*, o segundo capítulo, intitulado “Os limites do realismo e o fantástico de Bora Chung”, expõe a necessidade de uma

fundamentação teórica no que tange o entendimento da literatura fantástica contemporânea. E como esta, especialmente quando realizada por autoras mulheres, pode potencializar uma crítica política ao *status quo* sul-coreano, ao mesmo tempo em que extrapola os limites da narrativa realista. O percurso do capítulo inclui uma incursão por uma breve linha do tempo dos estudos do fantástico, citando nomes importantes para o modo, como Todorov (1973, 1975), até as postulações de David Roas (2011, 2014) e Rosemary Jackson (1981), que proporcionam uma leitura que atrela o contexto social aos elementos formais utilizados pelos escritores que utilizam o fantástico como modo narrativo.

Intitulado “O patriarcalismo desvelado (pelo fantástico) e a estética de Bora Chung”, o terceiro e último capítulo é dedicado à análise dos contos selecionados, observando quais elementos da narrativa fantástica são utilizados pela autora. Para tanto, consideramos como se articulam com a tipificação das personagens, a simplificação dos espaços e a contenção das personagens ao âmbito doméstico, a repetição de *leit motifs*, comuns à narrativa de Chung, visando compreender a sua construção estética em forma e conteúdo. A partir da leitura e de discussões promovidas pela articulação com estudos de viés materialista, verifica-se a estética – não reduzida à, porém, também – utilizada como expressão de denúncia a partir da exacerbação e ridicularização dos padrões a que a mulher é submetida, mesmo em universos alternativos em que o fantástico se impõe.

CAPÍTULO 1 O VERDADEIRO HORROR ESTÁ NESTE MUNDO?

Os textos que compõem *저주 토끼* (*Coelho Maldito*) (2017), foram escritos entre 1998 e 2016, e embora tenha um intervalo de oito anos entre início e finalização de produção, delineiam, com muita precisão, o coerente projeto estético de sua autora, Bora Chung, e a forma como explora os elementos do modo narrativo fantástico para criticar as mazelas da sociedade em que se encontra. Apesar de tais mazelas poderem ser compreendidas como “universais”, a leitura dos textos, ao ser vinculada diretamente à compreensão particular da sociedade contemporânea coreana, que foi pano de fundo para a escrita, bem como a trajetória do cenário literário que permitiu a sua publicação na contemporaneidade, se faz muito mais pertinente e permite análises mais precisas, pois, como afirma David Roas (2014) ao citar Reisz (2001), considerar o horizonte cultural ao analisar as ficções fantásticas é fundamental já que

[...] elas se sustentam no questionamento da própria noção de realidade e tematizam, de modo muito mais radical e direto que as demais ficções literárias, o caráter ilusório de todas as “evidências”, de todas as “verdades” transmitidas em que o homem de nossa época e de nossa cultura se apoia para elaborar um modelo interior do mundo e situar-se nele (Reisz, *apud* Roas, 2014, p. 46, trad. Fuks⁴).

E, ao falar do binômio contexto sociocultural e efeito fantástico, em outro momento do texto Roas (2014) ainda complementa que, além das referências provenientes da realidade objetiva,

reconhecíveis pelo leitor e que garantem uma evidente ilusão de realidade, o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real (Roas, 2014, p. 110, trad. Fuks).

A realidade intratextual, construída a partir da linguagem narrativa, precisa ser lida em relação ao real extratextual, ou seja, a ideia de real compartilhada pelos leitores, para que o fantástico se concretize a partir do contraste com tal ideia, e, como recorrente em narrativas curtas, especialmente àquelas lidas como narrativas fantásticas, os contos que nos propomos a analisar, mesmo criando tal ilusão de realidade, têm poucas marcas históricas e/ou culturais explícitas para a ancoragem deste “real”. No entanto, estas poucas ocorrências são importantes por provocarem a projeção do leitor no processo de leitura e, conseqüentemente, uma confrontação a partir da subversão do real (Roas, 2014).

Um exemplo pode ser localizado no primeiro conto da coletânea, intitulado “*저주*

⁴ Todas as citações serão acompanhadas de seus respectivos tradutores/es na edição utilizada para construção teórica do trabalho em questão.

토키)” (Coelho Maldito). O conto em questão realiza a abertura do livro e, de maneira sutil, prenuncia aspectos temáticos e estéticos dos demais nove contos da obra – e, de maneira mais específica, conversa estreitamente com os cinco outros contos escolhidos como escopo de nossa dissertação. Ao narrar sua história para a personagem, que não sabemos ser um neto ou uma neta, um avô fala sobre a família de seu melhor amigo, da qual se vinga a partir da criação de um objeto xamânico maldito em formato de lanterna de coelho, e menciona como a família do mesmo – e seu negócio – foram afetados pela guerra, buscando refúgio no sul:

— Os pais daquela família eram pessoas realmente boas. Repetiu muitas vezes o meu avô. — Mesmo tendo dinheiro e poder, não prejudicavam ninguém e sempre cumprimentavam os vizinhos se curvando, e quando tinha alguma ocasião especial eram os primeiros a oferecerem ajuda.

(...) **Quando a guerra explodiu, vieram se refugiar ao sul** e quando voltaram se depararam com toda a vila, incluindo a sua cervejaria, destruída, mas não desanimaram. (Chung, 2017, p. 12, tradução nossa, grifo nosso).⁵

Não é necessário nomear a qual guerra o personagem se refere, pois a menção do Sul nos permite realizar a leitura de que se trata da Guerra da Coreia (1950-1953), em que um alto número de famílias buscou abrigo migrando das áreas em que moravam, e muitos daqueles advindos do Norte, passaram a residir ao Sul do paralelo 38, linha imaginária delimitada posteriormente que dividiu a península em Coreia do Norte e Coreia do Sul. A narrativa expõe como a realidade da guerra afetou, de uma forma ou de outra, a geração dos avós daqueles que vivem “hoje”, especialmente pela sutileza de que não foi um caso isolado, mas o refúgio apresentado como necessário para eles, bem como para “todo mundo” (Chung, 2017, tradução nossa).

Outro aspecto cultural importante para o desenvolvimento da pesquisa diz respeito à dimensão patriarcal da sociedade e podem ser observadas a partir das indicações de ordem cultural. Como por exemplo, no caso das poucas instâncias em que as personagens dos contos são nomeadas, dando às mesmas a atribuição de nacionalidade coreana. Em dois momentos de dois contos distintos, sendo eles “머리” (A cabeça)⁶ e “몸하다” (Menorria)⁷, podemos ler aspectos assentados à sociedade coreana em que as personagens mulheres são levadas a

⁵ “그 집 부모님이 참 깨어 있는 분들이셨어.”

할아버지는 몇 번이고 말했다.

“돈이 있고 힘 있다고 남한테 함부로 대하지 않고, 동네 사람들 누구한테나 허리 숙여 인사하고 경조사 있다고 하면 누구보다 먼저 나서서 도와주시는 분들이었거든.~

(...) 전쟁이 일어났고 남쪽으로 피난도 다녀왔고, 피난 갔다 와 봤더니 양조장을 비롯하여 온 동리가 다 초토화된 모습도 봤으나 할아버지 친구의 부모님은 낙담하지 않았다.

⁶ 가족들은 직장을 그만둔 김에 결혼하라고 했다. 어머니의 권유대로 선을 보았다.

⁷ 일단 학교는 쉬고, 배가 더 불러오기 전에 선이라도 보아 아이 아버지가 되어줄 사람을 찾자는 것이 가족들의 중론이었다.

participarem de *seons* – encontros românticos arranjados típicos da sociedade coreana– para que se adequem às expectativas sociais quanto ao papel da mulher na mesma, como observado nas citações a seguir: **“Já que ela parou de trabalhar, sua família sugeriu que ela procurasse um marido. Como a mãe aconselhou, ela foi a um *seon*”** (Chung, 2017, p. 42, tradução nossa⁸, grifo nosso); e **“Primeiro a família decidiu que ela iria trancar o mestrado e ir a *seons* antes da barriga começar a crescer para encontrar alguém que pudesse se tornar o pai da criança”** (p. 90, tradução nossa⁹, grifo nosso).

Talvez a falta explícita de marcadores temporais nos textos em questão para leitores que não têm familiaridade com aspectos culturais coreanos, possam levar à suposição de que o contexto da representação na obra não é contemporâneo, justamente por tratar com naturalidade a temática de encontros e casamentos arranjados. Porém, o conhecimento das práticas de relacionamentos no contexto da Coreia do Sul e das dinâmicas familiares patriarcais nos permitem uma leitura precisa da crítica que se constrói no texto. Por isso, se vê necessário o desenvolvimento inicial sobre o neo-confucionismo e como ele afeta as dinâmicas relacionais da produção e lançamento original de *Coelho Maldito* (Chung, 2017).

A partir do exposto, acreditamos que antes de adentrar a análise do objeto, torna-se fundamental a realização de uma contextualização inicial a respeito da sociedade e da literatura sul-coreana, dado que pretendemos realizar uma crítica cultural materialista, ou seja, pensando as relações entre forma, conteúdo e contexto histórico de produção da obra analisada. Na esteira de Jameson (1971), cremos ser necessário introduzir nossa proposição como pesquisadores e delinear o rigor teórico pela qual se realizará a investigação filosófica para que a análise vá além da mera opinião – ou seja, da reprodução do senso-comum.

Propomos, portanto, uma leitura dentro da tradição materialista que, quanto à leitura e o fazer crítico no meio literário, marca o rompimento/diferença com outras vertentes como o formalismo, o *new criticism*, o estruturalismo e o desconstrutivismo. Estas, são tradições que, nas palavras de Antonio Candido (2006), realizavam o estudo do texto a partir de uma mentalidade disjuntiva, em uma prática que se limitava a descrever a obra que se propõe a avaliar. Aqui, ao contrário, buscamos para além da descrição, também “decifrar os liames entre as formas da arte e a história que elas concretizam” (Cevasco, 2013, p. 19), pensando as relações entre a forma do texto, o conteúdo, bem como o momento histórico e inclinações ideológicas no qual a autora está imersa.

⁸ 가족들은 직장을 그만둔 김에 결혼하라고 했다. 어머니의 권유 대로 선을 보았다.

⁹ 일단 학교는 쉬고, 배가 더 불러오기 전에 선이라도 보아야 아이 아버지가 되어줄 사람을 찾자는 것이 가족들의 중론이었다.

Nesta perspectiva, fragmentar o pensamento, e, na esfera teórica, fragmentar a leitura da obra de arte, é um sinal das amarras da ideologia capitalista, sendo a busca da totalidade uma tentativa de se libertar de tais amarras. Tendo este pensamento em mente, primeiramente abordaremos a íntima relação entre (neo-)confucionismo e patriarcalismo; para que então seja exposto o desenvolvimento da escrita feminina no contexto do que hoje geograficamente identificamos como Coreia do Sul.

Assim, buscamos observar de quais formas o pano de fundo histórico-social do país viabilizou o desenvolvimento de uma escrita feminina e feminista na modernidade, e cientes, em acordo com Eagleton (2002, p. 11, tradução nossa), de que algumas ideias, valores e sentimentos presentes nas sociedades humanas “só nos são acessíveis na literatura”, pensar as influências diretas e indiretas recebidas e/ou afirmadas na escrita de obras contemporâneas, como *저주 토끼* (*Coelho Maldito*) (Chung, 2017), e as possibilidades de leitura e interpretação a partir das articulações possíveis.

1.1 *Wise mother, good wife* (mãe sábia, boa esposa): O constructo do patriarcado na sociedade coreana

Como base do termo patriarcado, desde sua construção etimológica, temos um conceito “que se refere especificamente à sujeição da mulher, e que singulariza a forma de direito político que todos os homens exercem pelo fato de serem homens” (Pateman *apud* Saffioti, 2015, p. 58). Embora Saffioti (2015) escreva em um contexto brasileiro, que temos consciência de que se constitui e se manifesta de maneira diferente do patriarcado coreano devido aos seus arranjos culturais específicos, sua descrição de patriarcado como relações, hierarquias e estruturas de poder que contaminam, além de toda a sociedade civil, também o Estado, nos serve de base para pensar a conceitualização da mulher na sociedade, bem como pensar nas possíveis análises que nossa visão, calcada no contexto brasileiro, nos permitirá analisar posteriormente.

Pensando então a definição de patriarcado como intimamente ligado à construção social de gêneros e da materialidade superestrutural da sociedade, entende-se que este é um fenômeno histórico e social que, conseqüentemente, irá ser moldado de acordo com as transformações ocorridas na mesma. No contexto (sul-)coreano, a sujeição da mulher na contemporaneidade remonta à influência confucionista, que em especial nos interessa, pois, como cita Palley (1990), para um entendimento da cultura e sociedade coreana

contemporânea, é preciso compreender a natureza e papel do pensamento confucionista em sua história. Conforme o autor:

Enquanto a cultura material sul-coreana foi afetada e modernizada por influência Ocidental, seu funcionamento ainda mantém e acolhe algumas tradições confucionistas, e mudanças [que mesmo existentes, nesse sentido] são lentas. E parte dessa cultura comportamental é refletida na desigualdade no que tange os papéis femininos (Palley, 1990, p. 2, tradução nossa¹⁰).

O confucionismo passa a fazer parte da cultura coreana a partir da influência cultural chinesa na dinastia Goryeo (918-1392), porém, é a partir da dinastia Joseon (1392-1910) que o chamado neo-confucionismo (...) se solidifica socialmente. Se, de acordo com Michael C. Kalton (2019, p. 19, tradução nossa¹¹), o “autocultivo moral, ou formação de caráter eram considerados a essência de todo o aprendizado desde os primórdios da tradição confucionista”, as normas do período posterior, neo-confucionista, se tornaram ainda mais rígidas, podendo-se traçar o século XV como ponto momento decisivo para tal mudança. Ainda segundo o autor, períodos de reinados marcados por políticas de depravação e corrupção, especialmente associadas à práticas budistas, acabaram por “moldar criticamente o que se tornaria o caráter distintivo da tradição neo-confucionista coreana [...] **colocando a política de protesto moralista no centro como nunca antes**” (Kalton, 2019, p. 21, tradução nossa, grifo nosso¹²).

Tal projeto moralista, como nunca antes visto, expressa a diferença entre confucionismo e neo-confucionismo, importante para leitura da sociedade (sul-)coreana, pois embora alguns estudiosos leiam o confucionismo como uma filosofia que visava “sempre pensar e agir como um membro da comunidade, ao invés de como um indivíduo isolado” (Baker, 2019, p. 49, tradução nossa¹³), para viver de forma harmônica socialmente, Kim Heisook, professora da *Ehwa Womans University*, em texto que discute confucionismo e feminismo no contexto coreano, afirma que

Embora seja geralmente aceito que *ren* é semelhante ao amor, à compaixão, à humanidade ou à humanidade num sentido abstrato, Confúcio sempre explicou este

¹⁰While the material culture in South Korea has modernized and been affected by Western influences, its behavioral culture maintains and embraces some Confucian traditions, and it is slow to change. Part of this behavioral culture is reflected in the inequities in women's roles.

¹¹Moral self-cultivation or character formation had from the earliest days of the Confucian tradition been held to be the essence of all learning.

¹²The events of Jungjong's reign, set against the backdrop of the depravity and death that marked the reign of his predecessor, critically shaped what was to become the distinctive character in the Korean Neo-Confucian tradition. (...) putting the politics of moralistic remonstrance at the center as never before.

¹³(...) to be virtuous [in the confucian and neo-confucian mentality] means to always think and act as a member of a community rather than as an isolated individual.

conceito através de contextos e exemplos concretos, empregando por vezes termos diferentes dependendo dos seus alunos (Kim, 2017, p. 3, tradução nossa¹⁴).

Tais atribuições positivas, que a autora designa como princípio humanitário do confucionismo, segundo ela "não for[am] apenas aplicadas às mulheres, mas também utilizadas para justificar a regra opressiva de propriedade (li, 禮) para as mulheres, como o caminho do Céu ou a verdade da humanidade" (Kim, 2017, p. 2-3, tradução nossa¹⁵). A professora ainda enfatiza que "enquanto a ética do confucionismo for focada em papéis [sociais], ela não poderá se desvencilhar das normas morais transmitidas pelas tradições patriarcais e hierárquicas do passado" (Kim, 2017, p. 4, tradução nossa¹⁶). Desta forma, entende que é impossível que um conceito como feminismo seja compatível com o confucionismo, a ponto da pesquisadora argumentar que para isso, o confucionismo "deve ser transformado a ponto de perder suas principais características" (Kim, 2017, p. 1, tradução nossa¹⁷).

Incompatível com ideias que consideram aspectos éticos e morais de maneira equilibrada independente de gênero, o confucionismo se desloca para um momento de ainda maior conservadorismo no período Joseon, já sob nomenclatura de neo-confucionista, e, portanto, uma influência que servirá de base para uma visão incisivamente patriarcalista, sendo esta não uma relação natural de convívio entre os gêneros, mas "uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência" (Saffioti, 2004, p. 58).

Segundo Kim Hyunggyu (1999), a prática neo-confucionista que começou a se disseminar no final do período Goryo, foi

estabelecida como a ideologia dominante da Dinastia Joseon em 1392. Chong Tojon (d. 1898) foi o principal responsável pela adoção do neo-confucionismo nos anos iniciais do período Joseon. Baseando suas ideias nas de Yi Chehyno e Yi Saek, ele declarava que a literatura era 'um instrumento para aperfeiçoar virtudes' e acreditava que poesia e prosa didáticas eram os maiores valores literários. Acreditava também que as pessoas precisavam aperfeiçoar suas virtudes em tudo que faziam, pois tinham nascido com uma moralidade interna que deveria ser exteriorizada a partir de pensamentos e ações virtuosas. Portanto, a literatura deveria atuar no processo de provocar uma própria ordem social e universal sendo fiel a estes princípios (Kim, 1999, p.171, tradução nossa¹⁸).

¹⁴ *Although it is generally agreed that ren is akin to love, compassion, humanity, or human-heartedness in an abstract sense, Confucius always explained this concept through concrete contexts and examples, sometimes employing different terms depending on his students.*

¹⁵ *[The Confucian principle of humanity] has not only been applied to women, as claimed by Li, but also been used to justify the oppressive rule of propriety (li, 禮) for women as the Way of Heaven or the truth of humanity.*

¹⁶ *This difference has important implications for feminist ethics because Confucian ethics depend heavily on general normative rules and principles of the past that prescribe social roles, whereas contemporary care ethics depend on individuals' particular needs.*

¹⁷ *(...) must be transformed to the extent that it loses its main feature.*

¹⁸ *Neo-confucianism was established as the ruling ideology of the Chosŏn Dynasty in 1392. Chŏng Tojŏn (d. 1398) was largely responsible for the official adoption of neo-Confucianism in the early years of the Chosŏn*

A expectativa de que as pessoas aperfeiçoassem suas virtudes e valores morais, agindo de maneira modesta, pura, obediente, cerimoniosa e honrosa, no entanto, era desproporcional, em especial “as mulheres tendo que se conformar aos papéis a elas atribuídos [...], mas eram raramente permitidas de estudar os ideais confucionistas de maneira profunda” (Kim *et al.*, 2016, p. 9, tradução nossa, grifos nossos¹⁹).

Os papéis atribuídos socialmente às mulheres podem ser observados em *Três Obediências e Quatro Virtudes de Confúcio (三從四德)* (Yoo, 2008): valores que exigiam das mulheres a obediência ao pai antes do casamento, ao marido depois do casamento, e ao filho homem após a morte do marido, sempre estando a sua própria existência negligenciada e orbitando a existência de um homem, um patriarca devido à “orientação masculina da cultura confucionista de subordinação da mulher ao homem [...] por estarem limitadas às estritas funções em suas relações familiares” (Kim, 2017, p. 6, tradução nossa²⁰), sendo-lhes assim negadas a independência e autonomia.

Em *Getting to Know Korea*, Helen Koh (2002) argumenta também que, embora as ideias de aprendizado e aprimoramento pessoal fossem centrais à ideologia, como veremos a seguir, o gênero era fator determinante para definir quem teria oportunidades de estudo, e/ou quão aprofundados seriam os estudos em questão:

Para a elite masculina (*yangban*), virtudes eram obtidas a partir de um aprendizado centrado nos clássicos chineses, consideradas necessárias para crescimento pessoal e participação política. O propósito da educação das mulheres era prepará-las para a vida doméstica, provendo as necessidades físicas e psicológicas da família. Mulheres de classe média-alta eram ensinadas *hangul*, o alfabeto fonético coreano, pois acreditava-se que elas se beneficiaram ao ler simples manuais escritos para descrever ideias complicadas. As mulheres eram ensinadas conduta, fala e aparência apropriadas, e castidade, obediência e obrigação eram enfatizadas como virtudes femininas essenciais. A leitura de biografias de mulheres virtuosas era encorajada com expectativa de que os modelos de abnegação fossem seguidos. Mesmo quando haviam sido educadas, em um meio que as desencorajam a expressar suas opiniões, as oportunidades para que escrevessem eram restritas. Era comum, no entanto, que circulassem seus poemas e observações escritas para outras mulheres (Koh, 2002, p. 35-36, tradução nossa²¹).

period. Basing his views on those of Yi Chehyŏn and Yi Saek, he stated that literature was “a tool for perfecting virtue” and believed that didactic poetry and prose were of the greatest literary value. He believed that people need to perfect virtue in whatever they do, that they are born with an inner morality that can be drawn out through virtuous thought and action. Thus literature must play a part in bringing about proper order in society and the universe by remaining true to these principles.

¹⁹ *Women had to conform to the role allotted to women by Confucianism but were rarely allowed to study Confucianism deeply.*

²⁰ *The male orientation of Confucian culture brings about the moral subordination of women to men. [...] because they are bound to their narrowly defined roles in family relations.*

²¹ *Confucianism places heavy emphasis on learning as a means of improving oneself, but education meant different things for men and women. For the elite class of men (yangban) virtue was obtained in book learning based on a Chinese-based classical education, which was necessary for self-cultivation and political participation. The purpose of education for yangban women was to prepare them for the domestic sphere, providers of the family’s physical and psychic needs. Upper-class women were taught han’gŭl, the phonetic*

Yangban, a elite masculina – ligada ao governo civil e militar –, era uma das quatro classes da dinastia Joseon, sendo *Chunin* (administradores), *Sangmin/Yangmin* (comerciantes, fazendeiros) e *Chonmin* (classe abastada) as demais. As mulheres, no entanto, não eram consideradas como parte de tal sistema de classes (Yoo *apud* Choi, 2023), justificando assim as privações de sua educação, e aquelas que por alguma razão alcançavam a intelectualidade sofriam

com o distanciamento entre seus ideais e a realidade em que viviam, conformando-se às normas de sua época. E aquelas que incorriam contra as normas sociais confucionistas eram postas no registro de ‘mulheres más’ (妾女案), e por vezes sentenciadas à morte. Seus filhos eram antagonizados socialmente (Choi, 2016, 147, tradução nossa²²).

No entanto, mudanças sociais, ao fim da dinastia Joseon, ocorreram no que diz respeito à educação feminina, pois com o início da industrialização do país e influência de ideias ocidentais, em especial ideais cristãos advindos de missionários católicos e protestantes, houve choque com os princípios confucionistas. A doutrinação de mulheres passou a ser vista como benéfica à nação, pois as mesmas eram consideradas o principal elo da família, se tornando mães educadas que, conseqüentemente, seriam capazes também de educar seus filhos com propriedade (Kim, 1980).

De acordo com Choi (2023, p. 22, tradução nossa):

A mudança de atitude em relação à educação das mulheres durante o final da dinastia Joseon teve um impacto significativo e duradouro na sociedade. Isto permitiu que um número limitado de mulheres seguisse o ensino superior e novas profissões, e também levou a uma mudança na consciência e na autopercepção das mulheres, em direção a uma identidade cultural coreana moderna.

O contato ocidental não foi o único, entre o fim do século XIX e início do século XX, a influenciar a sociedade patriarcal coreana. Hyaeweol Choi (2009 *apud* Choi, 2023) argumenta que a ideia de mulher coreana contemporânea foi moldada por três princípios distintos: o confucionismo, da dinastia Joseon; a ideologia doméstica, advinda das missionárias americanas protestantes; e a ideologia de gênero da era Meiji japonesa – também resultado da influência confucionista no Japão, porém moldada em um diferente contexto histórico-social.

Korean script, since it was believed that women could benefit from reading simple rule books designed to convey complicated ideas. Women were taught proper conduct, speech, appearance and chastity, obedience, and duty were emphasized as the supreme female virtues. Reading biographies of virtuous women was also encouraged in the hopes that these self-sacrificing models would be emulated.

²² *Intellectual women in Joseon suffered from the gap between their ideals and the real world they live but conformed to the norms of their age in their lives. Women who went far to run against Confucian social norms were put in the permanent record of bad women (妾女案) and sometimes put to death. Their children were socially ostracized.*

A relação com o “outro” e com o processo de modernização é antagônica, pois, ao mesmo tempo que as mulheres se beneficiaram em parte de um afastamento da tradição, a partir do conhecimento que adquiriram foram forçadas, ao que Kim e Jung (1997 *apud* Choi, 2023) denominam, uma “exclusão dupla”, como resultado de um controle hegemônico cultural por parte de nações estrangeiras, somado ao subjugamento por parte dos homens, em sua maioria parte de uma elite intelectual.

Observar o percurso histórico coreano e o tratamento dispensado às mulheres expõe a lenta mudança em relação à influência da tradição (neo-)confucionista, como apresentada anteriormente por Palley (1990), que mesmo depois de cerca de 300 anos de seu estabelecimento ainda podem ser observadas. So-Yi Chung (2016) ao comentar o resultado de pesquisas sobre a identificação quanto à doutrinas religiosas na Coreia, atesta que:

Para os coreanos, **confucionismo é um estilo de vida**, identificando-se ou não como Cristãos, Budistas ou Católicos, isto é, enquanto menos de 0,5% de coreanos respondem que seguem o confucionismo como uma religião, mais de 90% identificam-se como seguidores de **valores confucionistas** como piedade filial (*hyo* 孝) ou lealdade à autoridade (*chung* 忠) (Chung, 2016, p. 1, tradução nossa²³, grifos nossos).

Existe quem afirme que tais valores são positivos, se contrastados a valores individualistas ocidentais, porém, como afirmado por Kim Heisook (2017), tal ética é centrada em famílias e relacionamentos, mas por serem ordenadas hierarquicamente, regidas por e para beneficiar os homens, não consideram as pessoas por serem quem são, mas por ocuparem certas posições sociais – desta forma, desde muito tempo, discriminando mulheres. A realidade das mulheres nesse contexto “se mantém vaga, devido à longa sombra confucionista como instituição patriarcal que reforça determinismo biológico e heteronomia da mulher” (Kim, 2017, p. 7, tradução nossa²⁴).

1.2 Contexto histórico e social da literatura (sul-)coreana escrita por mulheres

A literatura apresenta-se, desde o início, como uma prática na sociedade. De fato, até que ela e todas as outras práticas estejam presentes, a sociedade não pode ser vista como

²³ *For Koreans, Confucianism has been simply the way of living, whether or not they identify themselves as Christians, Buddhists, or Catholics; that is, while less than 0.5 % of Koreans claim they follow Confucianism as their religion, more than 90 % identify themselves as keeping in line with “core” Confucian values such as filial piety (hyo 孝) or loyalty to the throne/authority (chung 忠).*

²⁴ *The social reality for women in a contemporary Confucian society still remains vague because of the long shadow of Confucianism as a patriarchal institution that reinforces biological determinism and the moral heteronomy of women.*

completamente formada (Williams, 2011, p. 61, trad. Glaser)

Como toda arte, a literatura é historicamente formada (Eagleton, 2011) e buscamos, desta forma, compreender na seção a seguir como a tradição confucionista e os demais desdobramentos da história coreana podem ser vistos como pontos de convergência com o fazer literário na Coreia (do Sul), em especial quando realizado o recorte de produção realizada por mulheres.

1.2.1 Uma breve introdução da produção da literatura coreana clássica

Antes do desenvolvimento do atual sistema de escrita coreano – o *hangul* (한글), no século XIV – idealizado pelo Rei Sejong, o Grande (1397-1450) que “resumia em si o ideal confucionista – sobre o qual se baseará a instituição da Dinastia – de um governante dotado de virtude e erudição” (Im, 1999, p. 248), todo o corpo de literatura coreana se desenvolveu oralmente ou em registro escrito, mas dependente do sistema de escrita chinês. Desta forma, “pode-se dizer que os letrados coreanos eram bilíngues, falando uma língua – a coreana – e lendo e escrevendo em outra – o chinês²⁵ –, dois raciocínios sintáticos distintos” (Im, 1999, p. 245).

Entre os séculos XIV e XIX, embora sem mais necessidade de se utilizar o chinês clássico para transcrição, a literatura coreana oral, a literatura coreana registrada em escrita chinesa (한문학), e a literatura coreana registrada em *hangul* (국문문학) desenvolveram-se concomitantemente. O chinês clássico, “poeticidade à parte, [...] era sem dúvida, elitista pela dificuldade gráfica e etimológica” (Im, 1999, p. 247), portanto, limitado à classe dominante, continuava predominante na escrita, mas as demais classes, incluindo mulheres pertencentes às mesmas, passaram a escrever utilizando o *hangul*.

Não apenas a escrita chinesa fez parte da formação da literatura clássica coreana, como no reinado de Goryeo (918-1392) houve a implantação do exame de admissão civil, também baseado no modelo chinês, que influenciou uma leva de produções artísticas, que

²⁵ O termo “caracteres chinês” se refere ao sistema de escrita com base em caracteres que se desenvolveu na China desde a Dinastia Qin (221—206 A.C.) até a Dinastia Han (206 A.C.—A.D. 250). Chinês clássico foi uma língua comum de escrita no Leste Asiático tal qual o Latim foi na Europa na Idade Média, ou Árabe clássico no mundo árabe. Separando-se da linguagem falada na China, o chinês clássico propagou-se pela Coreia, Japão e Vietnã, onde coexistiu com as línguas nativas de cada nação. Nestas três nações, o chinês clássico se tornou a língua dominante da elite. (Kim, 1999, p. 24, trad. nossa).

acabaram afetadas pela cobrança de extenso conhecimento de textos confucionistas, de História e Escrita Chinesa (Kwon; Fulton, 2020)²⁶.

Kim Hunggyu (1999) nomeia o julgamento das produções literárias como “uma ortodoxia confucionista”, que, por sua vez, julgava a criação de histórias em narrativa em prosa como frívolas, desta forma enfatizando o desprezo pela ficção. Aspecto este reiterado por Kwon e Fulton (2020 p. 68, tradução nossa²⁷), ao declararem que, guiada por ideais confucionistas, “a literatura era vista como um recipiente eficaz contendo virtudes morais, e esta noção de literatura utilitária como forma de cultivar a moral domina os paradigmas culturais e intelectuais na era Joseon”.

A concepção de literatura como inspiradora de valores morais e princípios didáticos é discutida e criticada também por Yi Kwansu (2011) no ensaio “O que é literatura?”, que questiona o cenário coreano em que as obras literárias passam a ser consideradas desprezíveis quando se afastaram do código moral confucionista, sendo este julgamento a causa do que nomeia como atraso no desenvolvimento da literatura coreana. Sua crítica continua ainda mais severa ao resumir toda a produção durante os períodos de Goryo e Joseon, afirmando que: “Coreanos não tiveram a oportunidade de expressar seus pensamentos e emoções por estarem sendo escravizados por um padrão tão severo de moral [confucionista]” (Yi, 2011, p. 298, tradução nossa²⁸).

Porém, com o processo de modernização ao final do século XIX e começo do século XX, o registro em chinês clássico deixa de ser considerado de maior prestígio. Desta forma, a produção de literatura deixa de ser limitada à classe dominante, e os números de leitores também se ampliam, através de publicações em meios de comunicação de massa (Kwon; Fulton, 2020). Estas características possibilitam que, para fins acadêmicos, de maneira geral, divida-se a história da literatura coreana em literatura clássica e literatura moderna. A terminologia nos interessa não apenas pela delimitação diacrônica que fornece, mas especialmente por nos permitir observar as condições históricas e materiais de produção dos textos.

²⁶ *In the mid-tenth century, shortly after the Koryŏ kingdom was established, a Chinese-style civil service examination system known as the kwagŏ chedo was implemented by the government. To pass this examination one needed an extensive knowledge of Confucian texts and Chinese history as well as a mastery of writing in classical Chinese. The importance placed on cultivating this body of knowledge helps explain why Koryŏ literati registered such notable achievements in Chinese verse and prose composition.*

²⁷ *Literature also came to be viewed as an “efficacious vessel containing moral virtues” (chaedogwan), and this notion of literature as a utilitarian means to cultivate morality came to dominate Chosŏn cultural and intellectual paradigms.*

²⁸ *Throughout the Koryŏ and Chosŏn periods, Koreans had no opportunity to freely express their thoughts and emotions because they were enslaved by such a strict standard of morality.*

No que tange à chamada literatura moderna, Kwon e Fulton (2020) realizam ainda mais uma distinção temporal para melhor entendimento de seu desenvolvimento: (1) Era da transição (meados dos 1800s-1910); (2) Período colonial japonês (1910-1945); e (3) Período de divisão nacional (1945-presente). O último desses períodos ainda é subdividido pelos autores em: (1) Período de regime autoritário (1945-1987); e (2) Era de democratização (1987-presente).

1.2.2 A literatura coreana moderna em desenvolvimento

Oh, Korea! When I part from you forever,
Whether fallen headlong in a ditch
Or blood splattered on a field,
Abuse even my dead body.
If that is still not enough for you,
When someone like me is born the next time,
Abuse her again as much as you can.
Then we, despising each other,
Will forever and ever part.
You vicious place!
You vicious place!
(Kim²⁹ *apud*, So, 2003, p. 418)

No período de transição, que se inicia com a abertura dos portos de Busan, Wonsan e Jemulpo e, conseqüentemente, com a abertura da cultura coreana à cultura japonesa e ocidental, em decorrência do tratado de Ganghwa, entre Joseon e Japão, em 1876, destacam-se duas fundamentais mudanças na forma de se definir e praticar literatura:

Uma mudança foi o deslocamento da forma tradicional do conto, próprio da literatura oral, para uma “literariedade” própria da literatura escrita. A segunda mudança foi o deslocamento de formas fixas para uma libertação das formas. O abandono da oralidade como característica dominante da literatura passou a significar que a formação da literatura moderna recente fora estabelecida a partir do ato de leitura e escrita individuais, ao invés de tradições grupais. Esse movimento de libertação literária deu sinais da superação da natureza fixa da literatura pré-moderna e da emergência de novas formas literárias. As atividades literárias se liberaram tanto na forma quanto no espírito. Este foi o objetivo pelo qual a literatura moderna se esforçou (Kwon; Fulton, 2020, p.103, tradução nossa³⁰).

²⁹ 조선아, 내가 너를 연결할 때
개천가에 고꾸라졌던지 들에 피 뿜았던지
죽은 시체에게라도 더 학대해다오
그래도 부족하거든
이 다음에 나 같은 사람이 나더라도
할 수만 있는대로 또 학대해보아라
그러면 서로 미워하는 우리는 영영 작별된다
이 사나운 곳아 사나운 곳아

³⁰ Uma foi o deslocamento da forma tradicional do conto, próprio à literatura oral, para uma “literariedade” (*munjasōng*) de literatura escrita. A segunda mudança foi a mudança de uma forma fixa para uma libertação das formas. O abandono da oralidade como aspecto dominante da literatura significou que a literatura moderna foi estabelecida a partir da prática de leitura e escrita individuais em vez de tradições em grupo. Este

A literatura advinda da oralidade, que privilegiava a produção da escrita comunitária, passou a ser substituída por uma literatura escrita e, com ela, práticas individuais passaram a ser desdobradas. Concomitantemente “explorando as publicações de crítica literária dos anos 1920, [o que] mostra que [novos estilos de escrita literária] com tópicos variando do romantismo, ao expressionismo e dadaísmo” passam a ser explorados (So, 2003, p. 408, tradução nossa³¹) devido à uma súbita exposição à modernidade ocidental. Segundo o crítico Jo Yón-Hyón (1999, p. 221, trad. Im):

As primeiras peças literárias da moderna Coreia eram tentativas tão vagas quanto hesitantes de expressar um espírito moderno coreano dentro do sistema de significação ocidental. Em seguida, proliferam a experimentação em literaturas de variadas vertentes de influência ocidental, das quais o naturalismo, o materialismo histórico e o romantismo foram as mais representativas. No entanto, o espírito moderno coreano, concretizado e representado em tais correntes literárias, logo desembocou, respectivamente, no deprimente desmascaramento de uma lamentável realidade, na perda do senso de humanidade e na fuga do real.

Como pontuado por Yun Jung Im (2009), quinhentos anos de ideologia baseados na dignidade moral e recato entraram em crise com o processo que marca o nascimento da literatura moderna coreana. Contudo, este processo é interrompido em 1910 com a colonização do até então Império Coreano (1817-1910), que se estende até 1945. Como forma de resposta à violência sofrida, que incluíam inclusive a tentativa de erradicação da cultura coreana, com medidas que englobam a proibição do uso da língua local, “[...] a literatura coreana moderna buscou estabelecer uma identidade nacional e criticar a colonização, lutando contra a língua japonesa imperialista e preservando a língua e cultura coreana” (Kwon; Fulton, 2020, p. 106, tradução nossa³²).

O processo de escrita feminino, que anteriormente se dava prioritariamente na esfera privada dentro de suas casas, sofre uma mudança no início do século XX, quando, de acordo com Carolyn So (2003, p. 463), “mulheres coreanas passam a aparecer em jornais literários e mulheres, no geral, passam a marcar presença social e publicamente, tirando vantagem do ímpeto pela participação das mesmas em movimentos engajados ao iluminismo, modernização e, finalmente, a liberação coreana”.

Para a consolidação do que estava sendo estabelecido, Kim Young Hee (2010) reitera que o que se privilegiava nos círculos literários eram obras engajadas às lutas sociais, tendo

movimento de liberação da literatura apontou para a deposição do estado fixo da literatura pré-moderna e do aparecimento de novas formas literárias. Esse foi o objetivo buscado pela literatura moderna.

³¹ *An examination of literary criticism published during the early 1920s shows topics ranging from romanticism and realism to expressionism and Dada.*

³² *Korean literature was a fortress withstanding the force of the imperialist language of Japan during the Colonial period, the spiritual base that preserved Korean cultural identity.*

as produções, em sua maioria, uma tendência ao realismo, bem como o desenvolvimento do conto como forma. Na abertura do livro *Questioning Minds: Short Stories by Modern Korean Women Writers*, Kim (2010), de maneira mais específica quanto à escrita feminina do período, afirma que as mulheres:

[...] Eram vigilantes quanto à leitura dos sinais de seus tempos e sutis na inserção de um senso histórico de realidade na vida de seus personagens. Ou seja, estes contos revelam frequentemente a compreensão aguçada das autoras sobre as ramificações cruciais do desenvolvimento sociopolítico e cultural da vida conjugal, familiar e intelectual das mulheres. Esta consciência histórica comunica a visão das mulheres como seres e agentes histórico-culturais, não apenas como submersas no isolamento doméstico, como é suposto frequentemente, mas como partes integrantes de suas paisagens sociopolíticas (Kim, 2010, p. xi, tradução nossa³³).

De forma específica, sobre o período da colonização e a produção literária, na introdução do mesmo texto somos apresentados ao fato que:

Externamente, essas escritoras tiveram que superar obstáculos culturais e sociopolíticos formidáveis – consequentes das próprias vicissitudes históricas da Coreia. Entre esses obstáculos estavam desde a censura do governo japonês, incluindo a vigilância de intelectuais, até a proibição da língua coreana durante o período colonial; o caos ideológico pós-libertação e a divisão nacional; a destruição e a turbulência social da Guerra da Coreia (1950-1953); e o regime militar opressivo de 1961 até o restabelecimento do governo civil em 1993.

Internamente, elas precisavam se libertar das prescrições confucionistas de gênero, centenárias – prescrições que demandavam que fossem submissas, caladas e invisíveis, como estipulado em “As três normas da obediência” e “Sete vícios”. Tais mecanismos reais e simbólicos [...] para controlar os pensamentos, discursos e ações das mulheres, contribuíram para a restrição de seus sonhos, e silenciamentos de suas vozes para falar o que lhes era caro (Kim, 2010, p. 1-2, tradução nossa³⁴).

Mesmo diante de um cenário em que, durante os 36 anos de ocupação japonesa, escrever por si só era, frente à política de extermínio da língua coreana, um ato de resistência, “os intelectuais que se prezassem estavam engajados nessa resistência travada à pena e, entre

³³ *[The authors] are vigilant in reading the signs of their times, and subtle in weaving a sense of historical reality into the lives of their characters. That is, these short stories frequently reveal the authors' keen understanding of the crucial ramifications of the sociopolitical and cultural unfolding of the conjugal, familial, and intellectual lives of women. This historical consciousness communicates their views of women as historical-social beings and agents - not merely as entities submerged in domestic isolation, as often assumed, but as integral parts of their respective sociopolitical landscapes.*

³⁴ *Externally, these women writers have had to overcome formidable cultural and sociopolitical obstacles - corollaries of Korea's own historical vicissitudes. Among these obstacles were Japanese government censorship, including the surveillance of intellectuals and even government censorship, including the surveillance of intellectuals and even the banning of the Korean language during the colonial period; the post liberation ideological chaos and the resulting national division; the destruction and social upheaval of the Korean War (1950-1953); and the oppressive military rule from 1961 until the reestablishment of civilian government in 1993.*

Internally, they needed to liberate themselves from centuries-old Confucian gender injunctions imposed upon women - injunctions that demanded they be submissive, silent, and invisible, as stipulated in "Three Rules of Obedience" and "Seven Vices. These actual and symbolic patriarchal mechanisms (...) to control women's thought, speech, and behavior contributed to curtailing their dreams and silencing the voice to speak what was closest to their hearts.

encarcerados, torturados e mortos, o não-engajamento era sinônimo de anti-patriotismo” (IM, 2009, p. 22). Afirmação essa que pode ser reiterada, se não reforçada, quanto à escrita feminina, já que mesmo em um cenário que por demandas estatais a educação feminina passa a ser impulsionada como esforço para modernização do país, So (2003) aponta que uma nova forma de patriarcado desponta, combinando as obrigações de mãe sábia e boa esposa, com os requisitos do que seriam obrigações da mulher moderna.

Quanto à expressividade em número dessas escritoras, So (2002) ainda reitera que havia apenas uma dúzia delas, número que ilustrava a significação histórica e espaço literário que ocupavam, evidenciando a escassez não apenas de escritoras, mas também de público.

Embora o número fosse escasso, é importante que sejam mencionadas as precursoras da escrita feminina. De acordo com Kim Yung Hee (2002), concomitante ao período de publicação de *Mujeong*, do autor Yi Gwansu, obra reconhecida como primeiro exemplo de ficção em literatura coreana, em 1917, surge também a primeira geração de escritoras mulheres, composta de Myeongsun (1896-?; pseudônimo T’ansil), Na Hyesok (1896-1948; Chongwol), e Kim Wonju (1896-1971; Iryop). Escritoras que

[...] quebraram a imposição de séculos sobre as mulheres coreanas e começaram a expressar seus pensamentos e visões de forma ficcional, demonstrando para mulheres coreanas a possibilidade de escrever criativamente, seja como profissão ou forma de engajamento público.

[...] Além disso, considerando o meio social e cultural confucionista da época, que relegava à esfera doméstica e em silêncio forçado as mulheres, a exibição pública do trio de suas ideias e opiniões era nada menos que revolucionária. Para além do que tinham a dizer, o ato de fala em si era uma rebelião (So, 2002, p. 2, tradução nossa³⁵).

A visão das três autoras previamente citadas, que faziam parte do grupo denominado *신여성* (transliteração: shin yosong, tradução: novas mulheres), advogaram por ideias como amor livre, o que, no entanto, se apresentava como “muito revolucionária para seus contemporâneos” (Elfing-Hwang, 2010, p. 38, tradução nossa³⁶), portanto

[...] apesar da existência de um contradiscurso ao tradicional discurso de feminilidade, o incipiente discurso nacionalista ‘identidade coreana/coreanidade’ sob o domínio colonial durante a década de 1920 atestou o discurso da ‘mulher virtuosa’ como forma de manter uma integridade nacional. Mesmo que as representações icônicas de feminilidade tivessem sido suscitadas para significar uma continuidade cultural, histórica e até mesmo social sob o colonialismo, as vozes das mulheres

³⁵ *They broke the centuries-old silence imposed on Korean women and began to express their personal thoughts and visions in fictional form, demonstrating to Korean women the possibility of imaginative writing as both a profession and as a form of public engagement.*

[...] Furthermore, considering the Confucian social and cultural milieu of the time, which consigned women to the domestic sphere in enforced silence, the trio’s public display of their ideas and opinions was nothing less than revolutionary. Apart from what they had to say, their speech act itself was a rebellion.

³⁶ [...] it [sin yosong writer’s ideas] was all too revolutionary for their contemporaries.

escritoras foram silenciadas efetivamente pelo discurso patriarcal que enfatizava a castidade feminina (Elfing-Hwang, 2010, p. 40, tradução nossa³⁷).

Com todos os obstáculos mencionados quanto ao período da colonização, a exploração da língua coreana e de novas temáticas marcaram a identidade nacional até a década de 1930, em que

[...] a maioria dos movimentos femininos se alinhavam aos movimentos nacionalistas, entendendo que a organização social igualitária de gêneros aconteceria eventualmente, mas apenas quando os objetivos quanto à independência do colonizador japonês fossem alcançados (Elfing-Hwang, 2010, p. 37, tradução nossa³⁸)

O aspecto minoritário não aparece unicamente nas produções das *shin yosong*, mas da cena geral literária. Entre 1942 e 1945, “[...] poucos trabalhos de autores coreanos foram produzidos [...] devido à medida forçada de mudança de sobrenomes coreanos tomada em 1940 e a publicação de obras apenas em japonês a partir de 1941” (So, 2003, p. 417, tradução nossa³⁹).

O período pós-colonização, que em um momento parecia dar a abertura necessária para o desenvolvimento de uma literatura nacional que se delineava antes de 1910, foi posto em pausa devido a conflitos internos: em primeiro, a Guerra da Coreia, e, em um segundo, o regime autoritário e os movimentos civis em resposta.

Entre 1950 e 1953, com a Guerra da Coreia, o cenário voltou a ser de imposições ideológicas, e, após a divisão entre territórios Norte e Sul, com apoio militar da União Soviética e dos Estados Unidos, respectivamente, o governo que passa a controlar o território denominado Coreia do Sul, impõe limitações ideológicas àqueles que publicam, proibindo quaisquer produções com “tendências esquerdistas”, e privilegiando publicações conservadoras (Yi *et al.*, 2005, p. 29), marcando assim o início do chamado Período de Regime Autoritário (1945-1987).

O desenvolvimento literário a partir dos anos 1960 é relevante também se considerado que os responsáveis pelas publicações, além do contexto já exposto, também foram os primeiros a serem educados em sua própria língua e alfabeto, chamados assim da “Geração

³⁷ [...] despite the existence of a counter-discourse to traditional discourses of femininity, the nascent nationalist discourse of ‘Koreanness’ under colonial rule during the 1920s witnessed the assertion of the ‘virtuous woman’ discourse as a way to maintain national integrity. As iconic representations of femininity were resurrected to signify cultural, historical and even social continuity in a country under colonialism, women writers’ own voices were thus effectively silenced through a patriarchal discourse that emphasized female chastity.

³⁸ [...] the majority of women’s movements aligned themselves closely to the nationalist movements on the understanding that reorganization of the society on more gender equal terms would eventually happen, but only after the nationalist objectives of gaining independence from Japan were achieved.

³⁹ [...] very few works by Korean writers were produced [...] as the Japanese colonial government enforced the changing of Korean surnames in 1940 and the publication of all works in Japanese in 1941.

Hangul” (Kim, 1999), e que, marcados pelo movimento estudantil de 19 de abril de 1960⁴⁰, em uma tentativa frustrada de assegurar a democracia no recém-formado país, serviu para catalisar a imaginação literária (Lee *et al.*, 2001).

Ainda no Período de Regime Autoritário desenvolveu-se também uma intensa industrialização, bem como a instauração de um programa de revitalização (*Yushin*) em resposta à preocupação quanto a uma possível invasão do Norte.. Esse processo acarretou na expansão do controle social e político, e, com isso, os problemas resultantes da exploração laboral – quanto a condições de vida desigual, bem como resultantes de poluição. Somada à literatura individualista em desenvolvimento no período pós-guerra, surge também uma literatura focada em problemas laborais, na falta de distribuição de renda, no colapso da sociedade e na exploração dos resultados da divisão da nação (Lee *et al.*, 2001).

Kim Hyunggyu (1999) enfatiza que esta literatura, escrita a partir de 1970, passa a ser chamada teoria da literatura do povo (*minjok munhak*), abrindo espaço para um movimento cultural que se opunha ao governo militar e possibilitando, assim, debates sobre a viabilização de *minjok munhak* como definição de uma literatura coreana. Adotando, então, as mudanças sociais e conflitos como conteúdo, que se expandem no que tange também ao número de publicações e atividade literária, observa-se o surgimento de novos periódicos e maior frequência de publicação dos mesmos.

A realidade como descrita acima se mantém até a década de 1980, quando surge o Movimento Democrático de Gwangju, em maio de 1980, e, durante os sete anos seguintes, se completa o projeto de democratização nacional. De maneira similar aos momentos de aparente estabilização no último século, a crise do Fundo Monetário Internacional (FMI) atinge o continente asiático, em especial a Coreia, desestabilizando o país logo em seguida, criando assim uma nova dinâmica de produção literária, que atinge diretamente a posição de escritoras mulheres no contexto nacional (Kim, 1999). Suas atividades passam a ser “mais notáveis e variadas, em um contexto que até então as mantinha na periferia do cenário literário coreano” (Yi *et al.*, 2005, p. 50, tradução nossa⁴¹).

1.2.3 Cenário literário a partir dos anos 1990

⁴⁰ A revolução ou movimento de 19 de abril, conhecida como movimento estudantil, foi um movimento popular que derrubou o governo autocrático de Syngman Rhee.

⁴¹ [The period] also witnessed the activity of a wide variety of women writers, who had hitherto remained at the periphery of the Korean literary scene.

“Os anos 80 foram, de muitas formas, a era das causas. Em contraste, os anos 90 foram chamados a ‘era da desilusão’” (Yi *et al.*, 2005, p. 76, tradução nossa⁴²). Após os movimentos democráticos que marcaram os anos 1980 na Coreia do Sul, a primeira eleição democrática e direta para presidente aconteceu somente em 1987, e o primeiro civil eleito presidente assumiria em 1992. Tais mudanças no cenário político provocam também mudanças no cenário literário, em que a urgência da chamada *민정문학* (transliteração: *minjung munhak*, cuja tradução pode ser lida como literatura do povo) diminui, e o sentimento de obrigação quanto ao desenvolvimento de uma literatura focada em aspectos políticos e/ou sociais também é atenuada, como atestado por Elfing-Hwang, ao contextualizar os anos 1990 em seu texto "Representations of Femininity in Contemporary South Korean Women's Literature":

A eleição presidencial de 1992 marcou o fim da censura e do controle trabalhista e social imposto pelo Estado, e testemunhou efetivamente o fim do nacionalismo cultural da década de 1980. Houve uma mudança na atmosfera geral entre os escritores, à medida que o senso de urgência que caracterizava a política literária inspirada no *minjung* diminuía. Embora alguns escritores ainda o fizessem, autores ou autoras, independente do gênero, não se sentiam mais obrigados a escrever sobre questões de grande importância política ou social, como democracia ou direitos humanos. Em vez disso, a década de 1990 testemunhou o surgimento de um novo tipo de escritor que se preocupava menos em escrever comentários sociais e se distanciava dos discursos políticos da luta da classe trabalhadora e das narrativas de deslocamento que tratavam da divisão nacional (ELFING-HWANG, 2010, p. 47-48, tradução nossa⁴³).

As noções de público e privado se deslocaram, novas tecnologias e formas de publicar e consumir literatura se propagaram e, com a popularização das mídias sociais após os cenários de conflitos, aspectos individualistas passaram a se sobrepor às aspirações coletivas, criando novas tendências literárias. Joanna Elfing-Hwang afirma que embora alguns autores continuassem refletindo sobre os eventos traumáticos, houve um deslocamento de certas reflexões, “mais acentuadamente, houve uma mudança clara de escrever sobre as responsabilidades dos indivíduos na sociedade para descrever como os indivíduos lidam com

⁴² *The eighties were, in many ways, an era of causes. In contrast, the nineties has been called an “era of disillusionment.”*

⁴³ *The 1992 presidential election also heralded the end of censorship and state-enforced labour and social control, and effectively witnessed the end of the cultural nationalism of the 1980s. There was a change in the general atmosphere among writers as the sense of emergency that had characterized the Minjung-inspired literary politics receded. Writers, whether men or women, no longer felt obliged to write about issues of great political or social importance, such as democracy or human rights, albeit many continued to do so. Instead, the 1990s witnessed the rise of a new kind of writer who was less concerned with writing social commentary and distanced themselves from political discourses of working class struggle and narratives of dislocation that dealt with the national division.*

os contrastantes discursos da tradição, do consumismo e da modernidade urbana” (Elfing-Hwang, 2010, p. 48, tradução nossa⁴⁴).

No entanto, tais tendências, especialmente no que tange à escrita feminina, foram possibilitadas graças às mudanças no cenário educacional que haviam sido gradualmente iniciadas nas décadas anteriores. As mulheres que iniciam as publicações no cenário da década de 1990 são tipicamente aquelas que tinham nível universitário de educação e haviam sido educadas politicamente, devido ao estabelecimento dos estudos de gênero feministas nas universidades coreanas a partir dos anos de 1970, tal informação é relevante, pois, como observado previamente, autoras como Park Kyongni, Park Wando e Oh Chonghui são grandes destaques na literatura (sul-)coreana, sendo o aspecto a ser evidenciado os tópicos abordados a partir de suas escritas, deslocando-os de uma crítica distanciada do movimento feminista mainstream para uma tendência de abertamente descreverem as vivências femininas e as associações aos movimentos feministas contemporâneos, em um contra-discurso em relação à ficção centrada em ideias masculinas (Elfing-hwang, 2010).

A expansão no setor educacional na década de 1980 promoveu uma mudança tangível também nas características das publicações, que, ao deixarem de ser realizadas por uma minoria de autoras, sendo o grupo de mulheres

altamente educadas que se revelaram ser observadoras muito perspicazes da sociedade em que viviam. (...) altamente informadas sobre as tendências sociais atuais e os desenvolvimentos sociais, e tentavam abordar questões relacionadas a experiências reais e vividas, muitas vezes de uma maneira altamente articulada. (ELFING-HWANG, 2010, p. 2, tradução nossa⁴⁵).

A expansão progressiva de autoras educadas resultou em um ganho qualitativo no setor literário (Choi, 2003). O ganho qualitativo a partir de tal extensão se dá a partir de uma cena cultural

extremamente diversificada e empolgante em termos de temáticas, tópicos e formas pela a qual eram expressados em uma variedade de mídias culturais. [...] A importância deste período (anos 1990) [se dá] em termos de uma maior consciência da posição desigual das mulheres na sociedade e de uma vontade crescente de ir contra as convenções sociais existentes, a fim de as desafiar. A década foi marcada por rápidas e dramáticas mudanças que afetaram a sociedade como um todo profundamente. Nas narrativas literárias escritas por mulheres, isto é normalmente representado na forma com que as escritoras mulheres responderam os discursos totalitários e de imagem masculina da feminilidade, de forma bastante agressiva,

⁴⁴ *Most markedly, there was a clear shift from writing about individuals' responsibilities in society to describing how individuals dealt with the often contrasting discourses that were informed by tradition, consumerism and urban modernity.*

⁴⁵ *“a highly educated group of people who turned out to be very perceptive and witty observers of the society they lived in. (...) highly informed about current social trends and societal developments, and attempted to address issues connected to real and lived experiences, often in a highly articulated manner”.*

diferentes e muitas vezes altamente contextualizadas (Elfing-Hwang, 2010, p. 8, tradução nossa⁴⁶).

Se as mudanças anteriormente foram graduais, a desestabilização social em decorrência da crise do FMI, no entanto, pode ser apontada como causa da mudança mais significativa e abrupta no panorama educacional da época, que culmina nas mudanças no panorama literário e portanto não podem deixar de serem mencionadas.

A crise econômica foi responsável por modificar de maneira significativa a realidade universitária das maiores instituições de ensino de Seul, capital do país, especialmente nos departamentos de literatura, e gerar, conseqüentemente, uma diferente conjuntura das décadas anteriores (Kwon; Fulton, 2020). Ainda sobre tal situação, os autores prosseguem a argumentação, afirmando que

[...] jovens homens de outra forma poderiam ter continuado a ocupar espaços na estrutura de poder literária tradicionalmente patriarcal dos críticos, eruditos, e editores foram em direção de carreiras profissionais economicamente mais estáveis. As informações demográficas desta transformação são surpreendentes: existem mais professoras mulheres de literatura coreana hoje, (considerando que em 2004 não havia uma única professora titular no departamento de literatura coreana de nenhuma das cinco melhores universidades de Seul), mais mulheres iniciando carreira como críticas literárias, e mais mulheres ocupando posições de editoras no setor editorial de literatura ficcional. Tudo isso somado ao paralelo aumento na proporção de escritoras foi tão impressionante que suscitou lamentações dos críticos sobre a “feminização” da literatura coreana, e acarretou também [na escrita de] romances (...) [apresentando o] exemplar da virtude feminina da época de Joseon - que ecoam os manuais *naehun* (“treinamento doméstico”) de séculos passados (Kwon; Fulton, 2020, p. 128-129, tradução nossa⁴⁷).

Quanto às tendências feministas, Kim Suyee (2017) identifica que elas expandiram-se de uma única vertente, no início do processo de modernização e contato com sua forma ocidentalizada, para o que observa como sendo três principais tendências:

A primeira, uma crítica ao sistema patriarcal, que ainda mantém valores confucionistas centrados nos homens, independente de termos adentrado o século

⁴⁶ *extremely diverse and exciting in terms of thematics, subject topics and the ways in which these were expressed in a variety of cultural media. [...] The importance of this period (the 1990's) [is] in terms of heightened awareness of women's unequal position within society, and an increasing willingness to go against existing social conventions in order to challenge it. The decade was marked by rapid and dramatic changes that profoundly affected the society as a whole. In women's literary narratives this is often reflected in the way women writers responded quite aggressively to the totalizing and male-imaged discourses of femininity in differing, and often highly contextualized, ways.*

⁴⁷ *[...] young men who might otherwise have continued to swell the ranks of the traditionally patriarchal literary power structure of critics, scholars, and publishers gravitated instead toward more economically stable professions. The demographics of this transformation are startling: there are today more women professors of Korean literature (whereas in 2004 there was not a single tenured female professor in the Korean literature department of any of the top five universities in Seoul), more women debuting as literary critics, and more women occupying editorial positions among the publishers of literary fiction. All of this paralleled a rise in the proportion of female writers so striking as to elicit laments from critics about the “feminization” of Korean literature as well as novels such as Yi Munyŏl's *Sŏnt'aek* (Choice, 1997)—which features an exemplar of female virtue from Chosŏn times—that echo the *naehun* (“domestic training”) manuals from centuries past.*

vinte e um. A segunda, com um novo foco nas minorias, como a de pessoas que se identificam queer, e a consequente redescoberta do feminismo por elas. A terceira, um recente acerto de contas com a questão da violência sexual predominante nos círculos literários coreanos (Kim, 2017, p. 30, tradução nossa⁴⁸).

A escrita com caráter feminista diversificada, que desponta nos anos 1990, tem como marca o contraste com as gerações anteriores, não apenas por destacar aspectos políticos e de injustiças sociais, mas por focar em tópicos considerados como específicos da vivência feminina. Joanna Elfving-Hwang (2010) introduz o que chama de nova geração de escritoras, formada por nomes como Shin Kyongsuk, Un Huigyong, Kim Insuk, Han Kang and Chon Kyongnin. A pesquisadora descreve como essas autoras se voltaram abertamente para a descrição da vida das mulheres na sociedade contemporânea, sem se preocuparem com o movimento ao qual elas foram associadas, em um processo que, ao invés de descrever os efeitos do patriarcado no coletivo, passaram a focar nos efeitos do patriarcado na esfera individual. Tais tendências de escrita, no entanto, fizeram com que

alguns críticos vissem tais narrativas como evidência dos desejos egoístas das mulheres de descobrirem seus "eu's femininos" (*cha-achaggi*) em detrimento da felicidade de suas famílias. No entanto, essas narrativas encontraram um público leitor feminino receptivo que se identificaram com a situação de suas personagens. Embora não se deva presumir que as histórias oferecem uma representação fiel da realidade da experiência real das mulheres coreanas na esfera doméstica, é evidente que certos elementos dessas histórias encontraram ressonância entre as leitoras. O tema recorrente da impotência, em particular, parece ser um desses elementos. Na verdade, esse foco literário na experiência das mulheres na esfera doméstica pode ser visto como sintomático do crescente descontentamento das mulheres com a ideia de que a domesticidade define a totalidade de suas identidades femininas e civis. (ELFING-HWANG, 2010, p. 24, tradução nossa⁴⁹).

As tendências citadas ilustram o que Choe (2003, p. 494) reitera quanto às mesmas produções, que as mulheres publicando no período, “especialmente em [relação às] suas auto-expressões, passam a ser menos cautelosas, e mais livres” (tradução nossa⁵⁰); E a partir da diversidade de publicações que vem à tona, ainda nas palavras da autora, a ficção escrita por mulheres passa a alcançar o status de uma literatura autêntica, ou ainda, nas palavras de

⁴⁸ *First is the criticism against systemic patriarchy, which still holds on to malecentric Confucian values despite our having entered the twenty-first century. Second is a new focus on other minorities such as queer-identifying people, and the subsequent rediscovery of feminism as a voice for such minorities. Third is the recent reckoning with the sexual violence prevalent in Korean literary circles.*

⁴⁹ *Some critics saw such narratives as evidence of women's selfish desires to discover their 'feminine selves' (*cha-achaggi*) at the expense of their families' happiness. Nevertheless, these narratives found a receptive readership in women who could identify with the plight of their characters. While it should not be assumed again that the stories offer a faithful representation of the actuality of real Korean women's experience within the domestic sphere, it is clear that certain elements of these stories found resonance in their readership. The recurrent theme of powerlessness in particular seems to be one such element. In fact, this literary focus on women's experience within the domestic sphere can be seen as symptomatic of women's growing discontent with the idea of domesticity defining the totality of their feminine and civil identities.*

⁵⁰ *Women's fiction thereafter, especially in their self-expression, is less cautious and freer.*

Lee (2023, p. 30, tradução nossa) “uma literatura feita por mulheres, sobre mulheres e para mulheres” que também provocou mudanças no cenário literário.

Menos cautela, mais liberdade e autenticidade resulta, no que Elfing-Hwang (2010, p. 1) descreve como um “movimento sem pesar de questionamentos quanto à validade de valores tradicionais patriarcais na sociedade coreana contemporânea, que soa familiar também a suas/seus leitores entusiasmados” (tradução nossa⁵¹). Ressaltando ainda a produção feminina dos anos 1990, a autora também ressalta como

muitas delas escreveram sobre as contradições de viver em uma sociedade que espera que as mulheres educadas (e com frequência, financeiramente independentes) emulassem aspectos tradicionais do ideal feminino que já se mostravam antiquados. Contudo, as suas obras literárias não eram simplesmente descrições das realidades vividas pelas mulheres, com o objectivo de apresentar uma narrativa de sensibilização sobre o que significaria ser mulher numa sociedade centrada no homem. Pelo contrário, as suas narrativas apareceram como um conjunto de contra-discursos às ideias essencialmente ficcionais centradas nos homens sobre as mulheres e a feminilidade, que eram vistas como ideias que afetavam também as percepções das mulheres sobre si mesmas (Elfing-Hwang, 2010, p. 1-2, tradução nossa⁵²).

Neste contexto, a literatura realista e focada no conteúdo, embora não desapareça, enfraquece frente a uma maior tendência experimental em que

[...] mais escritoras passam a colocar menos ênfase em temas, e mais ênfase quer na interioridade (marca ficcional desde o início do período moderno), quer em formas tão intensas de exterioridade como o surrealismo e o microrrealismo (Kwon;Fulton, 2020, p. 230, tradução nossa⁵³).

Com tal expansão, no que tange a presença do tópico feminista, e concomitante a uma literatura de trauma, que continua presente, como a descrição da literatura marcada pela marca da interioridade, há espaço para a literatura não-realista, não mais necessariamente ligadas a uma ideia de realismo e construção de uma identidade nacional, permitindo, por exemplo, que obras dentro da categoria do fantástico, considerada marginal, ganhassem destaque (Im, 2006).

⁵¹ *Their descriptions of domestic discontent and their unapologetic move towards questioning the validity of traditional patriarchal values in contemporary society struck a chord with an enthusiastic readership.*

⁵² *Many wrote about the contradictions of living in a society that expects highly educated (and often financially independent) women to emulate some aspects of traditional ideals of femininity that seemed increasingly outdated. However, their literary works were not simply descriptions of women's actual lived realities aimed at presenting a consciousness-raising narrative about what it 'means' to be a woman in a male-centred society. On the contrary, their narratives emerged as a set of counter-discourses to the essentially fictional male-centred ideas about women and femininity which were seen to affect women's perceptions about themselves.*

⁵³ *[...] but more writers are placing less emphasis on theme and more emphasis either on interiority (one of the hallmarks of fiction since the early-modern period) or on such intense forms of exteriority as surrealism and micro realism..*

Bora Chung, autora por nós analisada, se insere em tal contexto, tendo iniciado sua carreira literária e no modo narrativo fantástico em 1998, quando recebe seu primeiro prêmio literário, com o conto “A cabeça”, passando em seguida a publicar contos esparsamente em edições digitais e/ou coletâneas com diversos escritores. Ela faz parte de um panorama de escritoras literárias coreanas que tem se estendido dos anos 1990 aos anos 2000 e 2010, e continua na primeira metade dos anos 2020; Autoras que nas palavras de Elfing-Hwang “ (...) como produtoras de novos significados culturais, envolveram-se com discursos de gênero existentes numa tentativa de conceituar ou reconceituar a feminilidade” (2010, p. 3, tradução nossa⁵⁴).

Em artigo intitulado “*Seeing the Invisible: Women's Fiction in South Korea Today*”, o professor Bruce Fulton remonta, de maneira resumida, a produção feminina de literatura e, ao falar do momento contemporâneo à escrita do artigo, apresenta o dado de que

em 1994, seis das dez histórias indicadas ao prêmio Yi Sang, o prêmio de contos mais prestigiado da Coreia do Sul, foram escritos por mulheres, incluindo a vencedora. Outrossim, mulheres no cenário de literatura ficcional também estão sendo representadas internacionalmente a partir de traduções (Fulton, 1996, p. 66, tradução nossa⁵⁵).

O professor reitera que as mulheres se tornaram proeminentes no cenário de literatura devido ao fato da crítica, majoritariamente masculina, ter reagido de maneira negativa, amedrontados pela expressividade da presença feminina:

Quaisquer dúvidas ainda existentes quanto à predominância de mulheres no cenário literário sul-coreano foram dispersas por um artigo datado em setembro de 1995 publicado no prestigioso jornal de Seul, *Hanguk Ilbo*. No artigo, críticos - e deve ser notado que na Coreia do Sul cerca de 95% destes são homens - expressaram preocupação com a onda de publicações recentes de mulheres coreanas na faixa dos vinte e trinta anos que ameaçava inundar o meio literário. Estaria a literatura ficcional moderna coreana se tornando feminina?! (Fulton; Bruce, 1996, p. 66, tradução nossa⁵⁶)

A presença feminina que permeia o cenário literário não é apenas daquelas que escrevem, como também das consumidoras da literatura, e

⁵⁴ *as producers of new cultural meanings, thus engaged with existing gender discourses in an attempt to conceptualize or conceptualise femininity.*

⁵⁵ *In 1994 six of the ten stories nominated for the Yi Sang Award, South Korea's most prestigious short-fiction award, were written by women, including the prize winner. And women fiction writers are increasingly finding themselves represented overseas in translation.*

⁵⁶ *Any lingering doubts about the prominence of women's writing in South Korea were dispelled by a September 1995 article in the Hanguk ilbo, a prestigious Seoul daily. There, critics-and it should be noted that in South Korea 95 percent of the literary critics are male-expressed concern that the wave of fiction recently published by Korean women in their twenties and thirties was threatening to inundate the literary establishment. Was modern Korean fiction becoming feminized?!*

mesmo com os esforços do grupo social dominante literário para qualificar os discursos literários contemporâneos como irrelevantes, criticando-os por sua superficialidade e distanciamento político, os escritores de *sinsaede* da década de 1990 encontraram um público receptivo e entusiasmado, **particularmente entre as leitoras**. Esse fator foi particularmente importante para o sucesso das escritoras da *sinsaede*, visto que, no final da década de 1990, a maioria das pessoas que compravam obras literárias eram mulheres. (ELFING-HWANG, 2010, p. 55, tradução nossa⁵⁷).

A predominância de mulheres na produção e consumo de literatura é, de acordo com a autora, justificada pelas estatísticas quanto à realidade social do país, em que a Coreia tem um dos maiores números de mulheres que obtêm formação superior, mas que "escolhem" se tornar donas de casa em tempo integral, e sendo "essas donas de casa com alto nível de escolaridade constituíram um mercado inteligente e lucrativo para editoras" (ELFING-HWANG, 2010, p. 55, tradução nossa⁵⁸), mercado lucrativo que passou a permitir que mais escritoras dedicassem tempo integral à escrita, e tornou o título de "escritora" algo desejável, diferentemente do que acontecia antes da década de 1990.

O expressivo número de vendas ou de prêmios recebidos - que no contexto literário coreano legitimam um/a escritor/a⁵⁹ -, como exposto, bem como as lamentações por parte de uma parcela masculina do mesmo círculo literário, não se extinguiram com o início do século XXI, muito pelo contrário. Hawon Jung, autora de *Flowers of Fire* (2023), livro que aborda o movimento feminista sul-coreano para o público anglófono, citando artigo publicado pelo jornal *Dong-A ilbo*, nomeado "Para onde foram todos os autores de romances?", apresenta o dado de que, entre 2015 e 2020, oitenta por cento das obras vencedoras e finalistas de grandes prêmios literários sul-coreanos foram escritas por mulheres, estando estas, portanto, não apenas em maior número na cadeira literária, como em posições acadêmicas, editoriais e de prestígio no mercado livreiro.

Na esteira de Jung, em artigo intitulado "*A Radical Future: Gender and Science Fiction in Contemporary Korean Literature*" Lee Jieun (2013) compara a situação do cenário

⁵⁷ despite some efforts by the literary establishment to disqualify contemporary literary discourses as irrelevant by criticizing them for shallowness and political disengagement, the *sinsaede* writers of the 1990s found a receptive and enthusiastic audience, particularly in female readers. This factor has been a particularly important point in deciding the success of the *sinsaede* writers, as towards the end of the 1990s the majority of people who bought literary works were women.

⁵⁸ These highly educated housewives formed a savvy and profitable market for publishers.

⁵⁹ Na introdução do volume *Contos Contemporâneos Coreanos*, a tradutora e organizadora Yun Jung Im escreve que os prêmios literários concedidos por editoras, revistas literárias, associações e fundações "compõem [uma] verdadeira instituição do debut literário coreano" (Im, 2009, p. 16). O concurso instituído pelo Diário Dong-A, por exemplo, "chamado Sin-Chun-Mun-Ye (leia-se *shin-ichun-munyê*), traduzido literalmente, 'Arte literária na Nova Primavera'" se torna "reconhecida porta de entrada para aspirantes a escritor, exceto por alguns períodos de interrupção - os últimos anos de dominação japonesa e a Guerra da Coreia" (Im, 2009, p. 15).

de literaturas colocadas por ela embaixo do termo guarda-chuva SF⁶⁰, entre 2023 e 2017 - ano que iniciou suas reflexões acerca do termo - e como, em sua leitura “ficção científica se tornou o gênero mais popular na literatura sul coreana, e [...] essa nova popularidade é liderada por escritoras e uma nova geração de leitoras conhecidas como ‘jovens feministas’ na faixa dos 20 anos (Lee, 2013, p. 26, tradução nossa⁶¹”). Seu questionamento, como pesquisadora, se dá especialmente por afirmar que “mesmo depois do avanço da Coreia como uma das maiores potências no cenário global nos anos 1990, SF permaneceu sendo um gênero menos proeminente domesticamente⁶²” (*ibidem*, tradução nossa⁶³).

A afirmação do status de gênero popular é sustentada pela pesquisadora quanto aos livros que chegam a ocupar posição de *best sellers*, bem como títulos que tiveram direitos de tradução comprados, expandindo assim seu alcance até mesmo para fora do mercado nacional, e embora afirme que há uma interconexão entre diferentes formas de produções nacionais e suas adaptações, especialmente em formato de dramas e filmes, elabora que

[...] com ou sem o poder do marketing de filmes e séries, tanto ficção científica como ficção especulativa sendo escritas por uma nova geração de autores sul-coreanos — em sua maioria, mulheres — têm liderado as listas de *best sellers* no mercado literário nos últimos anos, um **fenômeno refletido nas recentes traduções de literatura coreana** de ficção científica e ficção especulativa, **incluindo** *On Origin of Species and Other Stories* (2021) e *I am Waiting For You* (2021) ambos de Kim Boyoung (b.1973); *Readymade Bodhisattva: The Kaya Anthology of South Korean Science Fiction* (2019); e ***Cursed Bunny* (2021) by Chung Bora** (Chŏng Pora, b.1976), para nomear alguns, E esta tendência está expandindo à medida que o número de autores que se dedicam ao gênero também se expande. As autoras de *best sellers* Kim Cho-yeop and Cheon Seon-nan (Ch’ŏn Sŏllan), por exemplo, ambas nascidas em 1993, têm lançado sucesso atrás de sucesso de SF (Lee, 2023, p. 28-29, tradução nossa⁶⁴, grifos nossos).

⁶⁰ SF, abreviação coreana para *science fiction* é, como explicado pela autora do artigo, como um termo genérico “que engloba trabalhos ficcionais apocalípticos, góticos, de super heróis, super naturais ou fantásticos” (Lee, 2023, p. 47). A autora ainda argumenta que existe um termo específico para literatura de gênero ou literatura especulativa, que seriam mais apropriados, porém, por não serem utilizados, seriam abarcados em seu trabalho como SF, assim como são comercializados no mercado interno sul-coreano.

⁶¹ [...] *science fiction has become the most popular genre in South Korean literature, [...] this new popularity is led by women writers and a new generation of women readers who are known as “young feminists” in their 20s.*

⁶² *Even after Korea’s rise as one of the biggest economic powers on the global stage in the 1990s, SF remained a minor genre domestically.*

⁶³ *Even after Korea’s rise as one of the biggest economic powers on the global stage in the 1990s, SF remained a minor genre domestically.*

⁶⁴ *But with or without the marketing power of the film or drama series, both science and speculative fiction by a young generation of South Korean writers—the majority of them women—have been leading bestsellers in the print book market for the last several years, a phenomenon reflected in recent English translations of Korean SF and speculative fiction including *On Origin of Species and Other Stories* (2021) and *I am Waiting For You* (2021) both by Kim Boyoung (b.1973); *Readymade Bodhisattva: The Kaya Anthology of South Korean Science Fiction* (2019); and *Cursed Bunny* (2021) by Chung Bora (Chŏng Pora, b.1976), to name just a few. And this trend is expanding as the number of writers dedicated to the genre increases. Bestselling authors Kim Cho-yeop and Cheon Seon-nan (Ch’ŏn Sŏllan), for example, both born in 1993, have been producing one SF hit after another.*

Os anos 1990 abriram um leque de novas possibilidades a partir das novas condições materiais em que as autoras se encontraram, ainda dando continuidade à escritas com cunho político, mas menos voltadas ao coletivo e mais voltadas a experiências individuais ou específicas a certos grupos, temáticas que rejeitam o papel de boa esposa e o confinamento doméstico, rejeitam a ideia positiva da maternidade, abordando personagens que não dão conta de performarem as exigências da posição de mãe, bem como narrativas que trabalham de alguma forma relacionamentos entre mãe e filha, ao invés da relação com o filho homem, anteriormente priorizada, são exemplos das temáticas comuns às narrativas que passaram a ser abordadas também em uma maior variedade de modos narrativos e formas, e fazendo parte das autoras que iniciaram suas publicações em tal contexto histórico, observamos a presença de tais temáticas na obra de Bora Chung.

Tendo sido apresentado o contexto de publicação em que se insere a autora analisada, bem como nossa visão acerca da análise dialética da obra literária, buscaremos, de modo mais específico no próximo capítulo, apontar a definição de modo narrativo fantástico que guiam nossas leituras. Também elaboramos uma breve apresentação da autora e do conteúdo dos contos a serem analisados, para que posteriormente sejam melhor situadas as análises das estratégias formais e narrativas dos contos. Neste processo, buscaremos observar como as perspectivas transgressoras do modo narrativo fantástico, aliadas à articulação dos códigos sociais e estéticos, possibilitam a escritura crítica do patriarcado sul-coreano em Bora Chung.

CAPÍTULO 2 OS LIMITES DO REAL E O MODO FANTÁSTICO NA LITERATURA DE BORA CHUNG

Segundo Györg Lukács, de acordo com Pereira (2020), a forma, por ser portadora de ideologia, seria o verdadeiro elemento social da literatura. A observação da construção formal de uma obra é responsável por, antes mesmo que na esfera do conteúdo, apresentar-nos à documentação social, apontando a marca da história na criação literária. Por conseguinte, ao escolher uma forma para desenvolver seu fazer literário, o/a autor/a já é condicionado ideologicamente, já que esta encarna as maneiras que a realidade social é percebida, mesmo quando não se propõe a modificá-las.

Nesse sentido, buscando observar como os aspectos histórico-sociais apresentados no capítulo anterior se manifestam para além da temática da obra analisada, realizar-se-á uma breve exposição do que lemos como modo fantástico, para que a leitura de tal modo nos permita realizar, em um próximo momento, a análise da organização formal do nosso objeto de estudo para então compreender a função social exercida por este.

Se vê também necessário expandir o último tópico apresentado no primeiro capítulo, pensando os limites da literatura feminista de cunho realista até os anos 1990 e apresentar o panorama de literatura fantástica sul-coreana, especialmente escrita por *autoras*, buscando responder à hipótese que guia a pesquisa em questão, expondo como elas transcendem o que é considerado por feminino através do fantástico, criando uma nova ordem que não é reconhecível no real extratextual, e como os elementos do fantástico podem ser compreendidos como ferramentas de exacerbar e então desnudar as monstruosidades do mundo “real” (lê-se: extratextual), transformando então o estético da literatura em um fenômeno político.

Cabe também, neste primeiro momento, antes de darmos prosseguimento ao capítulo, justificar o porquê de, embora sejam apresentadas autoras de obras que junto com Bora Chung delineiam o panorama literário sul-coreano de publicações fantásticas, não sejam da mesma forma apresentados e utilizados teóricos(as) coreanos(as) no decorrer do capítulo.

No contexto ocidental, antes da teorização crítica do fantástico por Tzvetan Todorov houve tentativas múltiplas de autores de se debruçar não apenas sobre a escrita fantástica em seu prisma literário, como também sobre sua organização formal singular, e/ou motivações para que se dedicassem a ela. Dentre os mais conhecidos, podemos citar Charles Nodier, com *Du Fantastique en littérature*; Edgar Allan Poe, com *The Philosophy of Composition (A*

filosofia da composição); Guy de Maupassant, com “Mystères” e “Le fantastique”, H. P. Lovecraft, com *O horror sobrenatural na literatura* (Roas, 2013).

Durante a escrita do projeto, utilizamo-nos de fontes teóricas do fantástico tradicional ocidental dado o contexto do estágio da pesquisa e suas limitações iniciais. No avanço da pesquisa, porém, tínhamos a expectativa de que, às leituras realizadas no estágio inicial da pesquisa, fossem somadas teorizações orientais sobre o fantástico, sobretudo de uma crítica coreana especializada. No entanto, o que evidenciamos foi a falta de tal sistematização, inclusive reiterada por pesquisadores domésticos que, se propondo a analisar obras nacionais, justificam as escolhas de autores ocidentais como base teórica de suas exposições. Tomemos como exemplo o exposto por Kim Areum, em sua dissertação intitulada “2000년대 한국 소설에 나타난 환상적 상상력” (*A imaginação fantástica em narrativas ficcionais coreanas dos anos 2000*), publicada em 2011:

A literatura fantástica na Coreia tem uma rica história, mas embora rica, a sua pesquisa ainda é insuficiente. Devido ao realismo profundamente arraigado, a literatura fantástica, acima de tudo, não atraiu a atenção do público por ser considerada sem sentido e sem valor. Por outro lado, no ocidente, têm se dedicado muita atenção não apenas literária como teórica à literatura fantástica. Como o estudo atual da literatura fantástica coreana ainda se baseia em teorias ocidentais, primeiro definirei a literatura fantástica com base em tais teorias (Kim, 2011, p. 6, tradução nossa, grifos nossos⁶⁵).

A partir do exposto, justifica-se o uso de teóricos ocidentais, bem como a articulação do fantástico no cenário coreano a partir das articulações da própria autora a partir de prefácios, posfácios, entrevistas e publicações independentes que possam de alguma forma elucidar-nos quanto à sua perspectiva de fantástico.

2.1 O fantástico como modo narrativo

“O fantástico”, escreve Dostoiévski, “deve ser tão próximo do real que se deve quase ter que acreditar nele” (Jackson, 2003, p. 178, tradução nossa⁶⁶).

A forma é produzida pelo conteúdo, é idêntica a ele e o mesmo que ele, e, embora a primazia pertença ao conteúdo, a forma reage sobre o conteúdo e

⁶⁵ 우리나라 환상소설은 역사는 깊을 때 반해 그 연구는 아직 미비한 실정이다. 무엇보다 뿌리 깊게 각인된 리얼리즘의 영향으로 환상이 무의미하고 무가치한 것으로 여겨졌기 때문에 대중들의 관심을 받지 못했다. 그에 반해 서구는 환상문학에 대해 많은 이론적, 문학적 관심을 기울여 왔다. 현재 우리나라의 문학 속에 나타난 환상성에 대한 연구는 아직도 서구의 이론에 의존해 있는 실정이기 때문에 일단 서구의 환상 문학론을 토대로 환상에 대해 정의해 보겠다

⁶⁶ ‘The fantastic’, writes Dostoevsky, ‘must be so close to the real that you almost have to believe in it’.

nunca permanece passiva (Fox, *apud* Eagleton, 2002, p. 22, tradução nossa⁶⁷).

Elementos fantásticos são há muito explorados em narrativas independentemente de gênero, e como termo crítico “fantasia” acaba sendo aplicado de maneira indiscriminada a toda literatura que de alguma forma se desvia de uma representação realística. Tais produções eram, como cita Rosemary Jackson, “mitos, lendas, contos folclóricos e contos de fadas, alegorias utópicas, visões em sonhos, textos surrealistas, ficção científica, histórias de horror, que apresentam domínios para além do humano” (Jackson, 2003, p. 13-14, tradução nossa⁶⁸).

Mas como nos lembra Roas, tal uso indiscriminado

(...) poderia nos levar a pensar que a literatura fantástica existiu desde sempre, e que não em um período muito concreto da história, como na realidade acontece: é preciso datar seu nascimento em meados do século XVIII, quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico, dado que até esse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor” (Roas, 2014, p. 47, trad. Fuks).

Esse cenário em que o nascimento do conto acontece é marcado pela ascensão do Iluminismo, em que a busca de explicações racionais e mecanicistas impunha limitações ideológicas à expressão intelectual e artística. Na contramão, o Romantismo, em especial o idealismo alemão, se opõe, passando então a através do fantástico “aboli[r] as fronteiras entre o interior e exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia” (Roas, 2014, p. 50, trad. Fuks).

Dada a produção artística voltada ao fantástico no decurso do século XIX, iniciou-se também uma produção crítica sobre o tema. Autores como Vladimir Soloviov e Montague Rhodes James, nas palavras do crítico literário búlgaro-francês Tzvetan Todorov (2004), descreveram o fantástico de maneira sugestiva e rica a partir da premissa que, para além do real e do sobrenatural na narrativa, deveria também haver possibilidades de explicações postuladas no texto.

Posterior a eles, franceses como Charles Nodier e Guy de Maupassant também desenvolveram ensaios sobre o fantástico (Camarani, 2014), mas, de acordo com Todorov (2004), embora posteriores, estes são menos abrangentes que os de Soloviov e James, acarretando a necessidade de uma construção teórica mais nítida e definitiva quanto a definição do fantástico, ou seja, uma sistematização teórica do fantástico como gênero.

⁶⁷ ‘Form is produced by content, is identical and one with it, and, though the primacy is on the side of content, form reacts on content and never remains passive.’

⁶⁸ myths, legends, folk and fairy tales, utopian allegories, dream visions, surrealist texts, science fiction, horror stories, all present realms ‘other’ than the human.

Tal sistematização é realizada primeiramente por Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (publicado originalmente em 1968) que, como bem exposto por Marisa Martins Gama-Khalil, o búlgaro organizou “os estudos anteriores, reunindo-os, discutindo-os e, a partir deles, imprimindo uma perspectiva teórica que agrupou formas similares de trabalho com o sobrenatural e apartou essas formas de outras, com características dissonantes” (Gama-Khalil, 2013, p.19).

A partir de um viés estruturalista, após discutir em um primeiro momento a definição de gênero e as posições de Frye para tanto, Todorov (2004) passa a definir o gênero fantástico prezando especificamente pela hesitação propiciada pela experiência narrativa, levando em conta a posição do leitor em tal equação. Em suas palavras:

O fantástico ocupa o tempo [da] incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas [racional ou sobrenatural], deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. **O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural** (Todorov, 2004, p. 30-31, trad. Castello, grifos nossos).

O fantástico se caracteriza pela hesitação. A incerteza, a hesitação chegam no auge. Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fê absoluta como incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. (...) **A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico.** A seguir essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra (Todorov, 2004, p. 36-37, trad. Castello, grifos nossos).

Desta forma, se não ocorre o momento da hesitação para o leitor, as narrativas, mesmo quando apresentando elementos não realistas, ou sobrenaturais, seriam caracterizadas essencialmente como estranhas ou maravilhosas, gêneros vizinhos, o que Todorov (2005) afirma ser extremamente importante.

Embora elemento essencial, a hesitação, a dúvida, ou a vacilação, todos termos aplicados pelo crítico como sinônimos, não é exclusivamente responsável pela definição por ele proposta, visto que dependem de três as condições para que essa se realize. A primeira, como já citada, é a vacilação, que deve ocorrer entre uma provável explicação natural e a explicação sobrenatural do texto, em que o mundo das personagens é o mesmo mundo dos leitores, para que a vacilação ocorra para estes; A segunda condição, é, embora não aplicada de forma absoluta em todas as narrativas, a vacilação no interior da obra, pela personagem; E a terceira é a atitude do leitor quanto ao texto, que deve abdicar de interpretações alegóricas e poéticas (Todorov, 2004).

Dadas as regras postuladas por Todorov, puderam ser estendidas as discussões quanto a definição do que é fantástico até os dias atuais, refutando e/ou complementando suas ideias, como afirma Remo Ceserani:

Na trilha de Todorov, muitos outros vieram. Houve uma grande efervescência de estudos, em muitos países [...], em torno da literatura fantástica dos séculos XIX e XX [...]. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de **um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração**, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna — como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes (Ceserani, 2006, p. 7-8, trad. Tridapalli, grifos nossos).

Dentre os muitos outros críticos que vieram na trilha de Todorov, nossa leitura do fantástico é atravessada pelas postulações de dois deles: a estadunidense Rosemary Jackson (2003) e o espanhol David Roas (2014), que criticam, cada um inserido em seu contexto sociocultural, as postulações estritas do búlgaro e apresentam o fantástico como modo e categoria narrativa, respectivamente.

Citando Jameson, em *Fantasy: The Literature of Subversion*, publicado originalmente em 1981, Jackson argumenta que mais do que um gênero literário, o fantástico é um modo narrativo literário de subversão, uma ferramenta de crítica social que questiona e subverte as normas e ideologias dominantes,

não se vincula necessariamente a um discurso literário convencionado de uma determinada época, nem se liga indissolivelmente a um tipo de artefato verbal, mas que persiste como uma tentação e **modo de expressão através de uma série de períodos históricos**, se apresentando, mesmo que intermitentemente, como **uma possibilidade formal que pode ser revivida e renovada** (Jameson *apud*, Jackson, 2003, p. 7, tradução nossa, grifos nossos⁶⁹).

Essa visão é interessante especialmente no que tange à coletânea de contos *Coelho Maldito* (Chung, 2017), que é descrita no texto de orelha de divulgação mercadológica na Inglaterra e, na mesma esteira, no Brasil como “uma literatura que transita entre gêneros”, por tal transicionalidade e/ou hibridez de gêneros ser comumente associada ao fantástico. Nas palavras de Jackson (2003, p. 7) “[...] o fantástico [ser] um modo literário que permite o surgimento de vários gêneros relacionados. O fantástico fornece uma gama de possibilidades

⁶⁹ (...) this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed.

das quais várias combinações produzem diferentes tipos de ficção em diferentes contextos históricos” (tradução nossa⁷⁰).

A definição de gênero, para a autora, limitaria a compreensão ao invés de possibilitar a definição do “fantástico” e sua aplicação a textos que são inclusive canonicamente lidos como fantásticos devido aos elementos insólitos que os compõem, levando em consideração insólito como termo advindo “do latim *insolitus*”, (...) “[a]quilo que não se apresenta de modo habitual, ao que é raro ou incomum, anormal” (García, *apud* Carniel; Karnapp, 2007 p. 5).

O insólito estaria presente em duas vertentes: o maravilhoso, em que a veracidade dos fatos insólitos narrados não são questionados; e o mimético: narrativas que “implicitamente afirmam uma equivalência entre o mundo ficcional representado e o mundo ‘real’ exterior ao texto” (Jackson, 2003, p. 34, tradução nossa⁷¹), e as narrativas fantásticas seriam compostas por ambos elementos maravilhosos e miméticos, se apoiando nas convenções da literatura realista, para então introduzir o estranho. Para a Jackson (2003), entendimento este compartilhado por nós, a partir do momento que uma não distinção rígida entre o fantástico e seus gêneros vizinhos permite a articulação de elementos singulares compartilhados por narrativas que, outrora, seriam caracterizadas “estranhas”, “maravilhosas” ou a combinação dos termos em questão.

Todorov (2004, p. 38, trad. Castello) afirmava que era "preciso que o texto obrig[asse] o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas”, ou seja, há a necessidade que haja uma estrutura realista de acordo com as “leis naturais”, para que incerteza se instaure na lacuna do natural e do sobrenatural. E, expandindo a ideia do “real”, na argumentação de Jackson (2003, p. 20), também a literatura realista deve ser imprescindível para o fantástico, partindo da necessidade do modo em “recombina[r] e inverte[r] o real, mas [sem] escapa[r] dele, estabelecendo com ele, em vez disso, uma relação simbiótica ou parasitária” (tradução nossa⁷²). Não escapar do real, no entanto, não é um aspecto negativo do modo narrativo, muito pelo contrário, ao falar de literatura fantástica como modo, afirma que:

[...] Esta excursão [fantástica] para desordem só pode se iniciar tendo como base uma ordem cultural dominante, a literatura fantástica é um indicador dos limites de tal ordem. A sua introdução do “não-real” se dá a partir da categoria do que é “real”

⁷⁰ *It could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations.*

⁷¹ *Make an implicit claim of equivalence between the represented fictional world and the ‘real’ world outside the text.*

⁷² *[Fantasy] re-combines and inverts the real, but it does not escape it; it exists in a parasitic or symbiotic relation to the real.*

[...] Como literatura da “não-realidade”, o fantástico alterou o personagem de acordo com as noções em trânsito do que exatamente constitui a realidade (Jackson, 2003, p. 4, tradução nossa⁷³).

A ancoragem do texto no real é necessária para que se observem elementos transgressivos no texto, e o que é considerado real só pode ser dado em sua direta relação com o momento histórico em que se inscreve a narrativa, por isso a importância de analisar o texto não apenas quanto aos seus elementos intrínsecos, como propunha Todorov (2004), mas também elementos extrínsecos que poderão auxiliar na construção de seus sentidos possíveis. A partir da linguagem o texto fantástico daria voz ao inconsciente coletivo e individual, os desejos reprimidos, tabus, e ansiedades, que são expostos a partir da lente fantástica a partir da subversão da forma com que o "real" é organizado habitualmente. Ainda conforme Jackson (2003, p. 84):

O fantástico problematiza a representação do ‘real’, seja em termos de competência linguística ou da fabricação monolítica de ‘espaço real, tempo real ou personagens reais’. Progressivamente, em literatura pós-Romântica, o fantástico chama atenção para as dificuldades da representação e de convenções do discurso literário. Ao apresentar elementos que, justapostos e reorganizados de maneira inesperada, de combinações aparentemente impossíveis, o fantástico evidencia o processo da representação (tradução nossa⁷⁴).

A formulação do fantástico da autora estadunidense Rosemary Jackson (2003) vai de encontro também com a construção argumentativa de Roas, em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), no que tange a relação que o texto fantástico mantém com o real extratextual, ou seja, aspectos do texto que criam a possibilidade de identificação com situações condizentes com a sociedade em que o texto está inserido, e buscam, na sua definição.

Enquanto Todorov (2004) postula o fantástico na esfera da hesitação – seja ela no plano interno, na esfera das personagens, ou no externo, na esfera de contato do texto e seus leitores implícitos –, não dando ao elemento sobrenatural relevância para a construção do texto para além de seu efeito; tendo em mente o fantástico contemporâneo, para o teórico espanhol David Roas, o fantástico é “o único gênero literário que não pode funcionar

⁷³ (...) *this [fantasy] excursion into disorder can only begin from a base within the dominant cultural order, literary fantasy is a telling index of the limits of that order. Its introduction of the ‘unreal’ is set against the category of the ‘real’.* (...) *As a literature of ‘unreality’, fantasy has altered character in character over the accordance with changing notions of what exactly constitutes reality.*

⁷⁴ *The fantastic problematizes representation of the ‘real’, be it in terms of linguistic competence, or of fabricating monistic versions of ‘real-time, space, or character. Increasingly, in post-Romantic literature, the fantastic draws attention to difficulties of representation and to conventions of literary discourse. By presenting discrete elements which are juxtaposed and then reassembled in unexpected, apparently impossible combinations, fantastic art draws explicit attention to the process of representation*

sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável” (Roas, 2014, p. 31, trad. Fuks).

Não apenas a presença de tal elemento é levada em conta por ele, mas, em oposição ao postulado por Todorov, para quem mesmo mantida a hesitação ao decorrer da narrativa, caso seja ao final explicada, independente da via, esta deixaria de ser considerada fantástica-pura para entrar em categorizações adjacentes (estranho e maravilhoso), Roas (2014, p. 43, trad. Fuks) afirma que sua definição “[...] inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita à discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam a mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real”.

Para desenvolver sua definição, o autor articula quatro conceitos que determinam como centrais para o entendimento o fantástico: “a realidade, o impossível, o medo e a linguagem” (Roas, 2014, p. 8, trad. Fuks).

O primeiro ponto, a realidade, vai mediar os limites entre possível e impossível, que necessitarão ser expostos a partir da linguagem, na tentativa de expressar o inexpressável, por isso “o realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico” (Roas, 2014, p. 51, trad. Fuks). Ainda, segundo o autor, a construção dada pelo senso comum sobre os aspectos oníricos e/ou ilógicos do texto fantástico e a sua categorização antonímia ao texto realista é destruída, em um movimento que para além do pacto ficcional, deve ser um pacto de verossimilhança duplo, a leitura primeiro ligada a percepção intradiegetica, ou seja, do real no texto, e também a aceitação de que se trata de um texto fantástico e, portanto, a aceitação por parte dos leitores perpassa o que “o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível” (Roas, 2014, p.51-52, trad. Fuks).

Quando falamos de verossimilhança em textos miméticos, ou seja, não categorizados como fantásticos, ela deve ser “produto da lógica interna do relato” (Santiago *apud* Simões, 2007, p. 26), pois a coerência do texto é intrínseca à narrativa construída; Quando falamos de verossimilhança na obra fantástica, no entanto, para além da existência deste aspecto interno, é também necessária uma ancoragem externa ao texto:

O fantástico revela a complexidade do real e nossa incapacidade de compreendê-lo e explicá-lo, e faz isso por meio da transgressão da ideia (convencional e arbitrária) que o leitor faz da realidade, o que implica uma contínua reflexão sobre as concepções que desenvolvemos para explicar e representar o mundo e o eu (Roas, 2014, p 104, trad. Fuks).

O contexto sociocultural é intrínseco à experiência do fantástico, já que é necessário um contraponto a partir do modelo de mundo da cultura em que o texto se insere. Partindo da concepção de fantástico de Roas (2014), é impossível que a leitura de um texto fantástico seja

realizada de forma imanente como previa Todorov, uma vez que tal texto é sempre mediado pela realidade externa a ele. Assim, o fantástico termina por ser uma literatura mais realista do que a própria literatura que se propõe realista, pois, inserida em contexto sócio-culturalmente, a narrativa fantástica induz a um questionamento das concepções de mundo a partir do seu aspecto duplamente verossímil, que, na leitura do catalão não é apenas um acessório estilístico facultativo, mas uma característica essencial para a construção da narrativa nos moldes fantásticos:

(...) o fantástico depende do real tanto quanto a literatura mimética: na construção do espaço ficcional, as narrativas fantásticas empregam os mesmos recursos que os textos realistas, o que invalida a ideia comum de situar essas histórias no terreno do ilógico ou do onírico, ou seja, no polo oposto da literatura mimética. E não me refiro unicamente às exigências de verossimilhança que os leitores impõem a toda narração, e sim aos procedimentos empregados para afirmar a referencialidade entre os conteúdos da ficção e a experiência concreta (recursos como a datação precisa, a descrição minuciosa de objetos, personagens, espaços, a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva). Em resumo, o que Barthes (1968) chamou de efeito de realidade (Roas, 2014, p. 164, trad. Fuks).

Citando Lovecraft, o autor espanhol complementa ainda que qualquer narrativa fantástica

[...] deve ser *realista* e ambiental, limitando seu desvio da natureza ao canal sobrenatural escolhido, e lembrando que o cenário, o tom e os acontecimentos são mais importantes na hora de comunicar o que se pretende do que os personagens ou a própria ação. O *quid* de qualquer narrativa que pretende ser aterrorizante é simplesmente a violação ou superação de uma lei cósmica imutável - um escape imaginativo da tediosa realidade -, pois os “heróis” lógicos são os *fenômenos*, e não as *pessoas*.” (Lovecraft *apud* Roas, 2014, p. 52-53, trad. Fuks, grifos do autor).

Dentre as características de técnicas realistas que permitem tal ambientação, o autor menciona desde a possibilidade de reconhecimento dos locais reais em que a história se ambienta, até a descrição minuciosa de elementos como objetos, personagens e espaços, entre outras (Roas, 2014).

E se há uma transgressão do mundo “real”, que adquire caráter quase hiper-realista ao construir e destruir a ambientação deste mundo, a construção do fantástico e de tais elementos sobrenaturais só pode se realizar de acordo com a percepção compartilhada coletivamente sobre o que vem a ser a realidade, para que então esta tenha seus limites desestabilizados e a validade do sistema questionada (Roas, 2014).

A concepção do fantástico, por conseguinte, não pode ser estática. É modificada conforme a construção sociocultural também se modifica, bem como suas interpretações por parte do leitor, mediada pela “experiência coletiva da realidade” (Roas, 2014. p. 93, trad. Fuks). Tal experiência deve ser ligada ao real extratextual que permite a leitura dos “códigos

de realidade do mundo que habitamos” no texto como subversiva, a partir do momento em que estes “estiverem sob suspeita” (Roas, 2014, p. 94, trad. Fuks), tornando visíveis aspectos socialmente negados ou esquecidos. Tal definição nos permite pensar também quais narrativas não produzem o fantástico, sendo estas as que, dentro da realidade intratextual, constroem um mundo que justifica e normaliza o sobrenatural, tornando o mesmo explicável.

A observação da ordem cultural dominante não é realizada como forma de reforçar estereótipos, mas, pelo contrário, através da inserção dos elementos sobrenaturais e/ou insólitos, ser “capaz [...] de levantar interrogações acerca do mundo [...], ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que ela acontecesse” (Reis *apud* Boccuti, 2020, p. 153). O uso de estereótipos como mote narrativo não é feito para que sejam validados, mas para que sejam questionados.

Tal interrogação do mundo irá necessitar também de um questionamento sobre a linguagem que se utiliza para expressá-la, já que é o único meio para que o mundo ganhe sentido, pois “a linguagem não pode prescindir a realidade: o leitor precisa do real para compreender o que está sendo expresso; em outras palavras, precisa de um referente pragmático” (Roas, 2014, p. 58, trad. Fuks). Se algo impossível de acontecer na realidade extratextual conhecida irrompe no texto, é necessário explorar e superar os limites da linguagem, pois é preciso que o texto nos informe a confusão dada em decorrência de tentar narrar o inenarrável.

A transgressão, a subversão, proposta por toda narrativa fantástica não se limita unicamente a sua dimensão temática, manifestando-se também no nível linguístico, uma vez que, ao propor a descrição de um fenômeno impossível, altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade (Roas, 2014, p. 123, trad. Fuks).

Combinado então aos elementos de construção de uma narrativa realista é necessário que a materialidade do texto expresse, ou demonstre tentar expressar, o que a priori parece impossível, abalando a concepção arbitrária de normalidade. Nas palavras de Bellemin-Noël, citado por Roas (2014, p. 55, trad. Fuks), “o autor fantástico deve obrigá-las [as palavras], durante certo momento, a produzir um ‘ainda não dito’, a significar um indesignável”, subvertendo não apenas a realidade a partir das temáticas abordadas, mas também pelo aspecto estilístico explorado.

O narrador irá utilizar-se de linguagem vaga e imprecisa, sugerir a apreensão do insólito que irrompe a realidade a partir de comparações, metáforas, neologismos, oximoros, e paradoxos, combinando e/ou abusando de substantivos e adjetivos de forma a causar também estranheza no nível do discurso, aproximando o elemento insólito de referentes que o

levem a imaginar o inimaginável, em um “jogo interessante entre a impossibilidade de escrever algo alheio à realidade humana e a vontade de sugerir esse terror por meio da imprecisão, da insinuação. A indeterminação se converte em um artifício para colocar em marcha a imaginação do leitor” (Roas, 2014, p. 57-58, trad. Fuks). O autor ainda cita Bozzeto quanto aos “operadores de confusão” e exemplifica como a imprecisão e a insinuação se expressam:

A concordância estabelecida entre o mundo ficcional e o mundo extratextual se parte no momento em que a linguagem precisa dar conta do fenômeno impossível. A representação ou, melhor dizendo, a tentativa de representação desse fenômeno supõe a crise da ilusão do real. Bozzeto chama de “operadores de confusão” e que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno impossível: metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos, analogias, antíteses, oximoros, neologismos e expressões ambíguas do tipo **“pensei ter visto”, “acho que vi”, “era como se”,** assim como a utilização reiterada de **adjetivos de forte conotação**, como **“sinistro”, “fantasmagórico”, “aterrorizante”, “incrível” e outros desse mesmo campo semântico** (Roas, 2014, p. 171-172, trad. Fuks, grifos nossos).

Esses elementos são comuns a diversos gêneros narrativos, por isso Roas (2014, p. 179, trad. Fuks) afirma que “não existe uma linguagem fantástica em si mesma, e sim um modo de usar a linguagem que gera um efeito fantástico”. O fantástico é lido então não como um gênero em si mesmo, mas um modo de combinação de elementos que têm como objetivo um efeito.

A realidade, o impossível, e a linguagem acarretam no último aspecto caro ao teórico para a construção do fantástico: o efeito de medo, ou, posto em outros termos, uma reação de estranheza e inquietação. A realidade posta em cheque deve levar ao medo a partir do efeito criado para o leitor, e na ambientação interna, como postulado por Roas, diferentemente de narrativas maravilhosas em que “o bem se impõe sobre o mal” em um final feliz, vai ter seu desfecho negativo por “costuma[r] provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista” (Roas, 2014, p. 61, trad. Fuks).

O fantástico surge no século XVIII a partir do romance gótico que, mesmo quando cheio de elementos macabros, amedrontadores e sublimes, era distanciado do espaço e do tempo do seu leitor, o que fazia com que “o receptor suspend[esse] a sua incredulidade e ‘aceita[sse]’ sem maiores problemas a presença desses fenômenos sobrenaturais porque ocorriam longe de casa” (Roas, 2014, p. 166, trad. Fuks), enfatizando como o mundo real não se extinguiu em sua percepção racional. Mas, posterior a esse momento, somos, a partir do fantástico, obrigados a questionar o que se parece coerente nos construtos sociais em que estamos inseridos e, a partir das construções sociais de época, observar como a forma de narrar o “medo” - termo que diversas vezes o autor usa afirmando não possuir uma melhor

palavra que inclua a inquietude que o texto possa causar - vai ser moldada para que o aspecto fantástico se delineie a partir das condições materiais disponíveis.

Sendo assim, é interessante pensarmos no modo fantástico como ferramenta estética para que “os autores atuais”, em especial as autoras mulheres, “se val[ham] [...] não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza do nosso mundo” (Roas, 2014, p. 106, trad. Fuks). Assim, concordamos com o teórico, ao passo que, a partir de diferentes mecanismos, se continue criando narrativas fantásticas que colocam a prova a concepção estática de realidade - só que estas serão dinâmicas, de acordo com as estruturas de real que se permitem serem abaladas.

2.2 As vozes feministas no fantástico

A escrita fantástica contemporânea, mais precisamente, a escrita fantástica realizada por mulheres, tem demonstrado a potencialidade crítica que a exploração de elementos além da realidade extratextual podem promover, tendo, o objetivo de “refletir sobre a realidade e seus limites, sobre o nosso conhecimento dela e sobre a relevância das ferramentas que temos nos utilizado para a compreender e a representar” (Roas, 2011, p. 30, tradução nossa⁷⁵). Observamos nas obras de autoria feminina consideradas feministas o uso de tais ferramentas para realização de uma reflexão quanto ao discurso patriarcal e, portanto, observamos também um aspecto crítico quanto à validade do mesmo quando aspectos da realidade objetiva são questionados.

Porém, afirmar que toda a escrita realizada por mulheres pode ser categorizada sob uma mesma égide pode ser reducionista, caindo em uma tendência patriarcal homogeneizadora do grupo. Os primeiros estudos quanto ao fantástico feminino, datados da época de 1970, acabavam afirmando a existência de uma subjetividade feminina que seria fator diferenciador das obras escritas por autores homens. Nesse contexto podemos citar especificamente Anne Richter (1977) que, discutindo a subjetividade e a *fantastique féminine*, defendia a especificidade da imaginação feminina na escrita do fantástico a partir de um mundo interior próprio das mulheres, do irracional, e da loucura. Porém, assim como se questiona Boccuti, nos questionamos:

[...] em que nível do texto essas marcas da escrita feminina se manifestariam no fantástico? No nível semântico, isto é, no conteúdo nos temas e assuntos principais da história? No nível sintático e no nível linguístico, ou seja, na organização dos

⁷⁵ reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla.

conteúdos e em sua expressão discursiva? Isso significa aceitar a existência de um discurso feminino... mas haverá algo análogo a uma linguagem feminina? (Boccuti, 2020, p.5, tradução nossa⁷⁶).

Que se deixe claro que ao falar de “mulher” e “feminino” no decorrer dos capítulos, estamos nos utilizando do conceito de um constructo social dado pelas ideologias dominantes da sociedade, que são eventualmente contestadas e moldadas, e, portanto, flutuam, e não a ideia de qualidades inatas associadas a uma mera descrição biológica. Como apontado por Griselda Pollock (2010 *apud* Elfing-Hwang, 2010, p. 3),

De fato, “mulher” é apenas um signo, uma ficção, uma fabricação de significados e fantasias. A feminilidade não é a condição natural das pessoas femininas. É uma construção ideológica historicamente variável de significado para o signo M*U*L*H*E*R, que é produzido por e para outro grupo social que deriva a sua identidade e imaginada superioridade a partir da fabricação do espectro desse Outro fantástico. A MULHER é tanto um ídolo quanto nada mais que uma palavra. (tradução nossa⁷⁷).

Não existe uma realidade unívoca de mulher, mas, a partir dos discursos hegemônicos, existe uma coletividade de “mulheres” como sujeitos históricos que, compartilhando determinados momentos históricos, nacionais, geográficos e sociais, lhe é facultado terem experiências semelhantes, integrando também as violências – simbólicas ou não – como parte de tais experiências (Pollock, 2010).

É importante então refletirmos sobre qual o entendimento social de uma “feminilidade normativa”, para que as construções ficcionais de mulheres possam ser lidas e analisadas como representações simbólicas, e, desta forma, ler a construção social sul-coreana e como, a partir dela, se deram as produções femininas, especificamente aquelas com claro caráter crítico, unindo o estético ao político, e lidas por nós como textos feministas de caráter ideológico e de denúncia social, são desenvolvidas.

Ao pensarmos em literatura fantástica contemporânea, é comum que imediatamente nos voltemos ao cenário dominado por mulheres na América Latina, formado por nomes como Agustina Bazterrica, Elena Garro, Fernanda García Lao, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin e Silvina Ocampo, nomes estes que muitas vezes são abordados em discussões e apresentações da sul-coreana Bora Chung por haver semelhanças na temática e abordagem

⁷⁶ [...] *at what level of the text would these marks of women's writing be manifested in the fantastic? At the semantic level, that is, in the content of history in the themes and motifs? At the syntactic level and the linguistic level, in other words, in the organization of the contents of history and its discursive expression? This means accepting the existence of a female discourse... but is there something akin to a female language?*

⁷⁷ *Indeed woman is just a sign, a fiction, a confection of meanings and fantasies. Femininity is not the natural condition of female persons. It is a historically variable ideological construction of meaning for a sign W*O*M*A*N which is produced by and for another social group which derives its identity and imagined superiority by manufacturing the spectre of this fantastic Other. WOMAN is both an idol and nothing but a word.*

estética. A influência externa não nos é descartada, porém, dentro do escopo do trabalho em questão cabe a realização de um panorama da construção de literatura fantástica no cenário nacional da autora: Coreia (do Sul).

2.2.1 As vozes feministas no fantástico sul-coreano

Retomando o contexto de publicações a partir dos anos de 1990 no contexto coreano, literaturas antes escamoteadas, como literaturas consideradas de “gênero”, em que a literatura fantástica se enquadra, começaram a ser publicadas com maior frequência, e conseqüentemente, lidas.

Neste novo panorama são dignas de menção as escritoras integrantes de um grupo heterogêneo que despontaram no cenário em questão, e que conhecidas não apenas no mercado editorial interno, como também tendo sido traduzidas para o público ocidental em língua inglesa e/ou francesa, obtiveram reconhecimento crítico e midiático a nível global, como Han Kang e Chon Kyongnin⁷⁸, Pyun Hyeyoung⁷⁹ e Hwang Jungeun⁸⁰. Tais autoras fizeram suas estreias a partir dos anos 1990 e publicaram obras que se enquadram na categoria “não realista”, embora não sejam todas categorizadas como “fantásticas”, e se utilizam de tais elementos para retratar e/ou criticar o sistema opressor vigente, proporcionando a partir de uma breve apresentação de seus fazeres literários, uma visão das tendências dentro do cenário previamente mencionado construído entre 1990 e o presente (Elfing-Hwang, 2010).

Santos (*apud* Carolina Guimarães, 2021, p. 25) considera Han Kang, já conhecida e prestigiada em seu país natal, como uma “importante protagonista da internacionalização da literatura coreana na atualidade”. Sua declaração se confirmou de forma categórica tendo sido Han premiada com o Prêmio Nobel em 2025, nunca antes recebido por nenhum autor/a de seu país, o que corrobora a expressividade das publicações de mulheres no cenário literário interno.

É relevante para nós que uma autora de seu porte e influência tenha entre suas publicações narrativas fantásticas. *A vegetariana* (2007), sua obra de maior destaque e crítica, que, nas palavras de Guimarães (2021, p. 25), apresenta “a tendência do fantasioso, do

⁷⁸ 전경린

⁷⁹ 편혜영

⁸⁰ 황정은

surreal, que surge ao examinar de perto o psicológico das personagens”, é inclusive resultado posterior da reescritura do conto “내 여자의 열매” (Transliteração: *nae yojaê yeolmae*, tradução livre: Os frutos da minha esposa), que parte da premissa de uma mulher que, frente ao trauma psicológico, se transforma em uma árvore, abordando a comum prática narrativa fantástica de transmutação de personagens.

Chon Kyongnin, por sua vez, iniciou suas publicações em 1995, e, declaradamente feminista, é uma autora em cujas obras “explora abertamente como a opressão da sociedade patriarcal afeta a vida das mulheres” (Elfing-Hwang, 2010, p. 51, tradução nossa⁸¹). Com frequência, a forma com que ela realiza textualmente suas críticas é a partir do modo literário fantástico,

de maneira a colocar em dúvidas as existentes significações atreladas à feminilidade, e buscando subverter a ideia homogênea de mulher moderna, vista como uniforme e não-problemática nos discursos existentes sobre feminilidade. O trabalho de Chon representa o contra-discurso mais agressivo [dentre as autoras exploradas no texto], por se engajar efetivamente na busca por alternativas aos discursos do que é “feminino” no contexto social coreano dos anos 1990. (Elfing-Hwang, 2010, p. 51-52, tradução nossa)⁸².

Nascida em 1972, Pyun Hye Young deu início a sua escrita literária em 1993, mas, de acordo com a sua biografia disponível no site LTI Korea, só publicou seu primeiro livro, *이슬 털기* (*Shaking Off Dew*) em 2000, e após trabalhar em revistas acadêmicas por cerca de dez anos, passou a se dedicar apenas à escrita literária em 2008, recebendo renomados títulos domésticos, como os prêmios literários: o Dong-in em 2011, o Yi Sang em 2014, e o Hyundai em 2015. Após publicações de contos em revistas internacionais e traduções de títulos para diversos países, foi reconhecida também internacionalmente ao ter o romance *홀* (*The Hole*) chegando à final do prêmio estadunidense Shirley Jackson em 2017, que reconhece títulos de horror, fantástico suspense psicológico.

Como a indicação ao prêmio Shirley Jackson indica, sua escrita tem sido reconhecida pelo uso de imagens grotescas e narrativas que transcendem a lógica, com elementos recorrentes como cadáveres, fezes, vômito, fedor, podridão e larvas, elementos que evocam a perda da humanidade, falta de comunicação, e as mazelas da civilização moderna ao tornar o conhecido desconhecido. De acordo com Kim (2011) uma outra característica relevante da

⁸¹ [...] *openly explore how patriarchal society's oppression affects women's lives.*

⁸² [...] *in order to interrogate the existing cultural meanings attached to femininity, and seeks to subvert the homogenized idea of modern women whose identities are perceived as unproblematic and uniform in existing discourses about femininity. Chon's work represents the most aggressive counter-discourse among the writers in this book, as she is actively engaged in finding alternatives to existing discourses of femininity in the context of 1990s Korean society*

escrita de Hye Young é a animalização de suas personagens, em um movimento que esmaece os limites entre o humano e o animal.

A pesquisadora enfatiza também que, assim como Kyungmin, “é importante notarmos que Pyong Hye Young é uma escritora mulher” (Kim, 2011, p. 23, tradução nossa⁸³), e sendo mulher, tal aspecto identitário no seu contexto de publicação é impulsionador para que temáticas antes abordadas como “benditas funções femininas, como engravidar e dar à luz, fossem vistas como pecados” (Kim, 2011, p. 25, tradução nossa⁸⁴), com representações de maternidade inusuais, como por exemplo, a de uma mãe que abandona sua prole como forma de ganhar dinheiro, entre demais artifícios narrativos que lançam luz negativa sobre tais temáticas. Ainda argumenta que tais representações se fizeram necessárias e o senso de resistência por elas retratadas são mais significativas no cenário contemporâneo pois “mesmo que em menor medida do que no passado, ainda há um forte discurso autoritário no país, o que faz com que mulheres tenham vivido socialmente e sexualmente oprimidas” (Kim, 2011, p. 25, tradução nossa⁸⁵), e isso seja retratado nas obras.

A transformação corpórea em sua pluralidade é característica de narrativas fantásticas, permitindo também uma pluralidade de interpretações dados os contextos em que são desenvolvidas, e tal artifício é a principal característica das obras de Hwang Jungeun. Nascida em 1976, sua biografia no site LTI Korea a descreve como “uma das mais promissoras escritoras coreanas no mundo, aclamada como ‘uma autora que representa os anos 2010’” (tradução nossa⁸⁶). Sua primeira publicação saiu em 2005, e desde então já recebeu reconhecimento nacional, através de diversos prêmios literários, e também reconhecimento internacional, com a tradução de suas obras no mercado literário anglófono, chinês, e vietnamita. As histórias de Hwang, segundo Kim (2011, p. 25),

usam a premissa da “transformação” para se deslocar de forma flexível do que já foi mostrado e do que ainda está invisível e desconhecido, propiciando assim que a realidade e a fantasia mantenham uma distância apropriada. A transformação aqui significa uma mudança do formato corpóreo. Refere-se à mudança do formato de um corpo em outra forma, seja ela a forma animal, vegetal ou de objeto inanimado, voluntária ou involuntariamente (tradução nossa⁸⁷).

⁸³ 여기서 편혜영이 여성 작가라는 점을 주목할 필요가 있다.

⁸⁴ 임신과 출산 등 여성의 축복받아야 할 고유의 기능이 최악이 되고 만다.

⁸⁵ 과거보다는 덜 하겠지만 아직도 우리 나라에는 권위주의적 담론이 강하기 때문에 여성들은 사회적이거나 성(性)적으로 억눌린채 살아왔다.

⁸⁶ She is one of the most promising writers in the Korean literary world, acclaimed as 'the writer who represents the 2010s'.

⁸⁷ 황정은은 소설 속에서 ‘변신’이라는 모티프를 통해 이미 드러나 있고 눈에 보이던 것만을 문체 삼던 것에서 벗어나 보이지 않고 알 수 없는 부분으로 유연하게 이동함으로써 현실과 환상이 적절한 거리를 유지할 수 있도록한다. 여기서 말하는 변신이란 몸의 모양을 바꾸는 것을 의미한다. 자의나 타의에 의해서 자신의 몸의 모양을 동물이든 식물이든 무생물이든 관계없이 다른 형태로 변화시키는 것을

O aspecto da metamorfose é relevante não apenas por ser elemento comum às narrativas fantásticas, o que reforça a inclusão das obras em tal categoria, mas o seu uso especialmente quando as personagens atingidas são especialmente aquelas à margem da sociedade, especialmente por questões sócio-econômicas.

2.3 A voz de Bora Chung, nascida em 1976

Formada em literatura inglesa pela Universidade coreana Yonsei, a escritora Bora Chung seguiu a carreira acadêmica, realizando mestrado em literatura russa e do leste europeu pela YALE, e doutorado em literatura eslava pela Universidade de Indiana, com ênfase em literatura utópica; lecionou então sobre tais literaturas e continua trabalhando como tradutora. Embora (a naturalização do) estranho já fizesse parte de sua vida desde a infância, tendo, por exemplo, um modelo de esqueleto humano na sala de estar e imaginando que todas as demais casas também o tivessem⁸⁸, seu contato com autores do leste europeu ainda na graduação foi responsável para que se apaixonasse pelo estranho e fantástico na literatura, culminando na escrita do conto “A cabeça”, que lhe propiciou seu primeiro prêmio literário, **연세문학상** (transliteração: *Yonsei munhak sang*, tradução: prêmio literário Yonsei), promovido pela universidade Yonsei, em 1998.

O processo de ter o início da escrita literária associado à participação em premiações de revistas literárias/editoras é uma marca do cenário literário coreano, como mencionado por Im (2009), ao prefaciar a obra *Contos Contemporâneos Coreanos*, na qual organizou e traduziu, contextualizando a relevância de além da diversidade provocada pela publicação de livros de compilados do gênero, também o aspecto ligado à cena local:

A prosa moderna coreana surgiu basicamente do jornal, imprimindo-lhe um caráter popular e comercial. Era então, a única forma de se viver de literatura, e, de certa forma, persiste até hoje essa sina: o romance vende e o conto nem tanto. Talvez por isso, o conto tenha sido eleito inicialmente como um gênero menos popular e mais literário, com a vantagem de possibilitar a avaliação das qualidades do candidato [nas premiações] num número reduzido de páginas (Im, 2009, p. 17).

Desta forma, a tradutora continua afirmando que “na primeira metade do século 20, os maiores autores coreanos deixaram as suas obras mais destacadas na forma de contos” (Im, 2009, p. 17), e mesmo na segunda metade do século, a escrita sem preocupação editorial que

말한다. 황정은의 소설에서는 신체의 변신에 한정되며, 자신의 의지와 무관하게 생물이나 무생물로 변하는 과정을 보여준다.

⁸⁸ A autora menciona tal aspecto biográfico e a relação da sua formação e sua escrita em diversas entrevistas, podcasts, reportagens e eventos de lançamento de livros.

tais premiações influenciaram fez com que muitos autores iniciassem a sua carreira.

Destacar a popularidade do conto no contexto social sul-coreano é, para além da sua importância para o desenvolvimento do fantástico, importante pela expressiva diferença quanto ao prestígio literário do conto quando comparado à situação no contexto brasileiro, em que o romance se destaca quanto à formação de autores. No entanto, tal informação deve ser ponderada no caso específico de Bora Chung, que escrevendo literatura fantástica e de ficção científica, como mencionado por Anton Hur (2024), pode ser ainda considerada uma autora à margem dos autores reconhecidos dentro do sistema literário, mesmo tendo sido premiada.

Sua premiação foi em um contexto universitário, não ligado a uma editora, e em entrevista ao podcast *RN'S BIG WEEKEND OF BOOKS* (2024), da rádio australiana ABC, a própria Bora Chung, ao explicar a existência de uma chancela através de premiações e ser questionada sobre seu espaço no sistema literário coreano, reitera o que o seu amigo e tradutor Hur mencionou anteriormente: não ser capaz de se encaixar em nenhum lugar destinado ao que é considerado literatura coreana. Assim, não se vê como escritora de uma literatura "pura" no sentido tradicional, mas que, de maneira positiva, se enquadra dentre aqueles que escrevem o que ela nomeia como "*genre literature*", uma literatura mais experimental/especulativa, sem se prender a uma necessidade de validação sistêmica, e buscando criar seus próprios espaços e público leitor.

Ainda falando sobre literaturas que destoam do tradicional, expande a consideração da sua escrita para a escrita feminina do contexto em que se insere:

Existem muitas mulheres na escrita especulativa, mais do que no campo "literário", o campo literário puro. Mas... o que eu tenho visto, é que no mundo todo, mulheres escrevem, mulheres leem e mulheres fazem livros. Então... toda uma herança cultural é criada, mantida e nutrida por mulheres (RN'S BIG WEEKEND OF BOOKS, 2024, 3:28'-3:56', tradução nossa⁸⁹).

Chung é uma dessas mulheres que menciona: escreve, lê, e publica mesmo que, inicialmente, de maneira não tradicional, ou seja, em publicações online e coletâneas de coletivos de autores, por exemplo, até culminar na publicação tradicional, mas, ainda assim, por uma pequena editora independente, com pequena tiragem. Essa situação é pouco cogitada por aqueles que conheceram seu trabalho através de sua tradução e publicação para língua inglesa, premiação internacional dela e de seu tradutor, e a então repercussão no cenário nacional posterior, dadas as editoras responsáveis pelas edições estadunidenses, por exemplo, e o destaque obtido na mídia nacional e internacional.

⁸⁹ *There are a lot of women in the genre field, more than in the 'literary' field, the pure literature field. But, what I have seen... is that all over the world, women write, women read, and women make books. So, this entire cultural heritage is created and kept and nurtured by women*

É comum que ao falarem dos trabalhos da escritora, a maioria das áreas dedicadas à sua biografia em entrevistas e sites de cunho literário mencionem apenas seus trabalhos solos, porém sua atividade como escritora também está fortemente associada a publicações de contos em antologias físicas e/ou publicações online, realizadas por grupos de escritores de literatura fantástica, ficção científica e especulativa, no geral, expandindo exponencialmente os números dos trabalhos de sua autoria.

De acordo com informações disponibilizadas no site de sua nova representante coreana, a agência Greenbook, e informações associadas à autora nos mecanismos de busca das maiores livrarias online sul-coreanas, realizamos uma tabela com suas publicações organizadas cronologicamente para melhor visualização:

Tabela 1 - Publicações de Bora Chung

Tipo de publicação	Título da publicação	Título do capítulo de sua autoria, caso aplicável.	Ano de publicação	Editora
Conto publicado em antologia	커피 잔을 들고 재채기	은아의 상자"	2009	황금가지
Conto publicado em antologia	독재자	"오라테아의 마지막 군주"	2010	별
Romance	문이 열렸다	–	2010	새파란상상 (파란미디어)
Conto publicado em antologia	아빠의 우주여행	"스위치, 오프"	2010	황금가지
Conto publicado em antologia	목적담, UFO는 어디서 오는가	"사랑 그 어리석은"	2010	사이언티카
Romance	죽은 자의 꿈	–	2012, 2022	새파란상상 (파란미디어)
Conto publicado em antologia	인공지능 크릭스-66	"여행의 끝"	2016	케포이박스
Texto teórico	한국 창작 SF의 거의 모든 것	"본격SF소설"	2016	케포이박스
Coletânea de contos	저주토키	–	2017	아작
Romance	붉은 칼	–	2019	아작
Coletânea de contos	그녀를 만나다 ⁹⁰	–	2021	아작

⁹⁰ A coletânea de contos 그녀를 만나다 (transliteração: *kunyórol mannada*, tradução:) foi traduzida para língua inglesa e publicada em 2024, sob o título *Your utopia*, nomeado na versão inglesa a partir de outro conto integrante da coletânea, embora tenham sido mantidas a ordem e quantidade dos contos da publicação original .

Coletânea de contos	여자들의 왕	—	2022	아작
Conto publicado em antologia	이토록 아름다운 세상에서	"인간의 사다리"	2022	현대문학
Conto publicado em antologia	우리의 21세기	"증언"	2022	꿈꾸는섬
Conto publicado em antologia	책에서 나오다	"작은 종말"	2022	구픽
Coletânea de contos	아무도 모를 것이다	—	2023	퍼플레인(갈매 나무)
Romance	호 ⁹¹	—	2023	일다
Coletânea de contos	한밤의 시간표	—	2023	퍼플레인
Romance	고통에 관하여	—	2023	다산북스
Novela	밤이 오면 우리는	—	2023	현대문학
Coletânea de contos	죽음은 언제나 당신과 함께	—	2023	퍼플레인(갈매 나무)
Conto publicado em antologia	서로의 계절에 잠시	"지향"	2023	큐큐
Conto publicado em antologia	SF보다 vol.2 벽	무르무란	2023	문학과지성사
Coletânea de contos	태초에 외계인이 지구를 평평하게 창조하였으니	"개벽"	2023	안온북스
Conto publicado em antologia	당신이 가장 위험한 곳, 집	"반송 사유"	2023	앤드
Coletânea de contos	지구 생물체는 항복하라	—	2024	래빗홀
Ensaio	아무튼, 데모	—	2024	위고
Coletânea de contos	작은 종말	—	2024	퍼플레인(갈매 나무)
Conto	—	"창문"	2024	위즈덤하우스
Coletânea de contos	아직 오지 않은 미래를 기억해	"미션: 다이아몬드"	2024	민음사
Coletânea de contos	태초에 외계인이 지구를 평평하게 창조하였으니	—	2023	안온북스

Tabela 2 - Publicações sob o pseudônimo 정도경 (Jeong Dokyeon)

⁹¹ Romance de estreia de Bora Chung, publicado e ganhador do prêmio de literatura digital "디지털문학상" em 2008, é publicado fisicamente após 15 anos.

Tipo de publicação	Título da publicação	Título do capítulo de sua autoria, caso aplicável.	Ano de publicação	Editora
Coletânea de contos	씨앗	–	2013	은우주
Romance	왕의 창녀	–	2013	은우주
Conto publicado em antologia	조커가 사는 집	"씨앗"	2015	작은책방
Conto publicado em antologia	감겨진 눈 아래에	"황금 비파"	2019	황금가지
Conto publicado em antologia	텅 빈 거품	"너의 유토피아"	2020	요다
Conto publicado em antologia	5월 18일, 잠수함 토끼 드림	"행진"	2020	우리학교 소설 읽는 시간
Conto publicado em antologia	맥아더 보살님의 특별한 하루	"생매장 여관의 기이"	2021	황금가지

Entre as publicações listadas, acreditamos ser importante salientar que boa parte das antologias de contos em que a autora participou tem como foco principal a ficção científica, e várias destas são oriundas de publicações online em revistas literárias, para posteriormente terem impressão física, como é o caso do conto “여행의 끝” (2016), originalmente publicado na Webzine de ficção científica “크로스로드”. E do conto “황금 비파”, publicado em edição física na coletânea de narrativas de ficção especulativa escrita por mulheres intitulada *감겨진 눈 아래에* (2019), composta de contos selecionados já disponíveis na plataforma online *브릿G* (britg.kr), e que, de acordo com sua sinopse, todos os contos selecionados embora sejam situados em diferentes tempos e espaços compartilham como temática comum: a retratação da vida de mulheres vivendo em um mundo patriarcal, provocando ressonância e emoção.

De maneira similar, os livros *아무도 모를 것이다* (2023), *죽음은 언제나 당신과 함께* (2023), e *작은 종말* (2024) que contam apenas com contos de autoria de Chung, são três coletâneas fantásticas de textos originalmente publicados também online na Webzine *거울* (Espelho), sob pseudônimo *정도경*, que passam a ter sua edição física após o movimento de descoberta nacional da escrita da autora após a indicação ao prêmio *Manbooker* em 2022.

A sua atividade, especialmente a participação em antologias que reúnem autores escrevendo literatura especulativa; a escrita de textos de cunho teórico integrante do livro

한국 창작 SF의 거의 모든 것, “본격SF소설” (2016), que propõe observar e discutir o panorama da literatura de ficção científica produzida na Coreia do Sul; bem como prefácios e posfácios presentes nas edições das suas obras, reverberam o compromisso de Chung com a literatura, e o papel que o aspecto estético, como o modo narrativo fantástico, realiza para que as mensagens políticas sejam explicitadas para além do conteúdo das narrativas.

Chung articula a forma de seus contos e os seus temas com a tradição do modo fantástico e o contexto social em que se inserem. Em entrevista dada à Folha de São Paulo após a publicação de sua tradução no mercado editorial brasileiro, em abril de 2024, a escritora disse que

[c]omo ninguém lhe disse o que não escrever, escrevia para [si] mesma, sobre as coisas que sabia, e isso acabou sendo um terror feminista. [...] Silenciar a voz feminina é uma característica universal do patriarcado, e todos nós conhecemos os horrores que acontecem sob esse manto de silêncio forçado (Chung, 2024 [online]).

Esses horrores e esse silêncio estão presentes em todas as suas publicações, que incluem coletâneas de contos, bem como romances e, mais recentemente, também uma coletânea de ensaios. Nos deteremos, no entanto, na análise de cinco contos estruturados a partir do modo narrativo fantástico presentes na coletânea *Coelho Maldito* (2017), “A cabeça”; “Dedos gélidos”; “Menorreia”; “A armadilha”; e “Lar doce lar”, publicada na Coreia do Sul pela primeira vez em 2017, pela editora independente Arjak.

2.4 저주 토끼 (*Coelho Maldito*): uma breve introdução

A coletânea *저주 토끼* (*Coelho Maldito*) (2017) trouxe trabalhos escritos por Bora Chung em diferentes fases da vida, tendo o primeiro conto escrito em 1998 e o último deles em 2016. Os contos reunidos no livro nos apresentam como temática recorrente a relação entre humanos em seus círculos familiares, entre humanos e animais – sejam eles animais personificados ou humanos animalizados, e suas explorações –, entre humanos e companheiros artificiais, entre humanos e criaturas insólitas em geral, bem como a relação de humanos consigo mesmos e com a morte.

“Coelho maldito”, conto que abre o livro e dá nome à coletânea, realiza uma clara crítica ao capitalismo desenfreado e a sede por lucro dos homens. Nele, somos apresentados ao espírito do avô da personagem principal, que conta pela enésima vez o que o levou a fabricar o objeto amaldiçoado em forma de coelho, a única vez em que a regra familiar de não

utilizar os objetos de maldição para interesse próprio foi quebrada. O interesse próprio é vingar um amigo, que teve o negócio e a família destruídos pela ambição e falta de caráter de seu concorrente. Pouco a pouco, o objeto se transforma em coelhos de verdade, que se multiplicam e passam a roer tudo que veem pela frente: papel, madeira, cérebro, ossos, e, especialmente, a fortuna adquirida através de meios ilícitos pelos concorrentes.

Diversos dos pontos suscitados em “Coelho maldito” reverberam nos demais contos. Momentos em que, como no contexto de negócios do primeiro conto do livro, dominado por figuras masculinas, observamos algumas personagens femininas tendo aparições pontuais, como na citação a seguir, quando vemos uma mulher tentar opinar sobre quais são os animais que aparecem no negócio e que, mesmo causando destruição, não são vistos:

Olhando bem para o cocô espalhado no chão, dava para dizer que era muito grande para ser de rato, então parecia ser cocô de coelho. Quem trouxe essa informação precisa foi uma **mulher que trabalhava** no departamento de contabilidade da filial. Ela aprendeu isso acompanhando o sobrinho quando ele teve que cuidar de um coelho para a aula de prática de vida no ensino fundamental, visitando a gaiola e o alimentando com grama seca algumas vezes. Mas ninguém nunca viu um coelho pelo depósito e a **funcionária** de contabilidade não era especialista em coelhos nem em animais, era **só uma mulher que** organizava os livros de contabilidade e **fazia café até que se casasse e pedisse demissão**, então a sua opinião foi ignorada. (Chung, 2017 p. 20, tradução nossa⁹², grifos nossos).

De maneira sutil, a misoginia sofrida não é apenas narrada, mas enfatizada, a partir de duas escolhas narrativas. A primeira delas é o uso de marcadores de gênero substantivo, como em “**여직원**” (transliteração: *yójikwon*): funcionária mulher, ao invés de apenas “**직원**” que poderia ser tanto funcionário quanto funcionária, pois a língua coreana não exige a marcação do gênero substantivo, o que traria ambiguidade, mas a adição do prefixo **여-** derivado do caractere chinês (女) tira qualquer possibilidade de interpretação ambígua, justificando o porquê desta ter tido sua opinião desconsiderada; visto também com o uso de **여작가** (transliteração: *yójakka*), demarcando “escritoras mulheres” ao invés de apenas “**작가**” foi por muito tempo uma distinção de segregação e diminuição das mulheres no cenário literário, por exemplo, nos permitindo uma expansão da leitura crítica a partir da escolha lexical da autora. A segunda delas é ainda mais ostensiva, com a leitura social da posição de tal

⁹² 바닥에 흩어진 똥을 보고 누군가 쥐똥치고는 너무 크고 꼭 토끼 똥 같이 생겼다고 말했는데, 이 정확한 의견을 제시한 사람은 지사의 경리부에서 근무하는 여직원 의견을 당시 ‘국민학교’에 다니는 조카가 학교에서 생활실습인가 하는 명목으로 토끼를 길렀기 때문에 조카를 따라 몇 번인가 토끼장 구경도가 보았고 토끼에게 마른풀도 창고 안에 토끼가 사는 걸 본 적이 없었고 경리부 여직원은 그저 장부나 정리하고 커피나 타다가 결혼하면 퇴직할 여직원일 뿐 토끼 전문가도 동물 전문가도 아니었으므로 그 의견은 무시되었다

funcionária: ela não teria sua opinião levada em conta pois só estava ali enquanto não se casava, pois, se casando, deixaria o emprego. Não é uma presunção, mas uma declaração.

Alguns detalhes, como os demonstrados acima, não são necessários para o desenvolvimento da narrativa principal. Tendo em consideração que o gênero conto, utilizado pela autora para construção narrativa, é uma forma breve, e que nas palavras de Edgar Allan Poe, seu autor:

Se [...] sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. [...] Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. [...] A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada. (Poe, 2004, p. 3, trad. Kiefer)

Levando em consideração as características que norteiam o conto em sua forma, as escolhas de Chung demonstram a sua intencionalidade e seu estilo, afeito a criar camadas críticas. Conforme apontado por Poe na citação anterior, esse recurso enfatiza a posição de um artista consciente das técnicas utilizadas, e de forma digna de observação no nosso objeto de estudo, mesmo quando a temática criticada não é o foco narrativo do conto, mas é nele mencionada, tal ponto de crítica se intensifica nos contos que se sucedem, criando não apenas coerência interna em cada conto de forma individual, mas também no projeto da autora que se traduz na coletânea.

A figura humana, na maioria destes contos, é representada por mulheres, que, independente da primeira camada do enredo apresentado, transgridem as vivências femininas com a sociedade patriarcal e capitalista que o enredo tem como pano de fundo – como a maternidade, o silenciamento, a subordinação a que são forçadas aos homens, a violência verbal, psicológica e física, entre outros tópicos.

Em geral, entendemos que os contos da obra produzem uma forma de choque que produz a subversão de expectativas, sendo este uma característica marcante do estilo da autora. Seja porque um coelho, tido socialmente como fofo, é o objeto de maldição que acarreta a destruição de uma linhagem familiar; porque um anticoncepcional, de maneira contrária à própria nomenclatura, é tido como razão para personagem ter engravidado; ou porque uma raposa, normalmente simbolizada por uma mulher sedutora no folclore coreano, é representada por um personagem masculino; as diferentes temáticas abordadas pela autora têm a subversão à norma como ponto comum. Característica essa bastante usual na literatura fantástica, como cita David Roas (2014).

CAPÍTULO 3. O PATRIARCALISMO DESVELADO (PELO FANTÁSTICO) E A ESTÉTICA DE BORA CHUNG

As obras literárias modernistas e pós-modernistas geralmente se interessam menos pelas soluções. Preferem desnudar alguns problemas. [...] E nisso, pode-se dizer, são mais realistas do que grande parte do realismo (Eagleton, 2017, p. 96, trad. Bottmann).

Terry Eagleton (2017, p. 116, trad. Bottmann), ao contrastar a linguagem utilizada em ficções modernistas e ficções realistas – obras que “se conforma[m] ao que as pessoas de determinada época e local tendem a considerar como realidade”, declara que “[e]m várias obras realistas, a linguagem é tratada para adquirir a aparência mais transparente possível, entregando seu significado sem muita resistência. Assim, cria o efeito de apresentar a “realidade em estado bruto” (Eagleton, 2017, p. 115, trad. Bottmann), dando a impressão, mesmo que ilusória, de um acesso direto ao assunto tratado pelo texto.

Embora a prosa de Bora Chung não seja realista, o modo fantástico também se vê beneficiado pela representação brutal da realidade, pois “possuímos uma concepção do real que, ainda que possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda narrativa fantástica” (Roas, 2014, p. 67, trad. Fuks).

Desta forma, as frases simples e curtas dos contos de Chung ditam o ritmo fluido da leitura e, combinado a ele o contraste da reação dos personagens, em sua maioria ditada por uma postura patriarcal. Assim, mesmo o mais estranho dos elementos insólitos se torna aceito como parte integrante da narrativa da maneira como são apresentados, sem que a esperada confusão e/ou estranhamento que o elemento insólito pretende criar a nível do enredo se dê também em sua conjectura textual.

Sob a lente do fantástico, e com o objetivo de compreender como elementos como a tipificação de personagens, a simplificação de espaços e a repetição de temas contribuem para a construção de uma estética peculiar à autora, realizaremos no capítulo em questão a análise aprofundada dos contos “A cabeça”, “Dedos gélidos”, “Menorreia”, “A armadilha”, e “Lar doce lar”. Ao articular a análise com estudos de viés materialista, buscamos evidenciar como essa estética, que se manifesta por meio da exacerbação e ridicularização da situação da mulher, mesmo em ambientações em que o fantástico se desenvolve, funciona como uma forma de denúncia social, permitindo que a autora o faça de forma indireta e subversiva.

3.1 “머리” (“A cabeça”)

É recorrente o corpo como espaço em que o insólito se manifesta na tradição da literatura fantástica de um modo geral, como por exemplo os contos: "A pata do macaco" de W.W. Jacobs, , "O pé da múmia" e Théophile Gautier, e os contos de Bora Chung. “머리” (“A cabeça”), como já aludido pelo título, a enquadram em tal tradição. Ao ir ao banheiro a personagem principal do conto é chamada de mãe por “algo que na verdade nem dá para chamar de ‘cabeça’ mas ‘uma coisa vagamente parecida com uma cabeça’” (Chung, 2017, p. 38, tradução nossa⁹³), um amontoado de dejetos descartados pela personagem principal ao utilizar o banheiro ao longo da vida, que apresenta consciência e capacidade de fala. O monturo se dirige à protagonista e a trata como “mãe”, mas é prontamente ignorado. Com o passar do tempo, mesmo que haja tentativas de eliminá-lo, continua na privada, crescendo e atormentando a personagem principal. A maternidade, a influência externa na vida de uma mulher, mesmo adulta, o relacionamento sem a construção de uma relação de afeto, e o seu silenciamento frente a uma situação que claramente está afetando sua vida negativamente são narrados neste conto.

O elemento fantástico dá início ao acontecimento central que se desdobrará durante toda a narrativa, partindo não do real para o sobrenatural, mas do sobrenatural para o real, em um movimento que nos permite observar uma naturalização do evento insólito, de forma a aceitá-lo como verossímil ou assimilado pelo cotidiano, apesar de sua estranheza. Tal escolha narrativa reitera a característica destacada por Roas (2001) ao pensar o fantástico contemporâneo:

(...) o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona não bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o fantástico tradicional, mas expresso e outro modo. (Roas, 2014, p. 67, tradução nossa⁹⁴).

O narrador do conto em questão é heterodiegético, ou seja, aquele "narrador [que está] ausente da história que conta" (1995, p. 244), como cunhado por Gérard Genette.

⁹³ 정확히 말하자면 '머리' 아니라 '머리처럼 보이는 어떤 것'이라고 해야 옳을 것이다.

⁹⁴ (...) lo que caracteriza a lo fantástico contemporâneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo”.

Através dele somos informados que, embora a personagem principal se sinta transtornada pelo elemento estranho, mesmo o ignorando prontamente, não há a partir da sua aparição nenhum questionamento da realidade, da sanidade da personagem, ou uma tentativa de explicação racional para esse fato. A escolha do narrador é enfatizada pois, embora saibamos os sentimentos da personagem, a externalidade da figura que narra permite que haja um aspecto de afastamento da realidade narrada e, conseqüentemente, dado o conteúdo, menor questionamento, do que se, por exemplo, a personagem principal - mulher - fosse quem, em primeira pessoa, narrasse os acontecimentos insólitos; Observamos, no entanto, que além da personagem principal, sua mãe, sua filha, seu marido e até mesmo o zelador aceitam a existência da “cabeça”, naturalizando-a a partir do momento de sua aparição.

Acompanhamos então os diversos momentos da aparição do monturo de dejetos e a relação construída com a personagem principal. Cabe destacar que a protagonista, em oposição à “cabeça”, que se auto nomeia⁹⁵, não é nomeada em momento algum da narrativa, sendo tratada apenas como “mãe” pelo objeto monstruoso. Antes de citar as demais características - ou falta delas - que reiteram a possível tipificação da personagem cabe mencionar que o tópico da nomenclatura na sociedade coreana é também relevante para se iniciar uma discussão sobre a posição da mulher na hierarquia das relações, visto que

Mesmo na sociedade coreana contemporânea, mulheres casadas e com filhos são tratadas a partir do acréscimo do nome do filho/filha à mãe, sendo assim chamadas de "mãe de fulano ou cicrano". Em certos casos é possível conhecer alguém por um período relativamente longo sem nunca ter descoberto o seu nome de batismo (ELFING-HWANG, 2010, p. 130, tradução nossa⁹⁶).

No conto, no entanto, para além da falta de nomenclatura, sobre a protagonista quase não nos é dada informações de maneira geral. Não sabemos sua idade, escolaridade ou o tipo de trabalho que realiza, seu estilo de roupas, ou a casa em que vive. Não sabemos quais relações tem ou se as têm para além do círculo familiar imediato. Só sabemos que ela é uma mulher sul-coreana, uma personagem que, tipificada, acaba por representar aspectos da realidade extratextual de mulheres em tal sociedade. Em geral, podemos dizer que a

⁹⁵ 그녀는 물었다.
“너는 무엇이나?”
머리는 대답했다.
“저는 머리입니다.”

— O que você é? — Ela perguntou.

— Eu sou A Cabeça. — A cabeça respondeu.

⁹⁶ Even in contemporary Korean society, married women with children are named by attaching the name of their eldest child to 'mother', so that they are referred to as 'such-and-such's mother'. Sometimes it is possible to have known someone for a relatively long period of time without ever having found out that person's given name.

construção lacônica da personagem favorece a sua tipicidade, ou seja, a sua generalização para um tipo social mais genérico.

Aos poucos, vamos tendo uma caracterização emocional da protagonista a partir de seu caráter reativo às demandas postas pela “cabeça”. Ou seja, ao invés de se questionar sobre o evento insólito ou buscar alternativas para desvendá-lo ou rompê-lo, sabemos apenas que ela se recusa a aceitar as condições e os pedidos da “cabeça”, enquanto o narrador onisciente perscruta sua mente e nos revela que ela tão somente se limita a sentir raiva, frustração e tenta reagir à situação a que está sendo exposta, como observado no trecho a seguir:

Ela se irritou.

— Eu nunca te dei o direito ou permissão para que você vivesse no meu vaso. Eu nunca nem pensei em criar uma criatura como você, então não me chame de mãe. Desapareça antes que eu chame alguém pra se livrar de você.

A cabeça respondeu:

— Não tô pedindo muita coisa. Só continue descartando os seus dejetos no vaso pra eu completar meu corpo. Então eu vou poder sair daqui e viver com minhas próprias forças. Não ligue pra mim e continue usando o vaso, por favor.

Ela respondeu friamente:

— Esse é o meu banheiro, é claro que eu vou continuar usando como sempre usei. Mas só de pensar que tem algo como você vivendo no meu vaso fico irritada. Não me interessa se você vai ou não conseguir completar o seu corpo. Não tem nada a ver comigo, então eu adoraria que você não aparecesse mais na minha frente.

A cabeça desapareceu no vaso (Chung, 2017 p. 39, 2017, tradução nossa⁹⁷, grifos nossos).

Contudo, embora ela responda friamente, sinta raiva e fale no imperativo, atestando não mudar a sua rotina devido à aparição indesejada, acaba agindo de maneira diferente, criando aversão ao espaço do banheiro de sua casa, o que acarreta em uma consequência física: constipação e inflamação.

A cabeça, simbolicamente associada à procriação, ainda que anormal, pela sua autodenominação como filha da personagem principal, está diretamente ligada ao problema de saúde da personagem no conto. Problema esse que não tem nenhuma ligação com o insólito, mas que decorre da tentativa de defesa da personagem frente à sua situação. Tal

⁹⁷ *그녀는 화를 냈다.*

"나는 너 같은 것에게 내 변기를 차지할 권리를 준 적이 없

다. 너는 나를 어머니라고 하지만 나는 너 같은 걸 만든 적이 없으니 널 없애버릴 사람을 부르기 전에 썩

꺼져라."

'머리'는 대답했다.

"대단한 것을 바라는 게 아닙니다. 그저 이제까지처럼 변기 안에 오물을 버려 주시면 그것으로 나머지

몸을 이루겠습니다. 그러면 여기서 나가서 멀리 떠나 제힘으로 살아갈 테니 저에 게 신경 쓰지 마시고

이제까지처럼 변기를 사용해 주십시오.

그녀는 차갑게 말했다.

"이것은 내 변기니까 당연히 이제까지처럼 사용할 것이다. 하지만 너 같은 게 내 변기 안에 숨어 있다는

생각만 해도 기분이 나쁘다. 네가 몸을 이루건 말건 그건 내일 바가 아니 다. 네가 될 하건 상관없으니

앞으로는 내 앞에 나타나지 말았으면 좋겠다."

머리'는 변기 속으로 사라졌다.

leitura nos permite retomar a reflexão de Elinor Cleghorn que, recontando os princípios da literatura médica desde Hipócrates, lembra que na Grécia Antiga o útero era responsável pela definição da existência feminina, sendo considerado plausível que suas doenças também fossem justificadas dessa maneira, afirmando que “a ideia de que todas as enfermidades das mulheres estavam relacionadas às suas funções reprodutivas parecem, hoje, como o pior dos casos de conspiração misoginista” (Cleghorn, 2021, p. 21, tradução nossa⁹⁸).

Tal conspiração misoginista, embora não utilizada como possível justificativa da configuração fantástica, pode ser lida no conto contemporâneo como forma de exacerbar aspectos que remontam a ideias arcaicas sobre a mulher e à função social por ela cumprida, mesmo que, no conto em questão, a procriação não seja advinda de seu útero.

O elemento insólito, que se inicia no corpo, em sequência afeta também áreas externas da vida da personagem a partir do pedido de demissão, quando a aparição se dá no banheiro do trabalho. É só nesse ponto que descobrimos mais uma informação identitária da mesma, seu grupo etário, sendo suas características descritivas além de “mulher”, mas uma “mulher com idade [suficiente] para trabalhar”. Porém, embora trabalhe, ela é solteira e ainda mora com a família, pois, em decorrência de sua demissão, “sua família sugeriu que ela procurasse um marido” (Chung, 2017, p. 42, tradução nossa⁹⁹), evidenciando o aspecto de dependência financeira ao perder sua fonte de renda.

É interessante observar certo expediente kafkiano na construção narrativa e na construção da personagem central, pois o evento insólito é aceito como natural, ao passo que seus efeitos deletérios no cotidiano são a única coisa capaz de gerar preocupação. Assim, após a protagonista contar sobre as aparições do objeto à família, eles não se inquietam com o acontecimento, mas querem apenas uma solução pragmática para que a vida social e econômica do grupo familiar se restabeleça.

Vale ressaltar que tal sugestão não está associada apenas à visão do casamento da filha mulher na sociedade coreana como um aspecto da pressão social e tabus quanto às mulheres solteiras, e conseqüentemente atrelada a felicidade desta ao construir uma família, como esperado, mas também uma forma de através da união do casal, e conseqüentemente das duas famílias poder manter ou elevar o status da família de origem, incluindo a questão do status monetário, garantindo estabilidade que ultrapassa o aspecto individual de quem se

⁹⁸ [...] *the idea that all women's diseases were related to their reproductive functions seems, today, like the worst case of misogynistic conspiracy.*

⁹⁹ 가족들은 직장을 그만둔 김에 결혼하라고 했다

beneficiária com a união, permitindo a leitura de que a o patriarcado - e as mazelas por este provocadas - estão sempre atreladas ao capitalismo.

Em especial, ganha destaque a mãe da protagonista, que aborda a necessidade da filha se casar, ou seja, subordinar-se a uma figura masculina para que a normalidade retorne ao lar - normalidade essa, digna de passagem que não é natural ou universal, mas que em um contexto patriarcal se estabelece a partir de conjunto de normas e valores que são considerados aceitáveis por convenções sociais que privilegiam o homem e esperam a subordinação da mulher, perpetuando divisões de papéis de gênero, hierarquia social e violência estrutural:

Ela contou o que estava acontecendo à família.

— Se não é nada que vá se reproduzir ou morder, deixa pra lá.

E então a família não deu mais atenção nenhuma ao assunto.

Mas ela, sempre que podia, decidiu evitar utilizar o banheiro de casa..

Um dia ela viu a “cabeça” no banheiro do trabalho..

[...]

No dia seguinte ela pediu demissão.

[...]

Por ela ter saído do emprego, a sua família decidiu que ela devia se casar. E seguindo o conselho de sua mãe, foi a um **encontro arranjado** (Chung, 2017, p 41-42, tradução nossa¹⁰⁰, grifos nossos).

Conhecemos pouco também sobre a personagem masculina que passa a cortejar a protagonista, que como a citação demonstra, não tem nenhuma relação prévia com ela, sendo parte de um encontro arranjado, o que reitera a característica transacional da relação, em um nível associada à decisão da família, e em outro, ao caráter raso das relações românticas e/ou matrimoniais estabelecidas na contemporaneidade.

Inserido neste contexto, sabemos apenas que o pretendente tem o objetivo de se casar e ter um(a) filho(a), e como *para ele* o encontro arranjado é satisfatório, o casamento ocorre não muito tempo depois. A crítica à sociedade patriarcal começa aqui a se delinear através da elipse narrativa, na medida em que a aceleração sumária avança sobre acontecimentos que seriam importantes na vida da protagonista: “**O homem ficou tão entusiasmado** com o encontro que eles ficaram noivos em três meses e se casaram em outros três” (Chung, 2017,

¹⁰⁰ 그녀는 가족들에게 이야기했다.

“알을 스는 것도 아니고 무는 것도 아니면 그냥 두지 그러니.”

가족들은 더 이상 흥미를 갖지 않았다.

그녀는 될 수 있으면 집에서는 화장실에 가지 않으려고 했다.

어느 날 그녀는 직장 화장실에서도 ‘머리’를 보았다.

(...)

다음 날 그녀는 회사를 그만두었다.

(...)

가족들은 직장을 그만둔 김에 결혼하라고 했다. 어머니의 권유대로 선을 보았다.

p. 42, tradução nossa¹⁰¹, grifo nosso). Assim, a descrição acelerada e maquinal do noivado e matrimônio contraídos ressalta que o relacionamento se inicia por decisão de outros, seja esse outro um membro familiar ou o futuro marido, enfatizando a falta de participação da personagem mulher em decisões que afetam sua própria vida.

E esse novo personagem, o marido, assim como a família, desdenhará dos sentimentos da personagem em relação à Cabeça. Se para a família a existência d'A cabeça, se reduzia ao relato verbal, sem provas concretas, podendo resultar no julgamento como alucinação, para o marido a existência do que ele chama “a coisa” é revelada antes, para que depois seja informado dos detalhes, conferindo à narrativa momentos que comprovam a sua existência para além da percepção de mundo da personagem principal, não permitindo que dúvida quanto a existência do monstro.

Um desses momentos, por exemplo, ocorre em uma das tentativas de se livrar d'A cabeça, em que a mulher a retira do banheiro, deixando-a na varanda para secar. Então, como forma de impedi-la de receber os dejetos que a nutriam, o marido, alheio à agonia da esposa, atende a súplica da “coisa” e a devolve na privada. Atender seu pedido já é um sinal da falta de surpresa frente ao elemento insólito, posição reforçada na conversa que realiza com a esposa sobre o incidente:

[...] ela foi ao banheiro. Lavava as mãos quando alguma coisa surgiu atrás de si. Ela se virou. Fechou a tampa da privada com força e deu descarga.

Indagou a filha, decisiva:

— Foi você, não foi? Eu não tinha dito para não tocar naquela coisa?

A filha começou a chorar. O marido apareceu para acalmar a situação:

— Ah, aquela coisa que estava dentro do pote? Ela pediu, então eu joguei na privada. Por quê? Fiz errado em atender o pedido?

Ela explicou nos mínimos detalhes, desolada.

— Bom, mas nem é nada demais. Só jogue fora. Não é como se fosse sair e ficar saracoteando pela casa, ou fosse botar ovos, não é mesmo?

O marido estava despreocupado (Chung, 2017 p. 47-48, tradução nossa¹⁰², grifos nossos).

¹⁰¹ 남자 쪽에서 강행하다시피 석 달 후에 약혼하고 또 석 달이 지나자 결혼을 했다.

¹⁰² 그녀는 화장실에 갔다. 손을 씻고 있는게 뒤에서 누군가가 나타났다— 그녀는 뒤돌아보았다. 그리고 변기 뚜껑을 내리시듯 닫고 물을 내렸다.

그녀는 아이를 뒹달했다.

"네가 그랬지? 엄마가 만지지 말라고 했잖아?"

아이는 울었다. 남편이 중재 하러 왔다.

"아, 그 통에 들어 있던 거? 변기에 넣어 달라고 해서 내가 넣었는데. 왜, 그러면 안 되는 거였어?"

그녀는 자초지종을 하소연했다.

"뭘, 별거 아니네. 그냥 내버려둬요. 기어 나와서 집안을 돌아다니는 것도 아니고 알을 까는 것도 아니잖아?"

남편은 래핑했다.

As ações da personagem, ao fechar a tampa da privada com força e questionar veementemente a filha, demonstram quão abalada ela fica com mais uma aparição d'A cabeça, de quem planejava se livrar de uma vez por todas. A resposta do marido, tranquilo mesmo quando sabe dos detalhes, bem como o uso da mesma exata expressão utilizada pela mãe anteriormente a afetam. A cena seguinte é um sonho em que mais uma vez ecoam as palavras dos familiares quanto à situação, e que, em um *foreshadowing* do elemento fantástico se expandindo para um duplo, A cabeça, em seu atual aspecto deformado, se funde ao corpo da filha.

A falta de compreensão da família e do marido marcam a solidão da personagem, que em nenhum momento tem relações com outros núcleos - como amigos/as - descritos. Ela se vê sozinha em uma casa e sua descrição é primeiro a de esposa, e em sequência, a de mãe, que nos remete aos pressupostos neo-confucionistas quanto a posição da mulher na família como alguém que devia obediência ao pai antes do casamento, sendo modesta, obediente para que se casasse bem - mantendo ou melhorando a posição da sua família a partir da união estabelecida - ao marido depois do casamento, tendo em vista que enquanto o filho homem continua no seio de sua família de origem, a mulher se desconectaria desta, tendo o seu nome apagado do registro familiar e inscrito no registro familiar de seu marido, se tornando uma esposa e nora, com o dever de cuidar do marido, dos sogros e de dar a luz à um filho homem, que daria continuidade familiar, já que a filha mulher, assim como ela, romperia com a família ao cumprir os deveres matrimoniais., e ao filho homem após a morte do marido em constante subordinação e obediência.

Com a maternidade, embora ainda subordinada ao filho, como inscrito nas três obediências, a mulher ocuparia a posição de maior poder em sua vida desde que reivindicando muito da sua individualidade e assumindo as obrigações previstas socialmente quanto a esta posição, é tal posição é observada na narrativa, em que as descrições que até o ponto em que a maternidade passa a fazer parte da narrativa eram curtas, se delongam, detalhando ações da personagem quanto ao seu novo papel a ser exercido:

A tranquilidade não durou muito. Ela estava no banheiro com a filha quando aconteceu. A menina já era grande o suficiente para se sentar no vaso sanitário sozinha. A filha conseguia lidar com todo o processo se ela a lembrasse de cada uma das etapas: descer a calcinha, sentar no vaso, fazer as necessidades, se limpar, colocar as roupas novamente, dar descarga e lavar as mãos. A filha ainda não era alta o suficiente para alcançar a pia, então ela a ergueu até a pia para ensaboar as mãos. Um dia, quando estavam fazendo isso, uma coisa amarela acinzentada já conhecida apareceu (Chung, 2017, p 38, tradução nossa¹⁰³).

¹⁰³ 평화는 오래 기뻐하지 않았다. 그녀는 아이와 함께 화장실에 있었다. 아이는 제법 자라 이제 대소변 자리기를 배울 나이가 되어 있었다. 옷을 내리고, 변기에 앉아 일을 보고, 뒤를 닦고, 옷을 다시 입고,

Ela passou a viver a vida cozinhando para seu marido e filha, lavando a louça, lavando a roupa, limpando a casa, fazendo as compras, presa em uma rotina tranquila e sem nenhuma novidade (Chung, 2017, p. 49, tradução nossa¹⁰⁴).

Iniciada no banheiro, a narrativa continua acontecendo sem diversidade de espaços apresentados. Característica comum ao gênero narrativo do conto, que tende a manter uma unidade narrativa, a apresentação de dois núcleos espaciais - casa da família e trabalho - se torna única, com seu “lar” protagonizando todas as ações da personagem, enquanto seu marido e filha são descritos se deslocando por diversos espaços que ocupam. Depois da aparição d’A cabeça, um mínimo aspecto de pertencimento da personagem - seu local de trabalho, que associa a identidade de alguém à sua função na organização capitalista da sociedade - é reduzida a ambientação doméstica e suas limitadas interações. Ser mulher se resume à sua posição como dona de casa.

Tal posição não é em nenhum momento da narrativa descrita de maneira positiva. Há, pelo contrário, a partir de uma constante adjetivação, ênfase de quão medianos eram os aspectos da vida da personagem e daqueles à sua volta. O pretendente com quem se casa era um “funcionário **normal**”. Sua vida depois de casada “[...] não tinha **nem altos nem baixos**, não era particularmente **nem boa nem ruim**, e ela não pensava sobre si mesma como **mais ou menos feliz** que antes.” (Chung, 2017, p. 43, tradução nossa, grifos nossos)¹⁰⁵.

Poucas páginas adiante, mais um parágrafo emblemático quanto à mediocridade da vida por ela levada:

Seu esposo conseguiu uma promoção **nem mais rapidamente nem mais lentamente** do que outras pessoas. Ele **não era particularmente gentil e carinhoso**, mas ele sempre trazia um bolo com velinhas no aniversário dela ou da filha. Sua filha, **como todas as outras crianças**, foi para a pré-escola, depois para o ensino fundamental, e se tornou uma aluna do ensino médio. Suas notas **não eram necessariamente boas ou ruins**. Ela era **bonita**, mas **não linda** (Chung, 2017, p 49, tradução nossa¹⁰⁶, grifos nossos).

A passagem de tempo no conto é marcada pelo registro rápido de um período de muitos anos, em que também se evidencia o crescimento d’A cabeça, que, em oposição à

물을 내리고 손을 씻는 과정을 하나하나 알려주면, 아이는 특별히 도와주지 않아도 혼자서 곧잘 해냈다. 하지만 키가 딸지 않아서 세면대에 안아 올려 손을 씻어 주어야 했다.

¹⁰⁴ 그녀는 조용히 남편과 아이를 위해 밥을 짓고 설거지는 하고 빨래를 하고 청소를 하고 쇼핑을 하며 아무 특징도 없는 평화로운 날들.

¹⁰⁵ 아무 기복 없이 평범한, 좋을 것도 나쁠 것도 없는 생활을 꾸려가면서 그녀는 그런대로 행복하다고 생각했다.

¹⁰⁶ 남편은 남들보다 빠르지도 느리지도 않게 조직의 사다리를 타고 올라갔다. 특별히 자상하거나 가정엿 7인 남편은 아니었지만, 아이나 그녀의 생일이면 케이크를 사 들고 와서 촛불을 켜워 주기도 하나는 남자였다. 아이도 남들처럼 초등학교에 들어가고 중학교를 나와서 고등학생이 되었다. 공부를 잘하기도 못하지도 않았다. 예쁘장했지만 특별히 눈에 띄는 미인은 아니었다.

personagem principal, é descrita fisicamente com riqueza de detalhes desde a primeira aparição:

Seria provavelmente mais exato se referir a ela como “algo que se parecia vagamente com uma cabeça” do que uma cabeça realmente. Ela era mais ou menos dois terços do tamanho da cabeça de um adulto e parecia um bloco de argila amarelo acinzentado disforme formado ao acaso com uns tufo de cabelos molhados. Sem orelhas. Duas fissuras embaixo do cabelo, sem sobrancelha, tão pequenas, que mal dava para saber que os olhos estavam abertos e fechados. Um caroço esmagado que parecia um nariz. A boca era um rasgo sem lábios. E aquela boca se encolhia quando se direcionava a ela. A voz aguda, parecida com a voz de alguém que estava morrendo afogada misturada a um som gorgolejante, era difícil de ouvir (Chung, 2017, p 38, tradução nossa¹⁰⁷).

A sua existência não é humana, mas os referenciais para descrição o são, buscando analogias com o corpo humano, seja pela forma que possui (cabelos, nariz, boca, voz) ou pela ausência de elementos (falta de orelhas, sobrancelhas, lábios). Reiterando o argumento de Roas quanto a construção do insólito a partir de estratégias narrativas realistas, já que “a linguagem não pode prescindir a realidade: o leitor precisa do real para compreender o que está sendo expresso; em outras palavras, precisa de um referente pragmático” (Roas, 2014, p. 58, trad. Fuks), sendo o comparativo com o corpo humano à coisa o referente pragmático inicial. Com o passar dos anos, o amadurecimento d’A cabeça fará com que ela se afeiçoe mais à corporeidade humana, sendo integrada, portanto, ao cotidiano da protagonista.

A cabeça agora tinha crescido um pouco mais e adquirido o tamanho de uma cabeça adulta de tamanho normal. O bloco de argila amarelo acinzentado continuava da mesma forma, mas os olhos agora estavam um pouco maiores e pareciam piscar, e algo que se assemelhava a lábios pareciam estar pregados no rosto. Dos lados, dois pedaços se projetavam de qualquer jeito e se assemelhavam a orelhas, e embaixo do que mal parecia um queixo, **podia ser visto o protótipo de um pescoço** (Chung, 2017, p 43, tradução nossa¹⁰⁸, grifos nossos).

A cabeça se torna então não apenas um objeto analogicamente associado à forma humanoide, mas passa a ser descrita como ser em metamorfose, pois, ao crescer, dá sinais de que continuará se desenvolvendo para além de uma cabeça, adquirindo não somente

¹⁰⁷ 정확히 말하자면 ‘머리’가 아니라 ‘머리처럼 보이는 어떤 것’이라고 해야 옳을 것이다. 크기는 보통 사람 머리의 3분의 2정도로, 아무렇게나 빚은 찰흙 덩어리 같은 누르고 희끄무레한 머리통을 형클어지고 물에 젖은 머리카락이 드문드문 덮고 있었다. 귀는 없었다. 머리카락아래에는 눈썹도 없이 가로 쪽 찢겨져 뚫는지 감았는지 모를 두 눈이 있었다. 그 아래 있는 몽그러진 덩어리가 아마 코인 것 같았다. 입 역시 입술도 없이 그냥 가로로 갈라져 있었다. 그런 입이 빼꼼거리며 그녀를 향해 말을 하고 있었다. 새된 목소리에 물에 빠져 죽어가는 사람 같은 쿵쿵쿵 하는 소리가 섞여 있어 알아듣기 힘들었다.

¹⁰⁸ ‘머리’는 조금 더 커져서 평균적인 사람 머리만 한 크기로 자라 있었다. 아무렇게나 짚은 찰흙 덩어리처럼 보이는 누르스름하고 희끄무레한 볼풀이나 윤관이 뚱개진 얼굴로 그네로였지만 눈은 조금 커져서 깜빡거리는 것이 보였고 입술 비슷한 것도 볼거져 있었다. 얼굴 옆에는 아무렇게나 붙여 놓은 덩어리 같은 귀가 생겨 있었고 윤관이 불분명한 턱 아래에 목이 되려는 듯한 짧은 덩어리가 새로 자라나 있었다.

semelhanças físicas com uma pessoa, mas expressões que são também humanas: “A cabeça parecia estar tentando criar uma expressão, mas era impossível dizer que expressão era” (Chung, 2017, p. 40, tradução nossa)¹⁰⁹. Mas, diferentemente das primeiras aparições em que A cabeça era tão somente ignorada, o fato de a protagonista ter agora que cuidar de uma filha gera preocupação, e mesmo que “sua constipação e inflamação urinária [tenham] retorna[do]. Ela estava **mais preocupada com sua filha do que com qualquer outra coisa.**” (*ibidem*, p. 45, tradução nossa, grifo nosso¹¹⁰). De tal modo, a protagonista assume um caráter ativo frente à situação que se arrasta, decidindo que irá destruir o objeto monstruoso, e assim, após duas tentativas frustradas, elimina a mesma de sua vida por certo tempo.

Não apenas o crescimento da cabeça marca a passagem de tempo da narrativa, no entanto, a partir do momento em que ela se preocupa mais com a filha do que qualquer coisa, inclusive a si mesma, os saltos temporais deixam de ser as fases da sua vida - demissão, casamento, lua de mel, dar à luz - e passam a marcar as fases da vida da filha - as aparições d’A cabeça quando ela é uma criança com pouca autonomia, quando cresce e começa a realizar as coisas sozinha, seu período no ensino médio e, finalmente, o período de independência ao atingir a idade adulta e se tornar estudante universitária.

A partir desse movimento, quando a filha deixa de ser uma criança e se torna, em sua concepção, uma mulher, temos pela primeira vez uma descrição significativa de elementos relacionados à sua aparência em um movimento que contrasta mãe e filha, provocando sentimentos ambíguos na personagem principal, frente a seu envelhecimento.

Sua filha entrou na faculdade. Ela, **no entanto**, começou a reparar rugas e flacidez na pele que antes era macia. Os batons que deu à filha combinavam com seu rosto, que não era mais de uma criança, e sim de uma jovem adulta. Ela descobriu no conhecido e desconhecido rosto da filha o seu próprio rosto de quando era jovem, e sentiu **ao mesmo tempo surpresa, orgulho, amor e ciúmes**. No dia em que a filha pintou o cabelo de roxo e fez uma progressiva para o alisar, ela se pegou sozinha na frente do espelho tocando secretamente o cabelo enrolado pelo “permanente de ajumma” que também era pintado de preto (Chung, 2017, p 50, tradução nossa¹¹¹, grifos nossos).

¹⁰⁹ 몽개진 얼굴에는 무언가 표정을 떠올리며 애쓰는 것 같았지만, 그것이 무슨 표정인지는 해석할 수 없었다.

¹¹⁰ 변비와 방광염이 채발했다. 그녀는 무엇보다도 아이가 걱정되었다.

¹¹¹ 아이는 고등학생에서 대학생이 되었다. 그녀는 자신의 얼굴에서 눈치채지 못했던 주름살과 늘어지고 거칠어진 피부를 발견했다. 그녀가 준 립스틱이 싹 잘 어울리는 아이의 얼굴은 이제 아이가 아닌 여자의 얼굴이었다. 그 익숙한 낯선 얼굴에서 그녀는 젊은 시절 자신의 윤곽을 그대로 발견하고 놀라움과 대견함과 사랑과 질투를 동시에 느꼈다. 아이가 긴 머리에 스트레이트 파마를 하고 보라색 물음돌인 날 그녀는 혼자 거울 앞에 서서 포볼꼬불하게 누른 '아줌마 파마'를 하고 검은색으로 물을 들인 자신의 머리를 몰래 만져보았다.

É significativo também observar no trecho a presença do elemento do “permanente” no cabelo, de marcação cultural, já que o “permanente de *ahjumma*¹¹²”, entre aspas também no original, faz referência ao estilo bem delineado de mães coreanas de meia-idade, mais uma vez reforçando a ideia de tipificação da personagem, que quase não possui características singulares próprias, mas representa um grupo maior de mulheres, uma identidade/identificação social.

Outro fator psicológico importante no conto é que o processo de envelhecimento traz consigo a solidão. A neutralidade descrita anteriormente é substituída por uma descrição agora negativa, da falta, e da tentativa de preencher um vazio que passa a sentir. Por mais que tenha feito tudo pelo marido e pela filha, ambos são descritos vivendo suas vidas fora de casa, enquanto ela está lá, sozinha. O elemento insólito na narrativa tendo seu corpo como ponto de partida pode ser lido como, além de um eco sobre quais corpos sofrem com as temáticas abordadas, agente isolante da personagem, somada às experiências usuais de mulher e dona de casa.

Mas uma noite, ela foi ao banheiro.

Era **um dia como qualquer outro** quando estava assistindo TV, **como sempre**, e estava sozinha em casa, **como sempre**. Ela foi ao banheiro, fechou a tampa e deu descarga. Enquanto estava lavando as mãos olhou de relance seu reflexo no espelho. Pálpebras flácidas, rugas, pele áspera e seca. A raiz grisalha começava a crescer. Ela mexeu no cabelo pensando que precisava de um retoque quando viu, pelo espelho, a tampa do vaso sanitário se mexer (Chung, 2017, p 52, tradução nossa¹¹³, grifo nosso).

A reaparição d’A cabeça agora surge acompanhada de um corpo completamente formado, mais uma vez com descrição detalhada de sua aparência, em um enfoque de narrativa quase cinematográfica, dando *close-up* em suas mãos, e narrando como aos poucos

¹¹²Ajumma is an address term commonly used in Korea to generally describe and address middle aged or married women. Ajumma, which was originally used as a kinship term indicating female relatives or older women, has gained a variety of social nuances and connotations over time (Lee, 1999). Though it is currently used to indicate married or quasi-married women, who look like 30 years old through 60 years old, it carries very negative connotations that have been ascribed to married/old women in Korean society. It is indicative of the strong prejudice, based upon patriarchal values, against married women. Ajumma reflects the connotations of self-neglect, selfishness, and low-economic status(Cho,2009; Choi, Kim and Kim, 1999, 2001, apud YEON, 2016).

The term ajumma is commonly used as a term for physically and sexually less pleasing women. (...) When defined as ajumma, the woman is no longer physically appealing to her husband. It denotes a negative image of femininity in a patriarchal society. It is understood as a symbol of self-neglect, which is manifested in the physical ugliness.

¹¹³ 그런데 어느 날 밤 그녀는 화장실에 갔다.

언제나처럼 그녀는 텔레비전을 보고 있었고 언제나처럼 집에 혼자 있었기 때문이었다. 불일을 본 녀는 습관대로 변기 뚜껑을 닫고 물을 내렸다. 손을 씻다가 그녀는 거울에 비친 자신의 얼굴을 보았다. 늘어진 눈꺼풀과 주름살과 거칠어진 피부를 보았다. 조금씩 다시 자라기 시작하는 흰머리를 보았다. 조만간 새로 염색을 해야겠다고 생각하면서 손으로 머리카락을 쓸어 올리다가 그녀는 거울 속에서 변기 뚜껑이 움직이는 것을 보았다.

o corpo sai de dentro da privada e passa a entrar no campo de visão da protagonista, não de maneira direta, mas ainda pelo reflexo do espelho.

As mãos **delicadas** abriram seus dedos longos e finos e empurraram a borda do vaso, trazendo para cima um par estreito de ombros de ossos finos e braços delgados. O cabelo cheio descia pelas costas lisas e macias, seguido pelo delineado **sensual** de sua cintura fina de nádegas brancas e **voluptuosas** e coxas firmes. Um joelho se ergueu e um pé apareceu na borda do vaso sanitário. Sua perna era branca, **longa e esbelta**. As panturrilhas eram do **tamanho ideal**, os músculos ficando um pouco tensos quando levantava o pé, e o seu tornozelo era **delicado**. O outro pé emergiu e seus dedos tocaram o chão do banheiro **delicadamente**. O corpo nu e encharcado brilhava na luz amarelada e fraca do banheiro.

Ela continuou encarando o espelho. A pessoa que emergiu do vaso lentamente se virou em sua direção. **Ela viu a face da sua juventude refletida ao lado do seu rosto, envelhecido.** A jovem sorria para a **sua versão** envelhecida. A velha “eu” lentamente se virou para encarar a jovem.

A cabeça, que não era mais uma cabeça, continuou parada. A velha “eu” encarou de volta a **sua versão jovem**, que sorriu de volta para ela (Chung, 2017, p 52-53, tradução nossa¹¹⁴, grifo nosso).

A descrição desse momento é importante não apenas pela riqueza de adjetivação e contraste com os demais momentos da narrativa do conto, mas por, retomando Ceserani, nos permitir refletir o tema do duplo através do elemento do espelho.

O tema [do duplo], nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra (Ceserani, 2006, p.83, trad. Tridapalli).

O elemento do espelho possibilita no trecho previamente citado que as duas versões - jovem e envelhecida - não fiquem frente a frente, mas lado a lado, enquanto ao observar o acontecimento estranho, a personagem não demonstra ter se acostumado com a presença que a acompanha ao longo de sua vida, mas continua dando as costas para ela, e pelo espelho tal configuração espacial das personagens nos remonta à definição de *Doppelgänger*, cunhada

¹¹⁴ 정교한 손은 가늘고 긴 손가락을 펼쳐 변기 가장자리를 꼭 붙잡고 힘차게 몸을 밀어냈다. 골격이 섬세한 좁은 어깨와 그 어깨로부터 우아한 곡선으로 이어가는 김고 가노다람 활이 나왔다. 그와 함께 탐스러운 머리카락이 길게 늘어진 매끄러운 동과 매우 적인 곡선을 그리며 잘록 들어간 가노다람 허리. 그

아래 블록하게 솟은 회고 품만한 입덩이. 그리고 건강한 근육 이 부드러운 곡선을 흘리며 무료로 이어지는 다리가 나타났다. 한쪽 허벅다리가 소이 ~는 탄탄한 허락 솟아오르더니 변기 가장 자리에 발을 걸쳤다. 다리는 회고 길고 날씬하고 미끄러웠다. 적당히 살이 오른 장판지는 힘주어 발을 걸치느라 근육이 볼룩 솟아 있었고 발목은 가늘고 날씬했다. 나머지 한쪽 다리가 나오더니 아담하고 발가락이 긴 발이 화장실 바닥에 가뿐하게 내려섰다. 벗은 몸은 온통 물에 젖어 화장실 백열등의 노랑고 뿌연 불빛을 육감적으로 반사하고 있었다.

그녀는 거울 속을 계속 바라보았다. 변기에서 나온 사람은 거울 속에서 천천히 그녀를 향해 돌아섰다. 그녀는 거울에 비친 자신의 늙은 얼굴 옆에 선 자신의 젊은 얼굴을 보았다. 젊은 그녀는 늙은 그녀를 향해 미소 짓고 있었다. 그녀도 천천히 젊은 자신을 향해 돌아섰다.

por Jean-Paul Richter em sua obra *Siebenkäs*, de 1796, como aquele que caminha lado a lado (Bravo, 1998, p. 261).

Tal momento não é o único em que o espelho é utilizado como instrumento para aparição d'A cabeça no conto. Desde o início, quando não tinha sua atenção chamada pela voz que a chamava, era a partir do espelho que se dava conta da sua existência.

Um dia, **como de costume**, lavava as mãos depois de usar o banheiro. E, **como sempre**, a cabeça apareceu por trás dela. Pelo espelho, olhou para a cabeça por um tempo. A cabeça também olhava para ela (Chung, 2017, p. 40, tradução nossa¹¹⁵, grifos nossos).

A reiteração de hábitos costumeiros a partir de locuções adverbiais pode ser observada também neste ponto, e mesmo tendo um momento de repetição reiterado por “aquela cabeça continuou aparecendo” (Chung, 2017, p. 39, tradução nossa¹¹⁶) no parágrafo anterior, a forma como se realizava fica claro: **como sempre** por detrás dela, esperando que ela se virasse e ficasse em posição vulnerável e desta forma, permitindo ser observada pelo espelho.

Os sentimentos negativos que a personagem dá conta que experimenta ao observar a jovialidade da filha, concentrados sempre na sua aparência física, a partir do duplo, se intensificam; E como utilizado por Ceserani (2006), seu duplo se torna “sombra” que seria jogada para trás de si. Nesse ponto, não há mais o uso de “A cabeça”, pois sua formação já se deu por completo, sendo agora uma pessoa. O que não era mais do que um amontoado de dejetos no início da narrativa agora se apresenta como “sua juventude” e “sua versão jovem”, levando ao nível máximo a oposição entre as suas duas versões: a envelhecida, e a jovem, marcada anteriormente pela comparação com a imagem da filha.

A maternidade sendo atrelada a uma filha mulher, e não a um filho homem reiteram as novas tendências literárias da escrita feminina sul-coreana a partir dos anos 1990, em que a maternidade e as relações entre mãe e filhas passam a ser mais exploradas do e reforçam também decisões tomadas de forma consciente pela autora para a construção do fantástico na narrativa, já que a exploração da relação entre mãe e filho homem poderia ter sido utilizada com intuito de desenvolver a crítica ao patriarcado, levando em conta que a mãe de um filho homem ocuparia uma posição respeitável dentro da família, mesmo que isso custasse sua individualidade e prejudicasse a sua forma de se relacionar com outras mulheres, em uma forma de opressão velada

¹¹⁵ 어느 날 평소처럼 화장실을 쓰고 물을 내리고 손을 씻고 있었다. 언제나 그랬듯 뒤에 머리가 나타났다. 그녀는 손을 씻으며 잠시 거울 속으로 `머리`를 바라보았다. 머리도 그녀를 마주 쳐다보았다.

¹¹⁶ (...) `머리`는 그 후로도 계속 나타났다.

as representações de maternidade existentes [nas publicações literárias] valorizam a relação entre mãe e filho. A predominância das discussões de maternidade em relação à relação entre mãe e filho decorre do fato de que o poder materno era, até pelo menos muito recentemente, engendrado e dependente da complacência da mãe a garantir o sucesso da genealogia masculina. Dar a luz a um filho homem era crucial para todas as mulheres casadas, não apenas pelo status que ganharia dentro da família, mas também porque uma “boa mãe” podia esperar ser respeitada pelos maridos, pelos filhos e receber uma posição nos registros familiares de seu marido. (ELFING-HWANG, 2010, p. 103, tradução nossa¹¹⁷).

Vemos na escolha da filha mulher a falta de poder da personagem, que reforça a mediocridade estabelecida por meio das descrições e permite que a prole seja vista como a cisão do duplo da personagem principal, uma existência que dá continuidade à existência dela e nos permita pensar o contraste entre as existências, especialmente no aspecto da semelhança fisionômica e a forma com que as transformações dos corpos marcam o ciclo da vida e envelhecimento de ambas.

A cabeça, inserida neste contexto, é um duplo da mãe, e também da filha, epíteto que utiliza desde o início da narrativa para se autoneamar, e não mais incompleta, a coexistência se torna impossível.

Desde o início da narrativa, quando a existência d’A cabeça é explicada como dependente dos dejetos da personagem, resultando no fato de que, para que ela não se desenvolvesse, a personagem teria que não mais usar o banheiro, situação impossível fisiologicamente se quisesse se manter viva, fica claro que existência e destruição de ambas é uma via de mão dupla, permitindo uma leitura do duplo para além da última descrição física do trecho acima.

O fim da narrativa, no entanto, vai na contramão de tal construção. O conto se finda com a descrição da versão que acompanhamos, agora envelhecida, sendo literalmente descartada como dejetos na privada, permitindo que se entenda que sua versão jovem, responsável por a diminuí-la e descartá-la, tome em seu lugar.

— Agora que me tornei você, tomarei o seu lugar e viverei.
Assim que terminou de falar, a jovem se aproximou da velha. As mãos fortes da jovem agarraram o ombro e o pescoço da velha. A nova enfiou a velha cabeça no vaso sanitário. E rapidamente pegou e puxou para cima os velhos tornozelos. Depois de ter

¹¹⁷ (...) the existing representations of motherhood have valorized the mother-son relationship, it is difficult to over emphasize the importance of the increasing number of narratives that sought to represent mother-daughter relationships in 1990s Korea. The prevalence of discussing motherhood in relation to mother-son relationships stems from the fact that mother-power was, until relatively recently at least, engendered within and depended on the mother's willingness to ensure the success of male genealogies. Giving birth to a son used to be crucial to all married women, not only because of the status it would afford them within the family, but also because a 'good mother' could expect to be respected equally to her husband by their sons and receive a place in the tablet of ancestors with her husband.

mergulhado facilmente o velho corpo de ponta cabeça no vaso, a jovem fechou a tampa e deu a descarga (Chung, 2016, p. 57, tradução nossa¹¹⁸).

A repetição recorrente nos parágrafos finais, que culmina na citação acima, para além da identificação de qual duplo realiza as ações marca o contraste entre a juventude e a velhice construída na metade final do conto. As mãos são fortes, mas tal característica não está no texto de graça, elas são fortes porque são jovens, os tornozelos e o corpo não são “da velha”, marcando apenas o pertencimento à personagem que sofre as ações, mas sim “velhos tornozelos” e “velho corpo”, em uma adjetivação que combinada ao objetivo final de descarte do corpo enfatiza o porquê dele se encontrar nessa posição antagônica.

Lemos, para além do aspecto literal, que o elemento fantástico é responsável pela morte da personagem, característica do fantástico contemporâneo, segundo Roas (2014). Desse modo, o desfecho se faz disfórico, pois a construção ambígua da maternidade se constrói desde o momento em que A cabeça chama a personagem de mãe e evidencia-se a possibilidade de uma leitura metafórica, associando a maternidade e adversidade.

Assim como um feto se nutre a partir do cordão umbilical, compartilhando nutrientes com a mãe, A cabeça se nutria do que a personagem podia oferecer. Ao dar à luz a própria filha de forma tradicional, embora não haja negação como houve com o elemento insólito, nem a concretude física deste, ela também perde partes de si, ao passo que renuncia sua própria individualidade e vive para as necessidades desta — e adicionalmente, de seu marido —, e ao fim da narrativa, esvaziada de obrigações quando a casa também se esvazia com a independência da filha, ela não têm mais para quê/quem existir, sendo a sobrevivência do duplo uma possível interpretação do fim de um ciclo em que, ao dar continuidade à própria vida, a filha cancela a existência da mãe.

3.2 “차가운 손가락” (“Dedos gélidos”)

*I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! they'd advertise – you know!
How dreary – to be – Somebody!*

¹¹⁸ “이제 나는 네가 되었으니 너의 자리를 차지하여 살아가리라.”

말을 마치고 젊은 그녀는 늙은 그녀에게 다가섰다. 젊고 억센 손이 늙은 어깨와 목을 붙잡았다. 젊은 그녀는 늙은 모리를 변기 속으로 쑥셔 넣었다. 그리고 재빨리 늙은 발목을 잡아 들어 올렸다. 늙은 몸을 가볍게 변기 속에 거꾸로 처넣고 나서 젊은 그녀는 변기의 뚜껑을 닫고 물을 내렸다.

*How public – like a Frog –
To tell one's name – the livelong June –
To an admiring Bog!* (DICKINSON, 1960, p. 288)

A falta de autonomia e silenciamento feminino se intensificam no segundo dos cinco contos de nosso escopo, “차가운 손가락” (Dedos gélidos). Narrativa que nos apresenta como cena inicial a personagem principal em extremo estado de confusão mental dentro de um carro afundando e que, no escuro, passa a ser controlada por um dedo que a manipula, tanto sobre onde se encontram, como quanto a sua própria identidade e as relações que mantém com outros, provocando conversas sobre temas como casamento, adultério e expectativas sociais quanto à figura feminina. Durante as trocas, a incerteza da personagem e a agonia da falta de respostas na interação é posta na estrutura do conto, e os leitores acabam tão confusos quanto a personagem que acompanham, em um movimento identificado como *gaslighting*.

O termo *gaslighting*, embora já difundido e popularizado, tendo sido inclusive escolhido pelo dicionário Merriam Webster como palavra do ano de 2022 merece uma breve explanação pois, embora utilizado de maneira mais simples e ampla, como "o ato ou prática de enganar gravemente alguém, especialmente para obter vantagem pessoal" (Merriam Webster, 2022, [online¹¹⁹]), suas origens remetem à peça teatral *Gaslight* (1938), de Patrick Hamilton. Tal peça trata da manipulação de uma esposa por seu marido, que interessado nos bens materiais dela, interfere na luminosidade das luzes da casa (na época, a gás), fazendo com que esta fique pouco a pouco mais escura. Quando questionado pela mulher, o homem nega que a percepção da esposa esteja correta e que a diminuição da luminosidade seja real, até que ela não acredite no seu próprio discernimento e tenha suas faculdades mentais postas em dúvida.

A violência psicológica marital então dá origem ao termo definido pelo dicionário previamente citado como:

manipulação psicológica de uma pessoa, normalmente por um longo período, que leva a vítima a questionar a coerência de seus próprios pensamentos, percepção da realidade, ou memórias, e que normalmente propicia confusão, perda de confiança e autoestima, incerteza da própria estabilidade emocional e mental, e dependência de seu agressor (Merriam-Webster, 2022, [online], tradução nossa¹²⁰).

¹¹⁹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gaslight>

¹²⁰ *psychological manipulation of a person usually over an extended period of time that causes the victim to question the validity of their own thoughts, perception of reality, or memories and typically leads to confusion, loss of confidence and self-esteem, uncertainty of one's emotional or mental stability, and a dependency on the perpetrator.*

É relevante que o termo, para além de representar manipulação envolva a percepção associada ao sentido da visão, e que no conto, assim como na peça original, a manipulação para além de verbal, é associada ao elemento fantástico, levada ao extremo, em sua materialização física da escuridão frente aos olhos da personagem.

Ceserani (2006) e Gama-Khalil (2012), quanto à descrição dos espaços narrativos fantásticos, reiteram a preferência destes por lugares escuros, com pouca luz, fechados, subterrâneos e/ou que crie uma ambientação noturna, por apresentarem menos referências concretas que possam gerar interpretações lógicas da situação em questão e, conseqüentemente, maior possibilidade de associação dos elementos disponíveis de maneira criativa, gerando, possivelmente, o medo através do desconhecido.

É em um espaço com tais características que a narrativa de “Dedos gélidos” irá se construir. Somos apresentados a uma personagem que, ao abrir seus olhos, não enxerga nada além da escuridão. A descrição é mais marcada do que quando comparada aos demais contos, pois embora ainda direta na construção dos períodos, a linguagem utilizada segue dando voltas e retornando ao mesmo lugar. “Está escuro. Um breu. Parece que alguém está cobrindo seus olhos com um pano preto. Nenhum feixe de luz pode ser visto” (Chung, 2017, p. 61, tradução nossa¹²¹). A figurativização da escuridão se dá pela repetição de adjetivos e pela reiterada percepção de que taparam a visão da protagonista com um pano escuro, emblemático, pois, embora seja apenas um símile e a escuridão no ambiente seja real e não decorrente de algo atrelado especificamente ao seu corpo para criar tal impressão, a falta de clareza nos diálogos que se construirão provocam confusão e escuridão também mental.

A visão, bem como a sua falta, pauta então a construção da atmosfera central para que o insólito se concretize. Incapaz de enxergar qualquer coisa, a personagem recorre ao tato:

Ela esticou as mãos, Tateando. Algo redondo. Duro. Volante. A mão direita foi para trás do lado direito do volante. Ignição. A chave está no contato. Ela a gira. Nada acontece. O carro não dá partida (Chung, 2017, p. 61, tradução nossa¹²²).

A descrição é quase cinematográfica, que, nas palavras de Leite (1985, p. 62) “serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente”, em uma tentativa de distanciamento e neutralidade. As frases se constroem a partir da constatação gerada pelo tato. A descrição é direta. Cada uma das ações delimitadas pela construção frasal dita o ritmo de leitura e de revelação da situação

¹²¹ “어둡다. 캄캄하다. 검은 천으로 눈앞을 가려놓은 것 같다. 작은 불빛 하나 보이지 않는다”.

¹²² 그녀는 손을 뻗어 앞을 더듬었다. 둥글다. 딱딱하다. 운전대.

오른손이 운전대 오른쪽 뒤로 돌아간다. 집화전. 열쇠는 그대로 꽂혀 있다. 열쇠를 돌려 본다. 반응이 없다. 시동은 걸리지 않는다.

em que a personagem se encontra aos leitores, ao passo que esta também passa a ter conhecimento gradativamente. Descobrimos a partir de tal construção que o escuro é do espaço fechado do carro, que não liga, não propiciando luz quando a protagonista tenta mexer nos comandos. A neutralidade pretendida com o modo narrativo, no entanto, é impossível, e a escolha dessa forma revela a intencionalidade de quem está por trás da câmera selecionando em que focar, assim como a voz atua sobre a personagem, mostrando a ela em que focar, o que ouvir, o que ver.

A falta de luz do espaço em que se encontra passa a apontar a falta de orientação e memória da personagem, e nesse estado de confusão, ao ouvir uma voz humana fraca, procura-a e passa a responder suas interpelações. A voz se dirige à personagem como *선생님* (transliteração: *seonsaengnim*), que pode significar professora, mas também funcionar como pronome de tratamento para alguém que você demonstra respeito. Dessa forma, a ambiguidade em relação à personagem e a confusão, inclusive em relação à sua própria identidade, se mantém. O aspecto de respeito aparente na fala também se constrói a partir do nível de polidez utilizado pela voz ao se dirigir à personagem, porém, o respeito na estrutura da fala se choca com o conteúdo das falas, e, eventualmente, com o tom de voz utilizado nas interações.

Nenhuma das perguntas da personagem sobre quem é a voz ou onde estão é respondida. Com isso, a conversa passa a ser guiada pela voz, que sutilmente desencadeia o uso de imperativos.

— Você está aí? Quem é você? Eu estou aqui!
— Professora Lee, você está bem?

[...]

— Professora Lee, você se machucou?
— Não...”

[...]

— Então saia do carro depressa.
— Por quê? Eu... O que aconteceu comigo? Que lugar é esse?

— “Aqui é um pântano, então o carro está afundando aos poucos. É melhor se apressar. — A voz fina respondeu tranquila.

[...]

— Agiliza, professora Lee.

[...]

A partir de tal interação se revela que não apenas a personagem está dentro do carro, mas está em uma área pantanosa, em que o carro se afunda. Isso intensifica a descrição fragmentada das ações da personagem e, conseqüentemente, cria uma atmosfera psicológica de desespero e agonia. É nesse ponto da narrativa que, abrindo a porta do carro, a protagonista se depara com a materialidade da voz com quem estava conversando: um dedo humano. No entanto, a descoberta não causa nenhuma surpresa ou questionamento.

A personagem continua sua empreitada, mas ao invés de se esforçar para sair do carro, passa nesse momento a procurar por algo dentro dele. A partir deste ponto, a narrativa que até então era rápida, como que ditada pela urgência da situação, passa a se delongar, e com isso, o dedo responde de maneira mais irritadiça, com a presença de verbos dicendi como “gritou”, “ordenou” que saísse do carro. Mesmo com tal tratamento, a personagem, contudo, não se abstém da busca:

— O que você está fazendo? — A voz fininha perguntou.

Sem explicar muito, ela responde:

— Uma coisa muito importante...

Ela toca a mão esquerda com a mão direita. Não tem nada em seu quarto dedo. Ela tateia ao redor do banco do motorista e se alonga na direção do banco do passageiro.

— E essa coisa importante, o que é? pergunta mais uma vez a voz fininha (Chung, 2017, p. 63, tradução nossa¹²⁴).

O motivo da busca se revela no decorrer do diálogo: um anel que devia estar no dedo anelar da mão esquerda. Uma aliança. Mesmo em uma situação em que sua vida

¹²³ “거기 제세요? 누구세요? 전 여기 있어요!”

“이 선생님, 괜찮으세요?”

[...]

“이 선생님, 다쳤어요?”

“... 아뇨.”

[...]

“그럼 빨리 차에서 나오세요.”

“왜요? 저, 어떻게 된 거예요? 여긴 어디예요?”

가느다란 목소리가 차분하게 말한다.

“습지라서, 차가 조금씩 가라앉고 있어요. 빨리 나오시는 게 좋아요”

[...]

“이 선생님, 서두르세요”

[...]

“이 선생님, 빨리요!”

¹²⁴ “뭔데 그러세요?”

가느다란 목소리가 묻는다. 그녀는 불분명하게 대답한다.

“아주 중요한 거예요...”

그녀는 오른손으로 왼손을 만져보다. 넷째 손가락에는 아무것도 끼워져 있지 않다. 그녀는 자신이 앉은 운전석 주변을 더듬어 보고 주소석 쪽으로 뺀다.

“중요한 거, 뭔데요?”

가느다란 목소리가 다시 묻는다.

aparentemente corre perigo e nada pode ser observado para lhe dar segurança, ela se mantém em busca de sua aliança matrimonial, símbolo do patriarcado, o que sugere um confinamento simbólico. O casamento como clausura psicológica é entrelaçado com seu atual confinamento físico e concreto, dentro do carro.

Assim, a aliança revela-se um dos elementos no conto que permite a leitura da oposição binária feminino x masculino. Desde os primeiros parágrafos, a descrição do carro e das áreas em que toca apresenta, por contraste, objetos redondos (“Algo redondo. Duro. Volante.”, e objetos retos e/ou oblongos (“[...] uma espécie de bastão”, “dois objetos duros e planos. O comprido da direita é o acelerador, e o maior e mais plano o freio”, “Estica ainda mais a mão para baixo do banco do motorista. Uma fina e longa barra de metal”), com aspecto sensual na descrição, que alcança um nível máximo na imagem do dedo, que embora tenha uma voz feminina, é apresentado como isolado e não parte integrante de uma mão, projetando uma imagem fálica, e portanto, masculina, assim como os demais objetos que, na procura do anel, ela tateia.

Somada à atitude autoritária apresentada, a significação atribuída ao dedo se enriquece: ele é o dedo que aponta a direção e ordena algo, sendo assim, a voz que a guia e a confunde, ambigualmente, como a representação do patriarcado – criando cenários de competição feminina a partir de visões conservadoras acerca da temática do matrimônio reverberadas. A aliança, que a conecta à situação concreta de perigo com a recusa de sair do carro, estava o tempo todo com “o dedo”, associando o que a sua existência significa na narrativa e como se relaciona com a ideia de casamento.

Quando finalmente consegue sair do carro, buscando sair do local onde se encontram, guiada pela informação dada pelo dedo/voz de que deveriam fugir de lá rapidamente “ela passa a caminhar em silêncio” (Chung, 2017, p. 68, tradução nossa¹²⁵). É interessante perceber que a partir desse ponto, os questionamentos anteriores da personagem diminuem. O elemento insólito – representando o patriarcado – é aquele que detém a voz da personagem, e a partir da manipulação que realiza provoca silêncio e obediência, ou faz com que quando há uma tentativa de questionamento exteriorizada, seja prontamente ignorada.

O tempo, que geralmente pode ser percebido a partir do cronotopo e das condições de mudança dia/noite ou demais marcadores adverbiais em narrativas, em “Dedos gélidos” não pode ser lido no carro, nem no espaço lúgubre que a personagem se encontra ao sair deste; Ao caminhar, caminhar, caminhar sem chegar a lugar algum, as paredes do carro que antes a enclausuravam são substituídas pelo céu noturno, em uma clausura ainda maior por não

¹²⁵ 그녀는 말없이 걷기 시작한다.

apresentar nenhum aspecto de modificação, reiterando a escuridão inicial da narrativa e ampliando a vacilação e a dúvida. “Que horas são para estar assim tão escuro? Que lugar é esse, pra estar assim tão escuro?” (Chung, 2017, p. 61, tradução nossa¹²⁶). A perda de noção do tempo e a impossibilidade de se localizar no espaço, provocadas pela (falta de) iluminação – reiterados na narrativa – criam o efeito de infinitude, e, diante da situação descrita em que a personagem se encontra perdida, exacerbam as sensações de medo e confusão mental.

Ela **não tem como saber** para onde está indo. Também **não tem como saber** nem que lugar é este. Mas a voz fininha parece sentir a mesma aflição que ela, segurando fortemente sua mão esquerda o dedo se torna um **apoio**. Por isso, **confiou** na voz e no dedo e, **sem saber para onde estava indo**, continuou dando um passo de cada vez, pisando no chão tomado por um completo breu (Chung, 2017, p. 68, tradução nossa¹²⁷, grifos nossos).

A falta de luz na ambientação amplia a confusão da personagem, a ponto de, sem luzes, lua, ou estrelas, a escuridão total subtrair as referências naturais que trariam segurança e familiaridade. O espaço não tem como ser atribuído à construção realista do mundo representado, pois faltam referentes. Mas a personagem, sendo construída no conto como humana, e os leitores, participantes na apreensão do fantástico, ao realizarem a leitura não podem não tentar realizar tal associação com o mundo extratextual conhecido.

Não tinha como saber quanto tempo estavam caminhando desde que saiu do carro. À sua volta, tudo continuava na completa escuridão. Não havia nem lua nem estrelas no céu. “Quanto tempo será que vamos ter que esperar até o sol nascer?” pensou ela.

[...]

Ela olhou para o céu enquanto caminhava. Estava tão escuro que ela **não tinha nem como saber se o que estava olhando era mesmo o céu**. Pensou que em toda a sua vida nunca tinha visto uma escuridão como aquela. Como estavam de carro e sofreram o acidente pensou que deviam estar em uma estrada. Mas como não tinha nem um único poste de luz?

Onde será que ela estava? Para onde estava indo? (Chung, 2017, p. 74¹²⁸; 75-76¹²⁹, tradução nossa).

¹²⁶ “지금 몇 시인데 이렇게 어두울까 여기 어디인데, 이렇게까지 어두운 걸까”

¹²⁷ 어디로 가는지 알 수 없다. 이곳이 어디인지도 여전히 알 수 없다. 그러나 가느다란 목소리에는 자신과 똑같은 불안감이 스며 있고, 그녀의 왼손을 단단히 움켜쥔 손가락은 의지가 된다. 그래서 그녀는 목소리와 손가락을 믿고 칠흑 같은 어둠 속에서 꺼지는 땅을 한 걸음씩 밟으며 알 수 없는 곳으로 나아갔다.

¹²⁸ 차에서 나온 후로 얼마나 걸었는지 알 수 없었다. 주위는 그대로 칠흑 같은 어둠이었다. 달도, 별도 뜨지 않았다. 등이 트려면 얼마나 더 기다려야 하는 걸까. 그녀는 생각했다.

¹²⁹ 걸으면서 그녀는 하늘은 쳐다보았다. 너무 어두워서 자신이 쳐다보는 곳이 하늘인지 아닌지도 알 수 없었다. 이렇게 대책 없는 어둠이 평생 처음이라고 그녀는 생각했다. 차를 몰고 가다 사고가 났다면 도로변일 텐데. 어쨌든 가로등도 하나 없는 걸까. 여기는 도대체 어디일까. 어디로 가고 있는 걸까.

A falta de conhecimento e, portanto, falta de segurança são palpáveis, mas a personagem se agarra ao único elemento concreto que tem ao seu alcance: o dedo, em quem só lhe resta confiar. A confiança, no entanto, é o que a partir de então dá margem para que seja manipulada e sofra violência psicológica. A sua memória, já afetada, parece desaparecer ainda mais e se confunde devido ao *gaslighting* que sofre. O espaço já escuro é também espelhado na construção textual conforme a voz apresenta fatos contraditórios sobre sua própria vida e identidade. Os leitores, sem nenhuma informação além das recebidas pela personagem, são também presos na teia de confusão que as informações desacertadas ocasionam.

A próxima citação, embora longa, se faz necessária para que a construção do *gaslighting* seja observada:

— Onde... é esse lugar? Nós... como nós viemos parar aqui?
— Minha nossa, você não se lembra? — Surpresa, a voz perguntou.
— Não, não me lembro de nada... — Ela respondeu sem ânimo.
— Fomos para o chá de casa nova da professora Choi que acabou de se casar, e na volta sofremos um acidente ... Você não se lembra?
— Não...
Ela realmente não se lembrava de nada. Tentou desenterrar as memórias, mas no fim, como se fosse mentira, só restava escuridão total quando pensava.

[...]

— Coitada da professora Choi.
— O quê? — Ela perguntou perplexa.
— Quando se casou ela parecia ter ganhado o mundo de tão feliz, mas em um ano se divorciou, foi mandada embora da escola... — A voz murmurou como se estivesse falando sozinha. (...)
— ... Do que você está falando?

[...]

— Não é culpa dela ter um marido infiel ... Você não acha injusto? Se bem que dizem que professores devem dar o exemplo, e ela sendo mulher, divorciada ainda por cima...
— Mas... que história é essa? ... Você não acabou de dizer que a professora Choi era recém casada?
A voz fininha soltou um riso também fino.
— Claro... recém casada... se ela se casou tem cerca de um ano dá pra dizer isso ...
— Mas... agorinha... você disse que como ela se casou nós tínhamos ido à sua casa nova...
— Professora Lee, **parece que você machucou muito a sua cabeça** — Disse a fina voz **pacientemente**. — A professora Choi se divorciou e por isso voltou para o interior, fomos até o chá de casa nova de onde ela está morando sozinha por isso! (Chung, 2017, p. 70-71;74, tradução nossa¹³⁰, grifo nosso).

¹³⁰여기, 어디예요? 우리... 어쩌다가 이렇게 된 거예요?

어머, 기억 안 나세요?

목소리가 놀랐다. 그녀가 기운 없이 대답했다.

예, 전혀...

최 선생님 신혼집에 집들이 갔다가, 돌아오는 길에 사고난 거..., 기억 안 나세요?

Além das informações textualmente contraditórias, há na fala do dedo/voz aspectos que reforçam a confusão da personagem que a partir deste ponto da narrativa passa a tratá-la não apenas como “professora”, mas “professora Lee”, perguntando se ela não se lembra das coisas ou enfatizando que ela deve ter se machucado e batido a cabeça como justificativa para a falta de discernimento das informações, mesmo quando ela reitera não estar com dor ou sangrando, gerando questionamentos de suas faculdades físicas e mentais. Os questionamentos constantes passam a impressão de urgência por parte de Lee para entender a situação em que está e as informações que está recebendo, no entanto, a voz, em posição de manipulação é apresentada em contraste, tendo risos em meio às falas sendo descritos, como quem se diverte ao observar o estado de confusão que está provocando, e a paciência ao declarar em sequência informações contraditórias de forma inabalável.

Todas as informações dadas passam por julgamentos em relação a uma terceira personagem, apresentada como colega de trabalho da “professora Lee” – sua despedida de solteiro, sua separação, ou seu suicídio devido a um amor não correspondido. Independente da veracidade das informações, todas elas perpassam a existência da mulher atrelada à figura masculina, e suas mazelas também em decorrência de seus vínculos: as violências sofridas quando casadas, incluindo o adultério, a violência simbólica estrutural quando solteiras em “idade avançada” ou quando divorciadas. Tais aspectos de violências, que muitas vezes chegam em grau máximo e se traduzem em autoflagelamento e/ou suicídio – podendo ser lidas como punição ou absolvição –. Em “Dedos gélidos” a confirmação da morte da colega

예...

전혀, 기억나서 않는다. 그녀는 머릿속을 헤집었다. 마치, 거짓말처럼, 여전히 캄캄한 어둠뿐이다.

[...]

최 선생님, 참 안 됐어요.

예?

그녀는 어리둥절해서 되물었다.

가느다란 목소리가 혼잣말처럼 중얼거렸다.

결혼 할 때는 그렇게 세상 다 얻은 것처럼 좋아하더니, 일년 만에 이혼하고, 학교도 그만두고...

[...]

... 무슨 말씀이세요?

[...]

남편이 바람난 게 자기 잘못도 아닌데... 불공평하지 않아요? 교사는 타의 모범 돼야 한다고 하지만, 여자라서 그런 거예요, 이혼녀라서...

무슨 말씀이세요? ... 아까 최 선생님 신혼이라고 하지 않으셨어요?

가느다란 목소리 가느다랗게 웃었다.

신혼이죠, 결혼한 지 일 년이면...

하지만, 아까, 최 선생님 결혼해서, 신혼집에 집들이 갔다고...

이 선생님, 머리를 많이 다치신 모양이네요.

가느다란 목소리가 참을성 있게 말했다.

최 선생님, 이혼하고 혼자 지방 내려가 버려서, 자취방 집들이 겹 위로하려고 찾아갔잖아요.

de trabalho da professora Lee em decorrência da violência patriarcal, em uma narrativa obscura e incerta, se mescla à existência da própria professora Lee, provocando no limiar do fantástico, mais dúvidas.

Dentre os contos escolhidos para análise, “Dedos gélidos” é aquele em que o espaço entra em maior consonância com o esperado de tal unidade diegética em narrativas fantásticas. É esperado que nestas o espaço sofra mudanças ou, mesmo apresentando semelhanças com o mundo real, passe a ser regido por novas regras, estranhas aos personagens e leitores. Assim, o espaço fantástico, conforme Ceserani (2006, p. 73, trad. Tridapalli) é compreendido como aquele em que “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender.” No conto em questão, no entanto, a personagem não conta com códigos para se orientar, pelo contrário, tem um único elemento como possível guia: o dedo/voz que lhe dita o caminho, deixando-a mais perdida, pois dá informações e logo as desmente, criando uma atmosfera de dúvidas e deixando a personagem cada vez mais no escuro, tanto conotativamente, quanto de modo denotativo, levando em conta a constante escuridão dos espaços ocupados por eles na narrativa.

A violência psicológica e manipulação emocional, *gaslighting*, se intensifica a partir da construção ambígua da situação da personagem e dos locais em que se encontra, de forma que, textualmente, o estado de confusão mental da personagem seja também um efeito possível no leitor do conto.

Ao falar do nariz que adquire vida própria em *O nariz*, de Nikolai Gogol, Arlete Cavalieri afirma que a parte do corpo representar o todo permite

que question[emos] logo de início a hierarquia dos seres e das coisas e sua possível transgressão, o que implica uma certa rebeldia, ou até uma certa sublevação dos possuídos contra os possuidores, das partes contra o todo, ou das coisas contra o homem, naquilo que elas têm de simbólico, e representativo, etc (Cavalieri, 1999, p. 105).

No conto do escritor ucraniano, o nariz, parte do corpo do personagem que acompanhamos na narrativa, pode ser lido como transgressão da ordem hierárquica, dada a crítica à sociedade de São Petersburgo. Quanto ao conto de Bora Chung, também observamos a relação dedo/corpo em sua dimensão hierárquica e simbólica da parte *versus* todo, embora a personagem principal de “Dedos gélidos” não demonstre em nenhum momento não ter seus dedos em seu corpo. Pelo contrário, ela está sempre tateando coisas, observando o fato de não ter nenhum machucado/nada de anormal quanto à sua corporeidade, sendo assim a existência do[s] dedo[s] no “vácuo” não representa o duplo da personagem, mas, descolado[s] de um

corpo ao a guiar[em] e a controlar[em], parece reafirmar a ordem hierárquica existente em uma sociedade patriarcal, já que mesmo diminuída à uma existência não-humana e parcial, a representação fálica/masculina/patriarcal ainda se encontra em posição de manipulação e controle aplicados aos corpos femininos, especialmente em situação vulnerável, simbolizadas pela personagem principal.

A parte do corpo como elemento insólito, para além de reforçar os abusos patriarcais e os aspectos absurdos da narrativa por ela representada, também funciona como elemento de transgressão formal, pois modifica um uso já cristalizado em narrativas fantásticas, e se distancia especialmente das narrativas masculinas do contexto em que se insere.

3.3 “몸하다” (“Menorreia”)

[...] a categoria “mãe” é distinta da categoria “mulher” e muitos dos problemas que as mães enfrentam — sociais, econômicos, políticos, culturais, psicológicos, entre outros — são específicos ao papel e à identidade das mulheres como mães. De fato, as mulheres são oprimidas sob o patriarcado como mães e como mulheres (O’Reilly, 2016, p. 2, tradução nossa¹³¹).

Em “몸하다” (Menorreia), assim como em “차가운 손가락” (Dedos gélidos), a confusão também marca o acontecimento principal, em que uma mulher cis, ao tomar pílulas anticoncepcionais na tentativa de conter um sangramento menstrual anormal, é informada que, como efeito colateral, está grávida.

A médica que comunica a notícia o faz com naturalidade, e, diante das dúvidas que a paciente demonstra ter ao receber o diagnóstico, devolve o questionamento: “A criança tem um pai? [...] a criança tem alguém que possa ser seu pai?” (Chung, 2017, p. 89, tradução nossa¹³²). Em sequência, todas as outras personagens demonstram mais preocupação com o

¹³¹ (...) the category of mother is distinct from the category of woman and that many of the problems mothers face — social, economic, political, cultural, psychological, and so forth — are specific to women’s role and identity as mothers. Indeed, mothers are oppressed under patriarchy as women and as mothers.!

¹³² When an individual is in need of care, he or she wants to be cared for as a whole person, not as a teacher or a mother; that is, not as an individual with some predefined social role that may represent some superficial part of him or herself.

fato dela precisar encontrar com urgência um pai para o seu filho do que com a situação anormal envolvendo a sua gravidez.

A partir desse ponto acompanhamos a transformação da personagem principal em mãe, sem que nenhuma ideia de “amor materno” seja construída, ao mesmo tempo em que, por pressão externa, é levada a procurar um pai para a criança, sob ameaças de sofrer consequências caso não o faça.

Segundo Kim Heisook (2017, p. 3) “[q]uando um indivíduo precisa de cuidados, ele ou ela quer se cuidado como uma pessoa em sua totalidade, não como um(a) professor ou uma mãe com uma posição social pré definida, que representa uma parte superficial dele ou dela” (tradução nossa¹³³). Assim como menciona Kim, em “Menorreia”, o cuidado da família e dos profissionais da saúde com a personagem principal não é “espontâneo” ou “verdadeiro” dada a preocupação com a personagem como indivíduo, mas sim pela sua nova posição no estrato social: a categoria “mãe”.

O reforço da raiz dos cuidados e, de forma contrastante, os momentos de descaso em relação à saúde da personagem, possibilita a leitura de que na sociedade contemporânea a mulher não é digna de cuidado por si só, mas sim pela sua capacidade de gerar, sendo seu corpo lido apenas como uma camada protetora da prole, que demandará cuidados por um período predefinido.

A ilustração da falta de cuidado e negligência com a personagem se expande na narrativa para além das interações com profissionais da saúde, na esfera do hospital, e membros familiares, na esfera doméstica, como, por exemplo, sua interação com estranhos em espaços públicos, como no ônibus, em que sua presença é lida mais uma vez a partir de uma estratificação e, mesmo sem qualquer intimidade, tem sua privacidade violada e ouve conselhos que ditam, mais uma vez, a sua diminuição frente à existência do bebê.

Como previamente mencionado, para além dos ambientes da casa, do hospital e dos cafês em que são realizados os encontros arranjados, poucas indicações quanto aos espaços geográficos são identificáveis no conto, sendo exceção o trecho em que, ao ouvir mais um comentário sobre seu corpo por estranhos, ouve que sua barriga está tão grande quanto a montanha Namsan. A frase é uma comum expressão idiomática para indicar algo extremamente grande, mas também um dos únicos indícios de localização geográfica no conto, em que as descrições não são criteriosamente realizadas, possibilitando uma análise de valor abstrato e generalizada das mesmas.

¹³³ *When an individual is in need of care, he or she wants to be cared for as a whole person, not as a teacher or a mother; that is, not as an individual with some predefined social role that may represent some superficial part of him or herself.*

Em contraponto, as referências a situações comuns à realidade de uma jovem mulher, bem como indicadores de passagem de tempo nos permitem realizar a leitura ancorada no real em contraste com o conflito principal da gravidez anormal da personagem principal. Nesse ponto podemos traçar um comparativo com os demais contos, em “A cabeça”, por exemplo, o elemento fantástico é primeiramente apresentado, e então se constrói uma realidade inesperadamente ordinária em torno deles. O que não acontece em “Menorreia”, pois embora uma anormalidade seja apontada, não há, em primeiro plano, nenhuma evidência de que esta seja um elemento insólito; de ambas as formas, mas especialmente a partir dessa última escolha organizacional da narrativa, observamos o que Roas atesta ao definir aspectos do texto fantástico:

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que no início tudo é normal e que o leitor identifica com a sua própria realidade [...] Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo (Roas, 2014, p. 110, trad. Fuks).

Um primeiro exemplo de tal construção é a descrição usual do ciclo menstrual conforme a realidade extratextual, que embora apresentando anormalidade, tem como referência dados verossímeis e é apresentado na abertura do conto como um problema, e não como as regras da realidade dentro do universo da narrativa:

O sangramento não parava. Era o décimo segundo dia do seu ciclo menstrual. Normalmente o fluxo diminuiu no terceiro dia e no quinto ou sexto parava, mas já fazia duas semanas sem nenhum sinal de que iria parar. [...] Com duas semanas o sangramento ainda não tinha parado. Será que ela deveria procurar um consultório ginecológico? Mas um consultório ginecológico não é um lugar para uma mulher solteira procurar por qualquer coisa (Chung, 2017, p. 85, tradução nossa¹³⁴).

Logo no segundo parágrafo do conto, a descrição da personagem se amplia de pessoa que menstrua, para mulher e solteira, descrição esta que se dá como justificativa da dúvida entre consultar ou não um consultório ginecológico. A dúvida não se instaura a partir de uma ponderação sobre como seu corpo está sendo afetado pelo sangramento anormal, mas pelas construções sociais que norteiam quem, na sociedade coreana, está "permitida" de frequentar o local sem preocupações, como observado na citação a seguir: “Passado o vigésimo dia de sangramento, a tontura começou e ela começou a ficar tão cansada que seu dia-a-dia estava sendo afetado. Foi quando ela **finalmente** resolveu procurar um consultório ginecológico”

¹³⁴ 피가 멈추지 않는다. 생리 12일째. 보통 3일째를 고비로 양이 줄기 시작하여, 5, 6일쯤 끝나곤 했는데 이번에는 2주가 다 돼 가는데도 끝날 기미조차 보이지 않는다. (...) 보름가 되어도 피는 멎지 않는다. 산부인과에 가 볼까. 그러나 결혼도 안 한 처녀에게 산부인과는 그렇게 마음 가볍게 찾아갈 수 있는 곳이 못 된다.

(Chung, 2017, p. 85, tradução nossa¹³⁵, grifo nosso).

Lido por leitores brasileiros, o uso da expressão “마음 가볍게” (*maum kabyobke*) que literalmente significa “com o coração leve” no trecho: “산부인과는 그렇게 마음 가볍게 찾아갈 수 있는 곳이 못 된다” (Chung, 2017, p. 85), traduzido por nós como: “procurar o consultório ‘por qualquer coisa’”, pode ser lido como exacerbado ou inverossímil, por culturalmente não existir nenhuma problemática quanto a jovens mulheres irem a um consultório ginecológico no Brasil, mas a mesma leitura não é realizada por leitores coreanos, primeiro público receptor da obra da escritora. Temos aqui então uma marcação de ordem cultural, e a possibilidade de leitura crítica em que a visita a um consultório médico não é lida socialmente como uma questão atrelada à saúde da mulher, mas a sua função social de ser progenitora, e estar desacompanhada como indicativo de que é uma mulher solteira cria a problemática inicial. É importante salientar que a única descrição da personagem até o momento é o fato de ser mulher e jovem como justificativa de sua hesitação quanto à situação. Ela é resumida socialmente a seu gênero.

Desta forma, o primeiro local a ser mencionado na narrativa, ao invés de apresentar a possível solução para o problema inicial, que não é ainda uma instância insólita, é apresentado como atópico antes mesmo das demais cenas se desenrolarem. A presunção da personagem quanto ao espaço, no entanto, é justificada, e nas cenas seguintes que se desenvolverão no consultório ginecológico, clínico geral e obstetra serão espaços de interações hostis e agressões verbais direcionadas a ela.

“Sem falar uma palavra, o ginecologista passou o gel pegajoso e transparente em sua barriga e cutucou aqui e ali com a sonda de metal gelada” (Chung, 2017, p. 86, tradução nossa¹³⁶). Nesse trecho observa-se a descrição mais detalhada do procedimento do que da atitude do médico, ou da interação do mesmo com a paciente, resumida à descrição “sem falar uma palavra” - aqui temos o primeiro momento de descrição - ou falta dela - no que tange às interações entre as personagens, especialmente os médicos, que continuará se repetindo no decorrer da narrativa. Interpretamos assim a construção da distância entre as personagens e a falta de humanização destas.

Na próxima interação entre as personagens lemos a primeira explicação quanto à situação anormal da protagonista. É também nesse ponto que descobrimos que ela está

¹³⁵ 20일 넘게 피를 흘리자 조금씩 어지럼증이 생기고 늘 피곤하여 일상생활에도 지장을 받기 시작했다. 그녀는 결심하고 산부인과를 찾아 갔다.

¹³⁶ 의사는 별말 없이 그녀의 배에 미끌미끌하고 투명한 물 같은 젤리를 잔뜩 바르더니 둥글고 차가운 금속판으로 여기저기 꺾꺾 누르며 흐릿한 흑백 화면을 열심히 들여다 보며 증얼거렸다.

escrevendo a sua dissertação de mestrado. Estresse é dado como diagnóstico, calcado em uma explicação racional atrelando a sua situação a um desequilíbrio hormonal:

O médico olhou de relance para ela e escreveu alguma coisa no relatório.
– Muito estresse pode causar desequilíbrio hormonal e esse tipo de situação. Como o resultado da ultrassom está normal, primeiro vou receitar um anticoncepcional. Tome por três semanas, pare uma, tome por mais três semanas, pare uma, e assim por diante. Em dois ou três meses tudo deve voltar ao normal.
E assim ela começou a tomar o anticoncepcional (Chung, 2017, p. 86, tradução nossa¹³⁷).

E assim a personagem passa a tomar anticoncepcional, até que a saúde se deteriora e ela precisa voltar ao hospital, onde recebe a notícia de sua gravidez:

O médico responsável, sem demonstrar nenhuma emoção, lhe informou os resultados [dos seus exames]:
– Você está grávida.
– O que?
– Você deve procurar um obstetra.
E assim ela desceu alguns andares e foi ao obstetra do mesmo hospital (Chung, 2017, p. 87, tradução nossa¹³⁸).

Esse ponto é interessante, não apenas por romper todas as expectativas criadas até então da construção verossímil intertextualmente, em que nenhum dos sintomas apresentados levariam à conclusão do diagnóstico de gravidez, mas também pelo uso repetido de advérbios com valoração negativa ao descrever as ações de médicos quando os mesmos interagem com a personagem. Eles mal olham para ela, não lhe dirigem a palavra, e quando falam, não demonstram emoção, ou demonstram de maneira negativa, como na interação com a obstetra:

A médica era uma mulher jovem na faixa dos 30 anos usando uma quantidade absurda de maquiagem fortíssima.
Depois de realizar mais algumas avaliações, a médica deu o diagnóstico **friamente**:
– Você está grávida de seis semanas.
– Mas eu sou solteira e não tenho namorado.
– Você nunca teve relações sexuais? Não tomou nenhum remédio recentemente?
– Como minha menstruação não parava, eu tomei anticoncepcional por um tempo...
– Quanto tempo?
– 6 meses.

¹³⁷ 의사는 그녀를 흘끗 쳐다보더니 진료 기록에 뭔가를 열심히 휘갈쳐 썼다.

“스트레스를 많이 받으면 호르몬에 이상이 생겨서 일시적으로 그렇게 되는 경우가 있어요. 초음파 결과 정상으로 보이니까 일단 피임약을 먹어 보세요. 3주 먹고 1주 끊고, 또 3주 먹고 1주 끊고, 그렇게 두세 달만 하면 정상으로 돌아올 겁니다.”

그래서 그녀는 피임약을 먹기 시작했다.

¹³⁸ 결과를 알아보러 간 그녀에게 담담 의사는 무표정하게 말했다.

“임신입니다.”

“에?”

“산부인과에 가 보세요.”

그녀는 같은 병원에 있는 산부인과로 내려갔다.

A médica a **olhou incisivamente, levantando o canto de seus olhos** delineados e pintados com sombra azul **de maneira amedrontadora**:

– Os anticoncepcionais foram prescritos?

– O médico disse pra eu tomar por dois ou três meses... e como eles não precisam de receita médica pra comprar... – Ela respondeu se sentindo intimidada.

– Se o médico falou pra tomar por dois ou três meses, você devia ter tomado por apenas dois ou três meses e parado!

– Mas a menstruação não parava de jeito nenhum...

A médica **suspirou irritada** com seus lábios vermelhos vibrantes.

– Se seu corpo não for normal, um dos efeitos colaterais de tomar anticoncepcional por tanto tempo é gravidez.

– O que? Mas... anticoncepcionais não são para prevenir gravidez? – Ela respondeu mansamente.

Ao ouvir isso, o olhar azul e preto da médica se tornou **afiado e mortal**.

– Você quem abusou do medicamento e causou os efeitos colaterais. Remédio não pode ser tomado a torto e a direito.

– Então agora... o que eu faço?

A médica olhou para a papelada de exames e perguntou:

– A criança tem um pai?

– O que?

– Eu perguntei se tem alguém que pode ser o pai dessa criança.

– Não...

A médica tirou os olhos da papelada e se dirigiu a ela com seus **olhos assustadores** e cheios de maquiagem.

– Então é melhor você encontrar alguém que possa se tornar o pai da criança. Rápido.

– Um pai para criança? Por que?

– Você está carregando uma criança, é claro que precisa de um pai pra ela! – A médica **retrucou rispidamente**.

[...] (Chung, 2017, p. 87-88, tradução nossa¹³⁹, grifos nossos).

¹³⁹ 의사는 믿을 수 없을 만큼 화장을 진하게 한 30대의 젊은 여자였다. 그다지 유쾌하다고 할 수 없는 이런저런 검사를 마친 후 의사는 얼음처럼 차가운 얼굴로 선언했다.

“임신 6주입니다.”

그녀는 항의했다.

“하지만 전 미혼이고, 남자친구도 없는데요.”

“성 경험이 전혀 없어요? 최근에 무슨 약 먹은 적도 없어요?”

“생리가 멎지 않아서, 피임약을 좀 오래 먹긴 했는데...”

“얼마나요?”

“6개월요.”

의사는 새파랗게 아이새도를 칠하고 새까만 아이라인을 덧발라 눈꼬리를 바짝 올린 무서운 눈으로 날카롭게 그녀를 노려보았다.

“피임약은 처방받고 드신 거예요?”

“의사 선생님이 두세 달 먹어 보라고 하셨고, 피임약은 원래 처방 없어도 살 수 있잖아요...”

그녀는 괜히 주눅이 들었다.

“의사가 두세 달만 먹으라고 했으면 두세 달만 먹고 끊었어야죠.”

“그게, 생리가 아무래도 멎지 않아서...”

의사는 새빨간 립스틱을 진하게 바른 입술 사이로 짜증 섞인 한숨을 내쉬었다.

“몸이 정상인 아닐 때 피임약을 그렇게 오래 먹으면 부작용으로 임신이 되는 수가 있어요.”

“예? 하지만... 피임약은 임신을 피하자는 약이잖아요?”

그녀는 미약하게 반박했다.

그녀의 말에 의사는 그 새파랗고 새까만 눈초리로 찔러 죽일 듯이 쳐다 보았다.

“남용하다 부작용 생긴 건 본인 잘못이죠. 약이란 게 그렇게 맘대로 먹어도 되는 게 아니에요.”

“그럼 이젠..., 어떻게 하죠?”

의사는 진료 기록을 들여다보며 물었다.

As interações são realizadas de maneira abrupta e não se delongam, dando ao texto um ritmo rápido. A personagem obstetra se dirige à paciente de maneira brusca, ríspida, amedrontadora, fazendo com que a personagem se sinta intimidada, mesmo quando realiza questionamentos óbvios. Mesmo diante de uma situação absurda, que é a gravidez como efeito colateral do uso indiscriminado de anticoncepcionais, o que observamos como reação é a culpabilização da personagem por parte da médica. Sua única preocupação não é com a paciente em sua frente, mas com a criança que, de acordo com ela, precisa de um pai. Ao reverberar, através da repetição de advérbios e locuções adverbiais, a atitude negativa da médica, o texto provoca o efeito de indignação e angústia diante da situação da personagem.

O que acontece em sequência é o retorno a uma narrativa de caráter realista; A causa da gravidez é o único ponto “anormal”, reverberando uma característica do fantástico que gera na narrativa o efeito de incerteza em relação aos fatos narrados. Teria como ser verdade a gravidez como efeito colateral, como descrito pela médica?

Esse efeito pode ser levado em consideração pois, no texto, a personagem se questiona sobre o ocorrido e sua explicação, mas não a sua família, nem as demais personagens com a qual interage, não há nenhuma cena descrevendo surpresa ou incredulidade, muito pelo contrário, a preocupação de todos, assim como a da médica, é que a personagem - que até então não é descrita além do seu gênero e da sua ocupação - abra mão de seus estudos para se dedicar, com ajuda – e por decisão – da família a “encontrar um pai para a criança” através de encontros às cegas – comuns na sociedade coreana. O reforço da necessidade de um pai na fala da médica nos remete à percepção do corpo feminino no contexto de discussão do neo-confucionismo por Taeyon Kim (*apud* Elfing-Hwang, 2010, p. 20, tradução nossa¹⁴⁰, grifos nossos):

“아이 아버지는 있어요?”

“예?”

“아이 아버지가 돼 줄 사람이 있느냐고요.”

“아뇨...”

“의사는 진료 기록에서 고개를 들고 다시 짙은 화장에 뒤덮인 그 무서운 눈으로 그녀를 노려보았다.

“그럼 빨리 아이 아버지가 돼 줄 사람한테 찾으셔야 해요.”

“아이 아버지가 왜요?”

“아이를 뱃으면 당연히 아버지가 있어야 하잖아요?”

의사는 날카롭게 쏘아붙였다.

¹⁴⁰ (...) women represented the corporeal body 'through which the male line and kin could be perpetuated', because it was believed that women did not possess a life-giving force that could be passed on. While the feminine was associated with and confined to the realm of the sensible, and the physical body in particular, the masculine was seen as able to transcend the limitations of the physical body through excelling in li and thus obtaining a state of a 'superior man'. Women were valued for their ability to nurture offspring in their wombs and this reproductive ability was recognized as the most significant feminine quality. It is notable, however, that reproductive agency was, however, understood in terms of passivity. Thus femininity was generally conceptualized in terms of nurturing the bodies of others through motherhood, domesticity and chastity-thematics that my readings in later chapters will show as very much alive in the 1990s Korea

As mulheres representavam o corpo físico "através do qual a linhagem e os parentes paternos poderiam ser perpetuados", pois acreditava-se que as mulheres não possuíam uma força vital que pudesse ser transmitida. Enquanto o feminino era associado e confinado ao reino do sensível, e ao corpo físico em particular, o masculino era visto como capaz de transcender as limitações do corpo físico por meio da excelência em *li* e, assim, obter um estado de "homem superior". **As mulheres eram valorizadas por sua capacidade de nutrir descendentes em seus úteros, e essa capacidade reprodutiva era reconhecida como a qualidade feminina mais significativa.** É notável, no entanto, que a agência reprodutiva fosse entendida em termos de passividade. Assim, **a feminilidade era geralmente conceituada em termos de nutrir os corpos de outras pessoas por meio da maternidade, da domesticidade e da castidade** — temáticas que minhas leituras em capítulos posteriores mostrarão como muito vivas na Coreia dos anos 1990.

O uso do elemento fantástico na narrativa permite que a crítica à sociedade patriarcal seja realizada pois nos remete à noção neo-confucionista que para que a criança se desenvolva haja a necessidade da figura masculina, pois seria essa a responsável por transmitir a força-vital ao feto, mesmo que com a contextualização fantástica, em momento posterior a concepção, e ao exacerbar o conflito através do elemento fantástico e criar a expectativa no leitor quanto ao possível desenrolar do enredo envolvendo a situação insólita, a estratégia narrativa se consolida com a quebra de tal expectativa ao passo que as personagens lidam com naturalidade em relação a forma de concepção, mas não ao fato dela ser uma ‘mãe solteira’.

Constrói-se, assim como a narrativa de *O nariz*, de Gogol, e de *A metamorfose*, de Kafka, a assimilação do insólito, provocando uma camada a mais de espanto, já que “nunca nos espantamos o suficiente com [a] falta de espanto” (Camus *apud* Todorov, 2004, p. 177, trad. Castello). Se constrói a partir do elemento fantástico um choque e uma interpretação do leitor quanto ao elemento no texto, em que mesmo sendo a situação absurda “a coisa mais surpreendente é precisamente a ausência de surpresa diante deste[s] acontecimento[s] inaudito[s]” (Todorov, 2004, p. 177, trad. Castello).

A apresentação da personagem como mestranda é importante para que a nossa leitura crítica se realize, pois a partir dessa informação lemos a personagem como alguém que, até o momento da aparição do elemento insólito, apresentava certa autonomia e tem um grau de escolaridade e formação acadêmica que justificam a sua incredulidade frente aos acontecimentos. Todavia, também se reitera a condição de maternidade, tida como fator restritivo na vida pessoal e profissional de mulheres, tal como ocorre com a personagem feminina em “머리” (“A cabeça”). Badinter delinea a internalização feminina quanto à (im)possibilidade de conciliação da maternidade e demais papéis a serem exercidos:

Para elas [as mães em uma sociedade patriarcal] não se pode desejar ser uma boa mãe e, ao mesmo tempo, manter os compromissos pessoais. Elas não imaginam poder assumir a responsabilidade de um ou vários filhos sendo a professora, a artista, a médica ou a executiva que elas desejam ser. **Como cuidar de um bebê, escrevendo uma tese?** (Badinter, 2011, p. 174-175, trad. Dutra, grifos nossos)

Outro ponto importante, a partir da menção ao status acadêmico da personagem, é a referência à universidade como espaço físico, que, bem como o ambiente de trabalho no conto “A cabeça”, é expresso pela sua ausência, pois sabemos apenas que este era um lugar a que a personagem principal pertencia, mas a partir do momento em que tem seu corpo afligido pelo elemento insólito, não pode se separar do acontecimento. Embora a personagem deseje não se afastar do espaço acadêmico, há uma decisão social vinda de quem, por ser mais velha e estar em uma posição hierárquica familiar superior, marca distanciamento e renúncia, que neste conto é dada pelo trancamento do seu mestrado. Tal decisão não é apresentada de maneira isolada, pelo contrário, é associada à necessidade de se conformar às pressões sociais. Se antes o consultório ginecológico não era um local em que seria bem-vista por ser uma mulher solteira, agora que teve o “diagnóstico” da gravidez, seria ainda pior se apresentar como mãe solteira. A família se encarregou da decisão dela parar de frequentar a universidade, onde a personagem realizava seu mestrado, para procurar um pai para o seu filho/a, ainda com a condicionante de que fosse antes de sua barriga começar a aparecer, dando a entender a necessidade de se conformar às aparências.

No parágrafo seguinte observamos que o mestrado era a sua ocupação em tempo integral, e agora, sem frequentar a universidade, passa a não ter nada para fazer:

Como ela trancou o mestrado, deixou de ter coisas para fazer. Mas sua família passou a ficar extremamente ocupada. Toda a família se mobilizou na operação ‘encontrar um pai para o bebê’. Não passou muito tempo até que o primeiro encontro, arranjado por sua mãe, fosse marcado (Chung, 2017, p. 90, tradução nossa).¹⁴¹

O ócio vai dar espaço a duas atividades: na esfera pública, os encontros arranjados na tentativa de encontrar um pai (missão designada pela obstetra e pela família) e, na esfera privada, a dedicação a atividades para “futuras mães”. Ambas as performances adotam o outro – marido, futuro filho/a – como prioridade em detrimento de sua própria individualidade. Individualidade esta que percebemos se esvaír quando, ao frequentar encontros com a personagem, os pretendentes não demonstram real interesse em saber fatos sobre ela, mesmo quando fazem perguntas pessoais, e pelos hábitos que adquire sempre “pensando no bebê”.

¹⁴¹ 학교를 쉬고 나니 할 일이 없어졌다. 다시 가족들이 바깥 바빠졌다. 온 가족이 동원되어 ‘아이 아버지 구하기 작업’에 들어갔다. 어머니의 주선으로 첫 맞선을 보게 되기까지는 그다지 오래 걸리지 않았다.

A busca incessante por um pai enfatiza a construção patriarcal da sociedade coreana atual, em que não há nenhuma relação do futuro pai com a criança e não se busca uma relação de afeto com a mãe, tópico explorado com frequência nas narrativas de autoria feminina a partir dos anos 1990, como elucidado por Elfing-Hwang, ao argumentar que “Para além da inautenticidade, **o doméstico** na escrita de mulheres coreanas dos anos 1990 é também frequentemente **imaginado como um espaço em que relações amorosas**, como impulsionadas em dramas românticos populares da TV, **se tornaram impossíveis.**” (2010, p. 80, tradução nossa, grifo nosso¹⁴²).

Há, no entanto, uma procura resumida à necessidade de status social do que se espera da construção de uma família e mobiliza aqueles que estão ao redor da mulher, agora resumida à posição de mãe.

As interações da personagem com seus pretendentes não são mais profundas do que as tidas com os profissionais da saúde nas consultas médicas anteriormente. Não descobrimos muitas informações sobre a personagem, não necessariamente por ser parte da construção da personagem que ela não fale sobre si mesma, mas por não ser de interesse daqueles com quem se encontra perguntar sobre ela, ou, em momentos em que perguntam, ignoram a resposta que ela dá, reverberando como a personagem, como mulher e indivíduo é ignorada e/ou menosprezada:

- No que você está se especializando?
- Literatura eslava...
- Nossa, que diferente! Não deve ter muita gente estudando literatura norueguesa na Coreia...!
- Er... não é bem isso. (Chung, 2017, p. 91, tradução nossa¹⁴³, grifos nossos).

Em coreano, 노문학 [*no munhak*], literatura eslava e 노르웨이 문학 [*noruwei munhak*], literatura norueguesa, como apresentado pela transliteração não apresentam semelhanças fonéticas para além da sílaba inicial, podendo demonstrar a ignorância do pretendente, que desconhece literatura eslava e pressupõe algo. Mas também permite a análise de que a partir da construção do diálogo, interpretamos que a “confusão” no comentário, possivelmente pela falta de foco, conseqüentemente escutando apenas o início da fala e a posterior interrupção para realização da devolutiva, é uma estratégia narrativa que

¹⁴² In addition to inauthenticity, the domestic in 1990s Korean women's writing is also often imagined as a space within which loving relationships, such as the ones promoted in popular romantic TV dramas, become impossible.

¹⁴³ "전공은 어떤 걸 하세요?"

"노문학요..."

"특이한 걸 하시네요. 우리나라에 노르웨이 문학을 하는 사람은 별로 없죠?"

"저..., 노르웨이가 아닌데..."

permite enfatizar quão esdrúxula é a relação de falta de interesse em ouvir sobre quem ela é por parte de seu pretendente.

No trecho vemos o uso de reticências presente na fala da personagem principal como forma de representação, não apenas do tratamento externo recebido por ela, como sua atitude em resposta, sempre hesitante ou amedrontada, que se repete no decorrer de todo o texto, com cerca de 50 usos em suas falas.

As reticências, segundo Evanildo Bechara (1977, p. 336), "denotam interrupção do pensamento [...] ou hesitação em enunciá-lo", especialmente quando são postas no fim do enunciado, e quando este se trata de uma fala, completa ainda que "indicam [a] não resposta do interlocutor". Interrupção, hesitação ou abstenção são termos generalizantes, que quando aplicados podem apresentar caráter polissêmico ao serem usados estilisticamente, por isso, como demais interpretações simbólicas, são dependentes do contexto de uso para que seja considerado como um recurso estilístico.

A escrita de Chung permite que as possibilidades de interpretação sejam singulares, culminando sempre como expressão da supressão da fala das personagens femininas. Como as personagens não narram suas próprias histórias, não há a suspensão de significado nesta camada de sentido, mas, através dos diálogos em que os sinais gráficos sim aparecem, observamos que quando utilizado, denotam o silenciamento delas a partir de duas estratégias: hesitação e interrupção. Quanto à hesitação, ela não é proposital visando interrupção do pensamento para que algo seja subentendido, ou por cautela, mas sim uma hesitação por coação ou intimidação daqueles com quem interage. Quanto à interrupção, observamos que denotam menosprezo da ideia, em sua parcialidade, ou da personagem em sua totalidade, como a citação anterior ilustra, especialmente quando combinada com a fala seguinte finalizada com ponto de exclamação, ditando o ritmo/tom utilizado pelo personagem com quem interage.

O desprezo e a lacuna na compreensão de personagens, todavia, não é exclusivo à protagonista, ela também não descobre muito sobre aqueles com quem interage, mais uma vez reiterando a falta de profundidade das relações humanas e falta de coerência da "missão" visando manter o *status quo*, sem transformar a personagem feminina em um exemplo de "mulher"/"futura esposa"/"futura mãe", ou até mesmo "feminista" perfeita, como visto no trecho: "Enquanto via o carro ir embora ela se deu conta de que, mesmo tendo conversado a

tarde inteira, a única informação sobre ele que sabia foi o fato dele ser motorista¹⁴⁴” (Chung, 2017, p. 94, tradução nossa), sendo este um dos 37 encontros em que ela é levada a participar.

Ir aos encontros não era fácil com a sua barriga. Quando no trigésimo sétimo encontro o cara olhou para a sua barriga e fugiu sem dizer uma palavra, ela decidiu não ir mais à nenhum encontro. Ela deu um show dizendo que se ela concebeu sozinha, ela também iria criar a criança sozinha. Mas não conseguia deixar de lado a preocupação e o medo que a atormentava, de que ao decidir criar o bebê sem o pai, ela iria de alguma forma causar um dano irreparável (Chung, 2017, p. 96, tradução nossa¹⁴⁵).

E, após ouvir questionamentos como:

— **Se essa é a sua atitude agora, que tipo de mãe você acha que vai ser?** Pense nisso. Tem uma vida crescendo dentro de você nesse exato momento. Um ser humano está se desenvolvendo. Você tem que ser responsável por um outro ser humano! Se você está indiferente quanto ao desenvolvimento do feto, o que você vai fazer quando ele nascer?

— Mas isso...

— Você não tá ligando porque não tá vendo o bebê ainda, mas continue assim e você vai ver o que tá fazendo. Se você quiser uma criança normal, faça o que tiver que ser feito para achar um pai.

— Mas eu realmente tenho tentado achar um bom pai, pensando no bebê...

— O seu tempo está acabando!

Parecia que a cabeça da obstetra ia explodir sobre as camadas de sombra azul e delineador, e seu olhar estava tão afiado que parecia ameaçar cortar qualquer um que olhasse em sua direção (Chung, 2017, p. 95-96, tradução nossa¹⁴⁶).

Mesmo quando a personagem está exausta e exterioriza a vontade de ir contra o que está sendo imposto a ela socialmente e a incessante busca por um pai para seu/sua filho/a, conhecemos, através do narrador onisciente, seus pensamentos e questionamentos internos de como a pressão social está internalizada. Assim, notamos que ela mesma passa a reproduzir tais discursos que a reduzem à mãe e substituem as suas necessidades pelas da criança, após ser hostilmente cobrada de seus “deveres” como mãe. As ameaças são, no entanto,

¹⁴⁴ 떠나는 자동차를 바라보며 그녀는 한나절이나 이야기를 나눈 끝에 남자의 개인적인 신상에 대해 알게 된 것이라고는 직업이 운전기사라는 점밖에 없다는 사실을 깨달았다.

¹⁴⁵ 배가 부르고 나니 사람을 만나기도 쉽지 않았다. 서른일곱 번째 맞선 자리에서 그녀가 자리에 앉자마자 상대편 남자가 그녀의 배를 한 번 쳐다보고 그대로 나가버린 이후 그녀는 더 이상 아무도 만나지 않겠다고 선언했다. 어차피 임신도 혼자서 했으니 아이도 혼자서 키우겠다고 그녀는 큰소리를 쳤다. 그러나 아버지가 없으면 태아가 어떻게 될까 하는 불안과 공포, 혹시 지금 아이에게 못 할 짓을 하는 것은 아닐까 하는 죄책감이 마음 한구석에서 스멀스멀 자라나는 것은 어쩔 수 없었다.

¹⁴⁶ “엄마가 되겠다는 분이 자기 아이에 대해서 그렇게 책임감이 없어서서 어찌겠다는 거예요? 생각해 보세요, 지금 배 속에서 생명이 자라고 있어요. 한 사람 인생은 책임져야 한다고요. 그런데 태아가 발육하는 단계에서 벌써 이렇게 나 몰라라 하시면 나중에 낳아시는 어떻게 하려고 그러세요? “하지만 그건...”

“아직 눈에 보이는 이상이 없다고 안심하셨다 본데, 계속 이렇게 내버려두면 태아가 어떻게 될지 몰라요. 건강하고 정상적인 아기 낳고 싶으시면 어떻게든 빨리 애 아빠를 찾으시란 말이예요.

하지만 저도 애 생각해서 좋은 아빠를 찾아주려다 보니까...

태평한 소리 그만 하세요!

의사는 머리끝까지 화가 나서 새파란 색도에 새까만 아이라인을 덧바른, 만지면 벨 듯이 날카로운 눈초리로 그를 노려보았다.

generalizadas e geram ambiguidade, podendo ser uma construção colada no real, em que as consequências se dariam após o nascimento do feto, ou de caráter fantástico, assim como a concepção, em que o desenvolvimento é afetado.

E assim, a sua rotina passa a ser descrita como a rotina de uma “futura mamãe”, como nos trechos: “A sua rotina passou a ser ficar confortavelmente em casa assistindo contos de fadas para **futuras mamães**, lendo textos para **futuras mamães**, ouvindo músicas para **futuras mamães**, assistindo vídeos para **futuras mamães** e comendo coisas ricas em ferro” (Chung, 2017, p. 96, tradução nossa¹⁴⁷, grifos nossos).

Embora seja, no senso comum, evitada por assinalar de alguma forma paupérie vocabular, como indicado por Julia Kristeva, na linguagem poética:

(...) as unidades não são não-repetíveis, ou, em outros termos, a unidade repetida não é mais a mesma, de forma a ser possível sustentar que, uma vez retomada, é já uma outra. A repetição aparente XX não equivale a X. Produz-se um fenômeno inobservável no nível fonético (manifesto) do texto poético, mas que é um efeito de sentido propriamente poético e que consiste em ler, na sequência (repetida), ela mesma e outra coisa (Kristeva, 1974, p. 178, trad. Ferraz).

Assim, o termo “futuras mamães” que poderia ter sido facilmente omitido mantendo a descrição da cena intacta, por repetição, cria uma atmosfera satírica e exacerba a situação da personagem, bem como a substituição da sua individualidade pelo fato de ser uma futura mãe. A ironia aliada à repetição também se faz presente e enfatiza o efeito a partir da escolha estilística quando ela assiste, lê e ouve apenas coisas destinadas à futuras mamães de forma confortável. Seu corpo está sendo diretamente afetado por uma gravidez insólita, sua vida acadêmica teve de ser abrenunciada, sua rotina inclui participar de encontros arranjados que não passam pelo seu próprio crivo, mas a rotina, agora resumida a ficar em casa, recebendo de alguma forma suporte de sua família é suficiente para que a situação seja descrita como “confortável”, de forma similar ao julgamento de que esposas, trabalhando dentro de casa, são julgadas como sustentadas, e/ou tem suas dificuldades e esforços minimizados.

A repetição como mencionada anteriormente se faz presente na narrativa mais de uma vez, seja com padrões de reiteração diferentes, seja com a exata mesma estrutura de “futura mamãe” sendo a ela associada. Antes mesmo de sabermos o nome da personagem sabemos que ela será uma futura mamãe, não apenas pela descrição do enredo, e da fala da médica, mas por trechos como o seguinte:

¹⁴⁷ 집에 편안히 누워 래교 동화를 읽고 래교 음악을 듣고 래교 비디오를 보고 철분이 많은 음식을 챙겨 먹는 것이 그녀의 일과가 되었다.

Em um dia normal como qualquer outro, enquanto lia contos de fadas para **futuras mamães**, lia textos para **futuras mamães** e ouvia música para **futuras mamães**, seu celular vibrou. Era uma mensagem. “Me ligue imediatamente”
 [...] Alguém com alguma emergência deve ter digitado o número errado, então ela ligou.
 — Oi? - respondeu a voz desconhecida de um homem.
 — Oi, foi você que acabou de me enviar uma mensagem?
 — É a Kim Young-lan?
 Ela foi pega de surpresa. — Sim, Kim Young-lan sou eu. Quem é você? (Chung, 2017, p. 97, tradução nossa¹⁴⁸).

Inspirado pela noção de Kristeva de que a repetição de um signo altera seu efeito de sentido a repetição, na análise de Gilberto Mendonça Teles, transcende a simples reiteração. O autor afirma que "não são exatamente iguais os significantes e os significados de uma cadeia de repetição [...] pois se os fossem perderia a repetição da sua função estilística" (Teles, 2020, p. 26). Em outras palavras, o valor estilístico da repetição reside justamente em sua capacidade de a cada nova ocorrência infundir o conteúdo com uma nova nuance, provando que é a fusão entre o que se diz e como se diz que gera o impacto desejado, reforçando que é o conteúdo aliado à concatenação na camada linguística que cria o efeito estilístico a que estamos nomeando repetição..

Teles, ainda sobre a estilística da repetição, a que nos interessa, argumenta:

O processo expressivo conhecido por repetição [...] constitui um dos mais eficazes na intensificação da linguagem de todos os tempos [...]. Descobre-se em quase todas as línguas uma antiga tendência à repetição de elementos fônicos, morfológicos e sintáticos. [...] reiterando a palavra ou parte dela, descobria-se a possibilidade de forçar conscientemente a língua e as necessidades da comunicação (Teles, 2020, p. 36).

Cada vez que a descrição é retomada como ponto de descrição da personagem na narrativa observamos um movimento consciente de escritura que pretende criar um efeito de sentido: irritação nos leitores a partir da ênfase que demonstra a partir da descrição, o abalo da realidade da personagem pela protelada reincidência do termo. Assim como anteriormente, a ironia foi reiterada a partir do advérbio “confortavelmente”, aqui a repetição e jocosidade se atrelam ao uso de “em um dia normal como qualquer outro” como abertura do parágrafo,

¹⁴⁸ 어느 날, 평소처럼 태교 동화를 읽으며 태교음악을 듣고 있는데 휴대전화가 울렸다. 문자 메시지가였다.
 긴급 전화 바람 화면에 처음 보는 전화번호가 나타나 있었다.
 [...] 누군가 급한 사정이 있는데 전화번호를 잘못 안 것이리라. 그녀는 전화 걸었다.
 “여보세요?”
 낯선 남자 목소리였다.
 “여보세요, 지금 메시지 주신 분이세요?”
 “김영란 씨 맞습니까?”
 그녀는 깜짝 놀랐다.
 “예. 제가 김영란관인데요. 누구세요?”

pois, embora seja também característica da economia narrativa comum ao gênero conto, em que não se descrevem todos os dias a partir do uso de espaçamentos narrativos, a repetição da rotina da personagem é descrita duas vezes em um intervalo de duas páginas. Tal repetição é expressada inclusive na mesma ordem, com o adicional de que, não apenas é esta uma rotina “confortável”, mas não fora a cena anterior uma exceção de um momento em que a personagem se dedica à criança em seu ventre, mas seu estado habitual, sendo a cena a seguir, em que é posta em uma situação misógina, a quebra da rotina que não é centrada em si mesma.

O homem que entra em contato com Kim Younglan também a reduz ao seu interesse por literatura e, ao interpretar errado o anúncio no jornal feito pela família em busca de um pai para seu filho, cria uma imagem de mulher submissa e tradicional que busca alguém para construir sua família, como pode ser observado na troca a seguir:

— Falo com Kim Young-lan?

Ela se assustou.

— Sim, é ela. Quem está falando?

Um farfalhar foi ouvido.

—Alô?

“It isu mai leidi, oh, it isu mai lobu! oh, desu, não... dét shi.. swhi nyu swhi wo! shi supiksu yes swni seju no, não... nossing. whot ubu dét? Hó ai disu, di, disucosiju, ai wil enso it, ai ém tu boldu, ó, it, it nat tu mi shwi spiksu...”

(It is my lady, O it is my love!

Oh, that she she knew she were!

She speaks yes she says nothing: what’s of that?

Here eye discourses: I will answer it.

I am too bold... ‘tis not me she speaks....)’

"Hm...alô?"

O homem aumentou o tom de voz e continuou.

“tu obu do pé... peirósutu staju in do hébun, hévin ssom bijunisu, du en, en.. enturitu he aisu, tu tu twinkul....”

(Two of the fairest stars in all theheaven.

Having some business, do entreat her eys

To twinkle....)

—Alô?!"

O homem parou de ler.

— O que é isso tudo?

— É a cena no jardim dos Capulets, ato 2, cena 2 de Romeu e Julieta, de Shakespeare.

— O quê?

— É como eu me sinto. Desde que vi a sua foto no jornal pela primeira vez eu soube. Você é a mulher dos meus sonhos. Oh, youá mai rosu, mai buning hatu....”

—Você falou.. no jornal?

— Eu soube quando li “Procuro um pai para o meu filho” e não o ordinário “Procuro um pretendente para casamento”. Eu pude sentir que você era realmente feminina e sensível à literatura. [...] (Chung, 2017. p. 97-99, tradução nossa¹⁴⁹).

¹⁴⁹ "김영란 씨 맞습니까?"

그녀는 깜짝 놀랐다.

"예, 제기 김영란인데요. 누구세요?"

부스럭부스럭하는 소리가 났다.

De acordo com Cano (2004), a produção do riso em um texto pode ser realizada a partir de

Entre os muitos recursos estéticos e estilísticos [...] tanto na literatura quanto em outras formas de arte, **podemos citar os jogos de palavras, a ridicularização, o estereótipo, o grotesco, o burlesco, a obscenidade e a ironia**, normalmente combinados entre si em alguma extensão. De acordo com Bakhtin (2002b,p. 103), esses recursos evoluíram durante o Renascimento, no século XVIII, até tornarem-se 'componentes estilísticas dos gêneros sérios, principalmente o romance' (Cano, 2004, p. 84, grifo nosso).

No trecho do conto observado, há o delineio de uma imagem caricata e ridicularizada da personagem masculina, que, colocada na posição de pretendente, em tese estaria, tanto na construção intratextual ligada ao elemento insólito da gravidez, quanto na construção social patriarcal extratextual, em posição de superioridade à personagem feminina, mas que se encontra, no entanto, em posição inferior.

Tal ridicularização ocorre em diversos níveis, o primeiro deles é sua condição social, já que o mesmo não têm condições financeiras de realizar a ligação telefônica, por isso manda mensagem para Kim pedindo para que ela lhe retorne, fato este que não apenas é implícito no texto, como textualmente afirmado pelo pretendente no trecho:

"여보세요?"

"잇 이즈 마이 레이디, 오, 잇 이즈 마이 러브! 오, 댓스, 아니 댓 쉬, 쉬 뉴 쉬 워! 쉬 스피크스 댓 쉬 씨즈 노, 아니, 너썅. 워트 오브 댓? 허 아이 디스, 디, 디스코씨즈, 아이 윌 앤써 잇. 아이 엠 투볼드, 어, 트, 티즈 낫 투미 쉬 스피코-...."

(It is my lady, O it is my love!

Oh, that she she knew she were!

She speaks yes she says nothing: what's of that?

Here eye discourses: I will answer it.

I am too bold... 'tis not me she speaks....)"

"저... 여보세요?"

남자는 목소리를 한층 높여 계속했다.

"투 오브 더 페, 페어레스트 스타즈 인 올 더 헤븐, 해빙 썸 비즈니스, 두, 언, 엔, 엔트리트 허 아이즈, 투 투 트윙클...."

(Two of the fairest stars in all the heaven.

Having some business, do entreat her eyes

To twinkle....)

"여보세요!"

남자는 읽기를 멈췄다.

"지금 뭐 하시는 거예요?"

"셰익스피어의 로미오와 줄리엣, 제2막 2장, 캐플릿 가의 정원 장면입니다."

"예?"

"저의 마음입니다. 신문에서 영란 씨의 사진을 처음 본 순간 알았습니다. 영란 씨음 저의 운명의 여성이십니다. 오, 유아 마이 로즈, 마이 버닝 하트...."

"신문이라뇨?"

"평범하게 결혼 상대를 구한다고 하지 않고 '제 아이의 아버지가 되어 주실 분을 찾습니다'라고 하신 것을 보고 느꼈습니다. 정말 여성스럽고 문학적인 감수성을 갖추신 분이라는 것을. [...]"

Eu não tenho dinheiro no momento, então cometi a indelicadeza de enviar uma mensagem ao invés de ligar diretamente para o seu número, mas prometo algum dia pagar o valor da ligação. A lógica do capitalismo se desfaz frente ao amor e à paixão. *Oh, my lady, my red, red rose...* (Chung, 2016, p. 99, tradução nossa¹⁵⁰).

Apenas tendo visto uma foto e informações básicas no jornal diário, ele realiza afirmações exacerbadas, e quanto ao pagamento pela ligação, o uso da expressão que “um dia” pagaria de volta, reitera a falta de perspectiva associada ao financeiro, e também a sua imagem de fracassado. Em sequência há uma forte marca em relação a sua posição intelectual inferior referente à personagem, que já fora apresentada aos leitores como especialista em literatura eslava. O homem a corteja, na ligação, com um texto genérico shakespeariano, acentuando forte sotaque ao tentar realizá-lo no idioma original, e não em coreano, marcado textualmente, como aspecto estético indicativo da não-arbitrariedade da escolha para construção da personagem, e também as constantes pausas e auto-correções, construindo a sua ridicularização a partir de seu pseudo-intelectualismo. Não obstante, há também a ridicularização por repetição pois, ao se autointitular Romeu, ele continuava a ligar ao ser ignorado por mensagens, repetidamente utilizando o artifício literário, sempre com passagens românticas, dialogando também com os demais pontos do texto em que a conexão entre personagens ou não existia, ou era forçada, pois não há interação ou conexão que justifique tais ações.

Tal momento cômico reverbera a ideia caricata do texto através de sua crítica social, sem deixar de ilustrar, no entanto, uma parcela das dificuldades enfrentadas pela personagem, que tem sua privacidade invadida a partir do momento em que está grávida e outras pessoas passam a opinar sobre sua condição. O contexto inicial das abordagens masculinas se desenvolve como pretexto para que, em um momento futuro do enredo, diferentes perfis de homens entrem em contato com ela, não reduzindo as descrições àqueles selecionados para os encontros sistematizados pela sua mãe, e permitindo que haja, portanto, sem tal crivo materno, o deslocamento da falta de respeito velado a partir de aspectos estruturais, para interações que, despidas de seus véus, se mostrem mais desrespeitosas e intencionalmente misóginas.

Esse ponto é relevante já que através dele conhecemos os dois últimos pretendentes. O primeiro deles se dirige à personagem de maneira informal e rude, utilizando seus dados públicos como forma de tentar extorqui-la em troca de não acabar com a sua reputação

¹⁵⁰“제가 비록 돈이 없어서 영란 씨의 핸드폰으로 직접 전화를 못 하고 초면에 문자로 호출하는 실례를 범하기는 했지만, 전화비는 언젠가 꼭 갚아드리겠습니다. 자분의 눈리는 사랑과 열정 앞에 무력한 것입니다. 오, 마이 레이디, 마이 레드, 레드 로즈....”

através de mentiras sobre um relacionamento não existente entre eles, propiciado pela associação de uma mulher e sua gravidez como prova factual da mesma ter tido relações sexuais e ser, portanto, promíscua.

O segundo pretendente, no entanto, atua de maneira crítica para que a construção do pano de fundo da sociedade patriarcal coreana seja lida. Líder de um conglomerado, Suh Woochang, como se apresenta, explica o porquê de ter entrado em contato com a protagonista:

— O homem que acabou de sair daqui é meu genro. Eu sou o último em oito gerações de filhos únicos. Não tive filhos até completar cinquenta anos, e tive só uma filha. Nós fizemos tudo por ela, mas ela acabou com esse lixo que você acabou de conhecer. Eu estava decidido a deixar isso de lado se eles tivessem um filho homem, mas eles estão casados há seis anos sem nenhum filho. [...] Eu estou prestes a perder tudo que trabalhei para construir a minha vida inteira.

[...]

— Bom, senhorita. - Ele se aproximou dela subitamente e pegou sua mão - A criança que você está carregando, me dê. [...] Ou então, porque você não aceita vir para minha casa como uma concubina? Tudo que você precisa é me ajudar a continuar a minha linhagem, me dê um filho saudável e eu vou propiciar uma boa vida pra você e para criança (Chung, 2017, p. 104, tradução nossa¹⁵¹).

Até o momento, as formas usadas para se referir à criança eram sempre “criança, bebê, feto, futuro filho/a” de maneira neutra, porém, no momento em que a última proposta é realizada, há o uso do termo específico para “filho homem”. Não importa que ele tenha uma filha, ela não pode ser sua sucessora, e ela e seu marido não terem tido um filho para o suceder é visto como um ponto negativo, que irá acabar com tudo aquilo que ele construiu. A forma negativa com que ele se refere ao genro está totalmente atrelada a ele não lhe ter dado um neto, pois não existe mais nenhuma informação que justifique sua atitude quanto à personagem, e a linguagem utilizada para se referir à protagonista também demonstra sua falta de respeito com ela como pessoa. Mais uma vez ela é apenas a progenitora, e não um

¹⁵¹ “방금 나간 녀석이 알다시피 내 사위요. 내가 8대 독잔데, 나이가 쉰이 되도록 자식이 없다고 다 늦게 딱 하나 본 게 딸이었소. 무남독녀라고 곱게 키웠더니 어디서 저런 날건달 같은 놈이 와서 뺏어가고 말았지. 그래 워슨이라도 아들만 낳으면 친손주 진배없이 잘 키워서 회사를 물려주려고 했더니만, 딸도 지금 결혼한 지 6년째인데 아직도 애가 없단 말이요. 사위라는 게 어디서 고자가 들어와서 집안을 다 망쳐놓고, 잘못 하면 내 평생 피땀 흘려 이룬 걸 다 뺏기게 생겼어.”

할아버지는 말하면서 자기 마구 흥분했다. 그녀 점점 더 영문을 알 수 없었다.

“그래서 말인데, 처자.”

할아버지는 갑자기 의자를 바짝 끌어당겨 옆에 바투 다가앉더니 그녀의 손을 덥석 잡았다.

“처자 배 속에 있는 그 애 말인데, 그 애를 남 주오. 발에는 이이 자리가 잡혔고, 이제 씨만 넣으면 된다면? 내 씨를 주지. 아니. 아예 내 후실로 들어앉는 건 어때? 우리 집 대만 이어주면, 떡두꺼비 같은 아들 하나만.”

indivíduo. O termo “concubina” também utilizado por ele ao realizar a sua proposta, remete às raízes patriarcais da sociedade coreana, em que existiam relações de concubinato.

Com nenhum dos candidatos tendo sido satisfatório, a personagem acaba chegando ao nono mês da gravidez – que transcorre seguindo, inclusive, o tempo esperado de uma gravidez convencional – e dando a luz a um “bebê” descrito como um “vermelho e preto coágulo de sangue com um cheiro pungente de ferro” (Chung, 2017, p. 116, tradução nossa¹⁵²). A postura da obstetra por todo o conto é reverberada na última interação, se mantendo fria e enfatizando a temática da culpa. Até o momento em que “o ‘bebê’ se desintegrou em uma poça de sangue” e se dando conta do que tinha acontecido, “Ela cobriu seu rosto com as mãos ensanguentadas e começou a chorar. Primeiro, soluçando, depois chorando compulsivamente. Se eram lágrimas de alívio, tristeza por ter perdido o bebê, ou alguma coisa completamente diferente, nem ela mesma podia dizer” (Chung, 2017 p. 118, tradução nossa¹⁵³).

A simbologia do coágulo de sangue, conectando-se à problemática inicial da hemorragia, reaparece na descrição do bebê, provocando efeito de horror a partir da menção do elemento que, embora não seja em si mesmo insólito, causa efeito de insólito por sua existência substituir a criança que, dadas as circunstâncias, espera-se ter sido gerada pela gravidez que se desenvolve ao decorrer do conto.

A escolha do elemento ligado ao sangue também é relevante ao considerarmos a escrita fantástica, que desde seus primórdios no século XIX aborda temores e tabus, que extrapolam o textual, como parte da sua constituição (Todorov, 2008; Roas, 2014). No contexto de escrita feminina, a desmistificação de partes do corpo e experiências corpóreas tidas como desconfortáveis, como a menstruação, o parto e dejetos corporais, por exemplo, passam a integrar o rol de elementos e temáticas em tal categorização.

A ambiguidade e misto de sentimentos da mulher quanto à sua situação também se desenrola até o momento final, em que não consegue definir com propriedade os próprios sentimentos, pois, como afirma Badinter “o amor materno é apenas um sentimento humano. E, como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito” (Badinter, 1985, p. 22, trad. Dutra), e também é incerto, frente ao desfecho de sua situação inesperada que não tinha referentes para a preparar, tendo sido afetada pelas cobranças da sociedade que fez parte até o último segundo antes do parto.

¹⁵² ‘아기’는 검붉은 색이 약간 비릿한 냄새를 풍기는 거대한 핏덩어리였다.

¹⁵³ 문득 그녀는 피투성이가 된 양손으로 얼굴을 가리고 울기 시작했다. 처음에는 흐느끼다가 나중에는 걸잡을 수 없이 서럽게 엉엉 소리 내 울었다. 그러나 그것이 안도의 눈물인지, 아이를 잃은 슬픔인지 혹은 다른 무엇 때문인지는 그녀 자신도 알지 못했다.

A pressão social sofrida por mulheres que enfrentam sozinhas uma gravidez, seja por escolha, ou na maioria das vezes pelo abandono parental masculino, é reproduzida no conto, porém exagera-se o que é real e comum a partir do contraste obtido não apenas pelo elemento insólito da gravidez, mas da naturalização de tal elemento e a preocupação das demais personagens que se desloca da protagonista – seu bem estar e suas dúvidas frente ao condutor sobrenatural do enredo se passando em seu corpo – para a conformidade às expectativas sociais de performance feminina heterocêntrica, a preocupação com o outro, nesse caso a família – e sua imagem – e o feto, bem como a associação a uma figura masculina, estando assim o desvelamento do real na narrativa fantástica construído, às palavras de Roas (2011, p. 39, trad. Fuks), dependente “dos modelos de mundo de que uma cultura parte”, nesse caso, uma cultura velada pelo confucionismo que prioriza a posição do homem e minimiza a existência da mulher e sua individualidade.

3.4 “**덫**” (“A armadilha”)

Construído no formato de fábula, e explorando desde a fórmula o aspecto do fantástico que não pode ser limitada a categorização “gênero”, o conto “**덫**” (A armadilha), explora como a ganância do homem está intrinsecamente ligada à violação dos corpos femininos.

Narrada como reconto de uma história lida há muito tempo pelo narrador, somos apresentados ao personagem principal que encontra uma raposa enroscada em uma armadilha. Ponto que propicia já no início da leitura a chamada “autenticação da ficção”, caro à mimeticidade postulada por Roas, em um movimento narrativo que se apropriando da terceira pessoa, “divergiria das estratégias apontadas nos textos de teóricos fundadores” (Roas *apud* Camarani, 2014, p. 175), mas embora estratégia diferente, esta seria também promotora de ambiguidade narrativa dada como uma necessidade que “marca a transformação do fantástico até nossos dias” (*ibidem*, p. 176).

O animal, como de praxe em narrativas fabulares, fala como um humano desejando ser solto, utilizando-se de uma linguagem polida, comumente utilizada literariamente, e não o esperado de uma comunicação oral, em língua coreana, mais próximo de uma ordem do que de um pedido: “Liberte-me” (Chung, 2017, p. 147, tradução nossa¹⁵⁴), fato que ao invés de naturalizado pela personagem, o surpreende. A surpresa do protagonista no primeiro contato,

¹⁵⁴ “나를 풀어주세요.”

no entanto, é dissolvida e a sua atenção se volta para algo mais importante: “O homem se assustou de repente. Mas ao mesmo tempo, ele viu algo brilhoso escorrendo do calcanhar da raposa, presa na armadilha” (Chung, 2017, p. 147, tradução nossa¹⁵⁵).

Desta forma o homem ao invés de atender o pedido e soltar a raposa, a leva com a armadilha para casa, na esperança de que o animal continue sangrando ouro e ele possa se beneficiar. Assim o faz por três anos, até que, de tão explorada, não sangre mais e de tão debilitada, morra.

No decorrer dos anos, graças à exploração realizada, o homem conquistou boa reputação na região e dinheiro suficiente para se casar com uma boa e bela moça, reiterando na narrativa deste conto o tema de relacionamentos que se consolidam sem o atravessamento do afeto, também criticado nas demais narrativas.

Durante os três anos de casamento em que a raposa estava viva e mantida em cativeiro, embora desejasse, o casal não teve filhos, mas após a sua morte a esposa fica grávida e nascem dois filhos, gêmeos. “Passados nove meses, a esposa deu à luz ao filho gêmeo e à filha gêmea. O filho nasceu primeiro, e a filha depois. Ao ver os recém nascidos, o casal pensou que atingiu o ápice da felicidade” (Chung, 2017, p. 150, tradução nossa¹⁵⁶).

O filho homem nasce primeiro, a filha mulher vem depois. A informação da ordem de nascimento, aparentemente exígua, reforça o tratamento prioritário dos filhos homens, que, como mencionam Peirse e Byrne (2013, p. 36, tradução nossa¹⁵⁷), “tradicionalmente, os valores patriarcais familiares da sociedade coreana seguem o princípio da preferência do filho homem; o destino do homem é privilegiado em detrimento do destino da filha mulher”, sendo o que eles chamam de “valores patriarcais” uma mensagem confucionista.

Os irmãos crescem e se relacionam como esperado, até que inesperadamente um dia a mãe das crianças, que é referida todo o tempo na narrativa como a “esposa do homem”, tendo como único traço relevante a sua relação com o mesmo e a função de progenitora, estando sozinha em casa com as crianças ouve um grito, e encontra a filha com um machucado no pescoço. Preocupada demais com o machucado, não percebe nas unhas e nos lábios do filho resquícios de sangue. Quando ainda no mesmo dia novamente gritos são ouvidos do quarto dos irmãos, agora na presença também do pai, a cena que se observa é do filho homem cutucando a ferida feita por ele anteriormente no pescoço da irmã, para lamber o sangue que

¹⁵⁵ 남자는 깜짝 놀랐다. 그러나 동시에 남자는 뒷에 끼인 여우의 발목에서 번쩍이는 액체가 흘러나오는 것을 보았다

¹⁵⁶ 열달이 지나서 아내는 아들과 딸 쌍둥이를 낳았다. 남자아이가 먼저 나왔고, 여자아이가 나중이었다. 부부는 태어난 아기들의 얼굴을 보며 행복의 절정에 이르렀다고 생각했다.

¹⁵⁷ (...) traditionally, the patriarchal family values of Korean society have followed the principle of son preference; the fate of the son is favoured over that of the daughter.

passa a escorrer dela. A mãe, novamente assustada, age abruptamente e na ânsia de tirar a filha dos braços do irmão, acaba machucando o próprio filho e da ferida deste, ao invés de sangue, irrompe um líquido dourado que o pai reconhece muito bem e “se [dá] conta então do que estava acontecendo” (Chung, 2017, p. 152, tradução nossa¹⁵⁸).

O que o patriarca se deu conta foi a estreita relação entre a raposa (a que explorava) e seu filho. Tal revelação o leva a passar mais tempo com a criança, caçando animais e oferecendo o sangue deles para que o filho bebesse, e em seguida ferindo-o em locais difíceis de ver a olho nú na esperança de que o observado dentro de casa se repetisse, mas sem efeito. Em seguida, continua o experimento oferecendo o próprio sangue para que o filho beba, novamente sem efeito.

O feito só se realiza como esperado pelo pai, quando após refletir e chegar a conclusão de que “os filhos também teriam que se sacrificar pela família de alguma forma” (Chung, 2017, p. 153, tradução nossa¹⁵⁹), espera a esposa dormir e faz sangrar a própria filha para que seu gêmeo beba de seu sangue novamente. Apenas o sangue da filha fazia o jovem produzir ouro assim como antes produzia a raposa, e assim os filhos passam a ser sacrificados.

A imagem da violência por ele infligida é contrastada então com os sentimentos desse pai, que tem os olhos tão brilhantes quanto o líquido dourado que flui do corpo do seu filho, e “ao coletar gota a gota que escorriam, douradas, do corpo do filho, o homem recuperou a paz e a esperança para o futuro” (Chung, 2017, p. 154, tradução nossa¹⁶⁰). Mesmo que o resultado da exploração da raposa tenha resultado em sua morte, o pai só observa os possíveis benefícios com a atual situação, e do seu ponto de vista acredita o estar realizando para o bem da família, colocando a relação com o capital acima da relação afetiva.

A gradação da violência pode ser também observada, pois a exploração do animal não é a última instância, mas, pelo contrário, dá abertura para que seja aplicada também aos humanos, mesmo aqueles de quem na construção social se espera mais afeição. Para defender o direito de continuar explorando os próprios filhos, observamos também a violência culminando na morte da própria esposa do personagem, simbolicamente na mesma armadilha pontiaguda que mantinha a raposa em cativeiro. A falta de “humanidade” do esposo/pai é projetada na figura do filho, cada vez mais transfigurado em animal. Assim, enquanto sua irmã, em decorrência de ter presenciado a morte da mãe se torna apática e sem voz, “o filho

¹⁵⁸ “그것이 무슨 의미인지 곧 깨달았다”

¹⁵⁹ “(가계를 위해서라면) 자식들도 어느 정도의 희생은 감수해야만 했다”

¹⁶⁰ 아들의 몸에서 방울방울 흘러내리는 금빛 액체를 받아 모으며 남자는 평화와 미래의 희망을 되찾았다.

do homem rapidamente rastejou e começou a, avidamente, lamber o sangue da mãe” (Chung, 2017, p. 155, tradução nossa¹⁶¹).

Um adendo quanto à citação anterior, é a forma como o narrador menciona os filhos: sempre como “os filhos do homem”, da mesma forma que a mãe das crianças era “a mulher do homem”. A existência de todos os personagens gravita em torno do patriarca, e a perda das noções de civilização deste os atingem, sem formação identitária própria, que aqui não lemos apenas como possível universalidade das personagens, estratégia dos demais contos, mas também como indicador de sua passividade frente aquele que detém o poder. No conto, os sacrifícios realizados revelam a intrínseca relação entre a ganância capitalista e os diversos níveis de violência por ela causada, bem como quais são os indivíduos alvo: mulheres, crianças, e a natureza.

A relação entre pai e filho também não se constrói, pois o filho também é parte do sacrifício, mas enquanto a filha apresenta medo, o filho reage, o que pode ser lido como animosidade, a partir de sua construção próxima a imagem da raposa, animalesca e instintiva, que observa no pai um duplo e um rival.

Retomo a ideia de figura paterna, abordada por Kim (2011) em sua análise de "모자" [*moja*], de Hwang Jeong Eun, importante para a construção do fantástico de seu objeto de análise, e que a impulsiona a comparar as comuns construções de pais como personagens de narrativas. Para a autora, "a figura paterna nos anos 90 era confiável, autoritária, e forte, mas contemporaneamente eles são retratados como incompetentes e causadores de problemas" (Kim, 2011, p. 32, tradução nossa¹⁶²). No decorrer dos contos de Chung, embora ainda apresentando a característica autoritária, os pais não são confiáveis, mas somam aos problemas causados pelo elemento fantástico uma problemática às personagens, atingindo seu ápice na construção de "A armadilha".

Além de agir como um animal desde que adquire o mínimo de autonomia corporal, o filho, ao aprender a andar, é descrito como animal potencial, próximo da figura da raposa antes mantida em cativeiro, como observamos no trecho: “O filho estava sempre salivando, com os olhos esbugalhados e um brilho no olhar em seu rosto pálido, como um predador” (Chung, 2017, p. 154, tradução nossa¹⁶³).

A inexpressividade e silêncio da filha foram as primeiras características enfatizadas quanto a sua descrição. Mas a partir da segunda metade da narrativa, quando os irmãos

¹⁶¹ 남자의 아들이 재빨리 기어가서 어머니의 피를 게걸스럽게 핥아 먹기 시작했다.

¹⁶² 90년대 소설의 아버지상은 믿음직하고 권위적이고 든든한 아버지였지만 현대로 올수록 아버지들은 무능력하고 번거로운 존재로 그려진다. 아

¹⁶³ 아들은 썩한 얼굴에 눈만 크게 뜨고 짐승처럼 눈빛을 번쩍거리며 계속 입맛을 다셨다.

amadurecem, a irmã passa a ser detalhada quanto aos seus atributos físicos, sendo a brancura de sua pele especialmente realçada, e embora a descrição física seja só realizada para falar da irmã, sendo os dois gêmeos, somos levados a inferir que ele também apresenta as mesmas características, como a presença das mesmas pupilas douradas, embora a descrição atribuída a ele na narrativa seja resumida a sua atitude animalésca: “O filho do homem passou a frequentar o quarto da irmã furtivamente. Mas não para tomar o sangue dela.” (Chung, 2017, p. 157, tradução nossa¹⁶⁴), rejeitando normas sociais e violentando a irmã, consumando assim o incesto.

A metamorfose simbólica da personagem em raposa é interessante para análise da violência patriarcal, para além da representação de seu aspecto instintivo e as variantes de violência que ocorrem na narrativa em decorrência desta, pois é possível associá-la com o mito coreano da raposa de nove caudas, *구미호* (transliteração: *gumiho*), que é na maioria das versões retratada como ardilosa e perversa, ao contrário das demais raposas vizinhas, oriundas das tradições folclóricas japonesas e chinesas, que, de acordo com Peirse e Byrne (2013) são comumente retratadas como benevolentes e sábias. Para além das características negativas associadas à versão coreana, como destacado por Lee Sungae

Em mitos coreanos, raposas são predominantemente femininas e quase sempre malévolas – raposas fêmeas se utilizam da forma humana para seduzir ou devorar homens desprevenidos. Como o termo coreano para raposa, *yeowoo*, também é usado para uma mulher sedutora e ardilosa, a má reputação das raposas persiste até o presente. Ao mesmo tempo, as releituras modernas de histórias de raposas se baseiam frequentemente em tais associações para modificá-las e, assim, questionar o lugar do “outro” na cultura. (LEE, 2011, p. 136, tradução nossa¹⁶⁵).

Desta forma, vemos que mesmo que a figura *gumiho* possa ser lida a partir da figura dos gêmeos, observa-se a subversão do elemento insólito dado o contexto de recepção em que o texto está inserido, pois mesmo sendo descrita com as características físicas da raposa do mito original – beleza estonteante, olhos sedutores, pele branca como o luar – não é a filha do homem quem violenta e suga a energia vital de seu irmão para manter sua existência, mas o filho homem, que tendo a ele também as atribuições físicas da raposa, o faz.

É também interessante o aspecto subversivo da narrativa que não associa as características da violência como agência do animal/criatura, mesmo personificando a raposa

¹⁶⁴ 남자의 아들은 아버지의 눈을 피해 누이동생의 방에 몰래 드나들게 되었다. 그것은 여동생의 피를 먹기 위해서가 아니었다.

¹⁶⁵ In Korean folktales, foxes are predominantly female and almost always evil –female foxes take on human form to seduce or devour unwary men (see Fenkl). Because the Korean term for fox, *yeowoo*, is also used of a scheming woman, the bad reputation of foxes persists up to the present. At the same time, modern retellings of fox stories often draw on such associations in order to overturn them and thereby question the place of the alien inculture

do início do conto, eles poderiam não aflorarem os aspectos negativos a ela associada, se não fosse a ganância do patriarca, sendo assim, ainda que este não sofra nenhum aspecto de metamorfose, ele também pode ser lido como gumiho, por através do filho drenar a energia vital dos gêmeos, não para manter a sua própria existência diretamente, mas para se manter rico, o que resume sua existência.

Voltando à discussão do incesto como característica da personagem animalesca, o espaço para que a irmã passe a ser acometida de violência sexual se dá a partir do momento em que os filhos deixam de ser úteis para o pai, quando ele alcança sucesso comercial e, ao ficar fora durante longos períodos, “aprende a aproveitar as mulheres estrangeiras” (Chung, 2017, p. 157, tradução nossa¹⁶⁶). Este é um detalhe que aparentemente não é relevante na narrativa sumária, distante da construção do núcleo central da narrativa, mas que, assim como em diversos momentos dos contos da autora, enfatiza como a objetificação da mulher se dá, apresentada como se fosse algo banal; a aparente irrelevância da informação dada, na aceleração narrativa posta no parágrafo, faz com que a leitura da frase não cause choque algum, diluindo e naturalizando o pensamento patriarcal, que justifica a ação do personagem pela combinação de conteúdo e forma.

Enquanto o pai estava fora, no que é descrito como longos períodos “o filho e a filha passaram a ficar muitas noites no grande casarão do homem sozinhos” (Chung, 2017, p. 157, tradução nossa¹⁶⁷), trecho que retrata as relações como míseras trocas, como relações comerciais, e mais uma vez a menção de mulheres como agentes passivas, na posição daquelas às quais se tira proveito.

A linguagem indireta utilizada até então para indicar ao que o irmão submetia a irmã, promovendo ambiguidade, se desfaz quando ao voltar destes longos períodos longe de casa o pai encontra a filha grávida. Sua primeira reação é a raiva, por isso grita e interroga a filha, e ainda sem entender o que se passa, agora “**a inexpressividade e silêncio da filha** o deixam com ainda mais raiva” (Chung, 2017, p. 158, tradução nossa¹⁶⁸, grifos nossos).

Quando entende a situação, no entanto, primeiro reflete quanto à impossibilidade de que um aborto seja realizado: não por algum aspecto de moralidade ou expectativas sociais serem consideradas, mas pelo estágio avançado da gravidez impossibilitar que este seja realizado, o que de uma forma ou outra revela que perder a filha no procedimento ou como forma de solucionar a gravidez, que considera um problema, é impensável para o pai, pois

¹⁶⁶ 외국적인 여자들을 즐기는 법을 알게 되었다.

¹⁶⁷ (...) 남자의 커다랗고 어두운 집 안에 아들과 딸 단둘만 남겨진 밤이 많아졌다.

¹⁶⁸ 남자는 딸의 무심한 침묵에 더욱더 분노했다.

perderia sua fonte de lucro. A justificativa das ações do pai, no entanto, não resvala em ideais de amor paterno, mas na necessidade dos filhos para produção do ouro, motivo pelo qual também, mesmo com raiva, poupa o filho, pois

[...] o filho ainda era útil para o homem, os negócios estavam indo bem, mas ninguém pode prever o futuro. E também não tinha como saber se algum dia ele não fosse precisar urgentemente de dinheiro, e para comerciantes, quanto mais dinheiro, melhor....” (Chung, 2017, p. 158, tradução nossa¹⁶⁹).

O trecho deixa claro que as decisões tomadas pelo pai são atravessadas não por aspectos sentimentais, mas pela ganância que propulsionou toda a violência por ele realizada e/ou facilitada.

A filha, abusada pelo irmão (que o fazia incentivado ou não pelo próprio pai), e mantida em cárcere, sempre “dentro de seu quarto escuro, vivia sem saber nada da vida” (Chung, 2017, p. 158, tradução nossa¹⁷⁰). Dessa forma seu próprio pai imagina que “mesmo que dê a luz, a filha não teria noção de como cuidar de uma criança como uma mãe” (Chung, 2017, p. 158, tradução nossa¹⁷¹), reiterando a ideia de que o chamado “instinto materno” nada mais é do que uma construção social, e, sem ele, por não ter sido socializada, apenas o seu corpo seria afetado pelo processo de maternação.

O sentimento de ganância do pai o faz decidir como lidar com a situação, pois, mesmo ponderando a inabilidade da filha em “se tornar mãe”, a gravidez se estende até o momento em que um médico de confiança é chamado para realizar o parto.

Descobrimos desse modo que a personagem nunca saiu de casa, e como a raposa fora mantida em cativeiro durante todo o período da vida após ter sido encontrada pelo pai, assim também a filha vive tendo como cativeiro a sua própria casa. Tal aspecto é reiterado na narrativa a partir deste ponto, e no momento do parto é mencionado mais uma vez como forma de enfatizar sua impassividade na presença do médico, que vê pela primeira vez, contrastando a aparente tranquilidade à sua reação ao ver a faca cirúrgica, gritando de medo:

A filha não se assustou ao olhar para o médico, mesmo não o conhecendo. Seu rosto branco e pálido não demonstrava nenhuma emoção. Mas quando o médico tirou os frascos de remédios e o bisturi da bolsa, ela soltou um grito. Seu berro estridente pareceu sacudir a casa e pôr o teto abaixo. O pai, o médico e a criada que foi chamada para ajudar taparam os ouvidos, mas desmaiaram. Todos os frascos de

¹⁶⁹ (...) 그러나 남자에게는 아들이 필요했다. 지금은 사업이 번창해가소 있지만, 사람의 일이란 모르는 법이다. 언제 또 급하게 돈이 필요해질지 아무도 알 수 없고, 장사라는 사람에게 돈이란 많으면 많을수록 좋은 것이다...

¹⁷⁰ 어두운 방 안에서 아무도 모르는 삶을 살고 있었다.

¹⁷¹ 아이를 낳는다 해도 딸이 제대로 어머니 노릇을 할 것이라고는 생각할 수 없었다.

remédio se quebraram. Quando o homem recobrou a consciência, seu filho estava em pé na porta do quarto (Chung, 2017, p. 104, tradução nossa¹⁷²).

A citação anterior, além da descrição do horror da personagem, permite que a hipérbole associada ao elemento fantástico na narrativa seja observada. O grito é tão intenso que aqueles que estão no quarto com ela são afetados, e de alguma forma paralisados, e ao mesmo tempo, serve como elemento de comunicação entre os irmãos, fazendo com que seu gêmeo apareça na porta do quarto quando o médico e os criados estão recobrando a consciência. Quando ele vai finalmente de encontro com seu corpo, seu silêncio, iniciado com seus primeiros abusos é quebrado e o que se escuta é “Liberte-me”. A fala, embora enunciada pela voz da filha, repete o clamor inicial da raposa quanto à sua libertação da armadilha em que se encontra.

Os gritos – e os silêncios – são importantes não apenas neste ponto da narrativa. Nas duas ocasiões em que a filha do casal é machucada pelo irmão a denúncia ocorre através de seu choro e de seus gritos, pois se inicia quando ambos mal tinham aprendido a andar, não conseguindo ainda verbalizar a violência sofrida de outra maneira:

Um dia, quando as crianças estavam começando a engatinhar, a esposa ouviu um choro. Correu para o quarto, e chegando lá o filho estava correndo atrás da irmã para mordê-la (Chung, 2017, p. 150, tradução nossa¹⁷³)

Quando o marido voltou para casa à noite, depois de dar comida e colocar as crianças para dormir, a esposa contou da briga que aconteceu durante o dia. Enquanto contava, mais uma vez ouviu choro e gritos que pareciam que iam colocar a casa abaixo (Chung, 2017, p. 151, tradução nossa¹⁷⁴)

O choro e o grito, no entanto, são abafados pelo próprio pai ao instigar a violência dentro da própria casa ainda na presença da mãe. Tomando cuidado para que não fossem descobertos, “cobria a boca da filha para que ela não gritasse e a oferecia ao filho” (Chung, 2017, p. 154, tradução nossa¹⁷⁵), anestesiando a possibilidade de expressão da dor da filha no momento em que sofre, e crescendo nesse ambiente em que não era autorizada a expressar seu sofrimento, passa então “[...] a partir de certo momento, a ficar apavorada na presença do

¹⁷² 딸은 낫선 의사를 보고도 놀라지 않았다. 대체로 그 하얗고 창백한 얼굴에는 아무런 감정도 나타내지 않았다. 그러나 의사가 가방을 열고 약병과 수술칼을 꺼내자 딸은 비명을 질렀다. 그것은 짐이 울리고 지붕이 무너질 듯한 굉음이었다. 방안에 있던 남자와 의사와 시종들기 위해 불러온 하녀는 귀를 막으며 쓰러졌다. 약병은 모두 깨졌다. 그리고 남자가 정신을 차렸을 때는 아들이 방문 앞에 서 있었다.

¹⁷³ 아이들이 아장아장 걸기 시작하는 나이가 되었을 때 어느 날 남자의 아내는 자지러지는 아이의 울음소리를 들었다. 황급히 방으로 뛰어 들어가서 보니 남자아이가 여자아이에게 달려들어 물어뜯고 있었다.

¹⁷⁴ 저녁에 아이들에게 밥을 먹여 재우고 아내는 집에 돌아온 남자에게 낮에 있었던 아이들의 싸움에 관해 이야기했다. 이야기하는 도중에 다시 집안이 떠나갈 듯한 비명과 울음소리가 들려왔다.

¹⁷⁵ 남자는 딸이 비명을 지르지 못하도록 입을 막은 뒤에 아들에게 나주었다.

pai, tremendo e gritando de medo sempre que ele se aproxima” (Chung, 2017, p. 154, tradução nossa¹⁷⁶).

Embora a definição de quanto tempo se passa entre as ocorrências não fique clara na narrativa, a filha clama pela mãe e faz com que ela descubra o que o marido está realizando, descrição que nos permite ler um espaço de anos entre o início da exploração e o presente momento, já que anteriormente a única forma que a criança, ainda não oralizada, podia se expressar era o choro, mas dada a frequência com que era violentada e as ordens do pai, é possível perceber o transcorrer do tempo.

O silenciamento por fatores externos se solidifica quando lemos o trecho: “Depois de ver a morte da mãe com seus próprios olhos, a filha do homem deixou de chorar, de sorrir e de falar” (Chung, 2017, p. 155, tradução nossa¹⁷⁷). A personagem que sofre violência direta desde a tenra idade, ao testemunhar a própria mãe sendo vítima fatal de violência, também cometida pelo próprio pai, se torna então completamente apática, silenciada não mais diretamente pela ordem da figura paterna, mas indiretamente pelo trauma causado por ele.

Um paralelo com a situação da filha pode ser criado a partir da leitura de que ela se encontra cativa à casa, que se torna uma armadilha/cativeiro, mantida pelo seu próprio pai, permitindo a leitura de que a exploração do capital e a violência patriarcal estão intimamente ligadas, construindo-se a crítica a partir da hiperbolização dos acontecimentos. A segunda prisão da raposa, é, portanto, o corpo da personagem. Mais uma vez o insólito e sua representação do patriarcado se realizam na corporeidade da mulher, não provocando nenhum aspecto positivo para ela, mas sim dor.

O médico continua cortando sua barriga, ouvindo os pedidos de libertação e com feições que já não eram mais humanas, afetado pelos gritos animais que antes fizeram com que ele e as criadas presentes desmaiassem, movendo o bisturi aleatoriamente e tentando retirar o útero com o bebê dentro do corpo da moça. A cena se desenrola de forma ainda mais violenta, com o filho agindo de maneira totalmente animal, rasgando o pescoço do médico, e estrangulando o homem que outrora chamava de pai, embora não chegando ao ponto de tirar sua vida.

Mesmo tendo sido o pai poupado, a morte do médico, no entanto, não é a única na ocasião. O sangue que banha o chão do quarto é o sangue perdido da filha/irmã, que está prostrada sem vida. A morte da então mãe é contrastada com a vida da criança que deu à luz,

¹⁷⁶ 딸은 언제나 겁에 질려 부들부들 떨고 아빠가 가까이 다가오며 하기만 해도 비명을 지르며 울었다.

¹⁷⁷ 남자의 딸은 어머니의 죽음을 눈앞에서 본 뒤로 울지도 웃지도 말하지도 않게 되었다.

representando agora, de forma literal, a imagem da morte simbólica das mães presentes nas demais narrativas de Bora Chung.

A morte, contudo, não é o desfecho do sofrimento da filha. Clamando por seu bebê, uma aparição fantasmagórica passa a ocupar a casa da família, habitada apenas pelo patriarca após as cenas do parto. O espírito se apresenta primeiro como um rastro de névoa dourada que envolvia aqueles que trabalhavam na casa e, os envolvendo,

[...] Quando [as pessoas] se aproximavam para tocar o rastro de luz dourada [que aparecia pela casa], o corpo brilhante se virava e os encarava. Sangrando pelos olhos, boca e pela barriga dilacerada, a aparição murmurava enquanto com seus longos braços pálidos e translúcidos e dedos alvos como a luz do luar e gélidos como a neve da montanha no inverno adentravam seus corpos, revirando suas entranhas.

[...]

Mesmo depois do fantasma da filha desaparecer, aqueles que tinham visto a luz dourada continuavam olhando para o espaço, agora vazio, gritando que ainda havia uma assombração ali, ou gritavam enquanto lavavam o rosto e as mãos, que mesmo sem nem uma mancha, diziam estar ensanguentados, até que abrissem feridas na pele, ou ao verem a luz do sol pela janela, dali se jogavam gritando que tinham encontrado ouro, ou, do nada, no meio da noite saíam pela floresta e eram encontrados todo ensanguentados, com os pescoços presos nas armadilhas para capturar raposas. (Chung, 2017, p. 162-163, tradução nossa¹⁷⁸).

Um a um, todos os empregados da casa foram embora, afetados pelo fantasma ou pelo medo, e assim “O homem ficou sozinho no casarão” (Chung, 2017, p. 163, tradução nossa¹⁷⁹).

O espaço da casa, que outrora significava proteção para o homem, por permitir que a raposa fosse mantida em segredo, bem como o espaço em que, sem maior significação/relevância na comunidade da qual participava, pudesse se ver como superior na “cadeia” e se aproveitando de tal posição, invadissem, por exemplo, o espaço da filha, no final da narrativa se torna um espaço de vulnerabilidade.

Sozinho corporalmente, mas acompanhado pelo fantasma ensanguentado da filha que, assim como questionava os funcionários, passou a questioná-lo do paradeiro de seu bebê, ele termina seus dias. Nesse âmbito, observamos o uso da temática comum às narrativas

¹⁷⁸[...] 그 금빛 흔적을 만진 순간 황금빛으로 빛나는 그것이 몸을 돌려 쳐다보았다. 그것은 눈과 입과 갈라진 배에서 피를 흘리며 새하얗고 투명한 팔을 길게 뻗어 달빛처럼 하얗고 저울 산의 눈처럼 차가운 손가락을 상대방의 몸 속에 넣고 이리저리 휘저으며 증얼거렸다.

[...]

딸의 유령이 사라진 뒤에도 금빛에 흘렸던 사람은 아무것도 없는 허공을 보며 황금 귀신이 떠나간다고 외치거나 아무것도 묻지 않은 손과 얼굴의 피를 씻어내야 한단소 소리치며 피부가 벗겨질 때까지 문지르거나 창밖의 햇살을 보고는 금이다, 금을 발견했다고 외치며 창문으로 뛰어내리거나 한밤중에 이유 없이 숲에 들어가서 여우를 잡기 위해 놓은 덫에 목이 걸려 피투성이 시체로 발견되었다

¹⁷⁹ 커다란 집에는 남자 혼자 남았다

fantásticas, da casa assombrada, como forma de subverter o espaço doméstico que, embora tenha sido de aprisionamento para os personagens mais vulneráveis (animais, crianças, mulheres), se torna ao fim aprisionamento daquele que as punha em situação vulnerável.

Sem saber responder o questionamento da presença fantasmagórica da filha, que aprisionada em vida, também se vê aprisionada entre a vida e a morte, o pai agoniza até a hora de sua morte, momento em que, como suas últimas palavras, assim como fez a raposa, implora para ser libertado.

Assim como a maldição presente no título da coletânea e explorada no primeiro conto desta, intitulado “Coelho maldito”, a narrativa de “A armadilha” explora a ideia de maldição que recai não apenas naquele que comete as violações, mas em toda a sua família. A esposa é morta por ele na tentativa de continuar explorando os filhos mesmo quando é descoberto; sua morte acontece tragicamente com uma barra da armadilha que antes aprisionava a raposa, agora passando aprisionar a esposa na morte: atravessando seu crânio.

A filha morre no parto, vítima da crueldade do trato médico, por este estar em estado enlouquecido após ouvir os gritos de medo da jovem, dentre os quais repetia a única frase que a raposa proferiu como humana no início da narrativa: “— Liberte-me, por favor!”, e seus olhos, para o pai, são vistos contrastando o seu pálido rosto como “as pupilas douradas da raposa”. Após sua morte, ela volta a aparecer como “algo” uma “aparição” um “fantasma” – todos os três termos utilizados em momentos diferentes da narrativa, incluindo o que se utiliza de aspas, reforçando o caráter de “retórica do indizível” do fantástico (Bellamin-Nöel *apud* Roas, 2014, trad. Fuks), em que a inexistência de referências do mundo extradiegético requer a expressão a nível textual, já que

(...) o texto narrativo, fantástico ou não, nunca pode prescindir de uma ideia de realidade, mesmo que o contexto estético em que surge tenha negado qualquer poder de representação direta da palavra, pois eliminaria qualquer possibilidade de compreensão do texto (Roas *apud* Camarani, 2014, p. 176, trad. Fuks).

O pai, sozinho após extorquir e violentar os membros de sua família por causa de sua ganância, termina seus dias em uma cama, atordoado pela imagem da filha ensanguentada e com a barriga dilacerada que clama pelo seu filho desaparecido após o parto. Sem cuidados, pois todos os criados foram afugentados pela imagem fantasmagórica, ele definha e, assim como a raposa em seu estado final, que não sangrava mais, atrofiada e só “pele e ossos”, o homem também é encontrado pelos aldeões só “pele e ossos, porém ainda vivo”, em uma narrativa cíclica, terminando os seus dias tendo suas últimas palavras sendo, como as do animal “— Liberte-me, por favor...”. No entanto, as amarras em que está preso são mentais,

e não físicas como a do animal, da esposa e da filha, e nada, nem ninguém, além da morte podem o libertar.

Quanto ao filho homem, seu destino nos é revelado em forma de epílogo. Ele, que some com a sua prole após a morte da irmã, termina seus dias em uma montanha, em que suas entranhas – douradas, como o ouro que a irmã um dia produziu – estão sendo devoradas por uma criança descrita como possuidora de dentes caninos pontiagudos como os de um lobo ou raposa e olhos dourados. Mesmo com a barriga dilacerada, como a da irmã, ele ainda está vivo, enquanto é devorado e clama por ajuda, repetindo: “— Liberte-me, por favor... (...) “— Liberte-...””.

E o destino da criança pode ser inferido, pelas características físicas evidenciarem que ela não é apenas a continuação da linhagem familiar dos humanos, mas que sobre ela também recai o aspecto metamórfico da raposa. O ato de comer as entranhas do próprio pai reforça a nossa argumentação de que, afora o elemento insólito da metamorfose, comum às narrativas fantásticas, há nas escolhas para construção do conto, a combinação do elemento mitológico coreano da *gumiho*, que segundo as narrativas tradicionais “para se tornar humana, [há] frequentemente a condição de que coma um órgão humano” (PIERSE; BYRNE, 2013, p. 35, tradução nossa¹⁸⁰).

Para além dos aspectos fantásticos que envolvem a antropomorfização do animal, a animalização dos humanos, e a existência fantasmagórica pós-vida que amaldiçoa a casa, transformando-a em uma ambientação também fantástica, observamos também a comum temática do duplo, cara ao fantástico tradicional. A raposa tem como seu duplo os gêmeos, que após a morte encarnam suas características; os gêmeos têm um ao outro como duplo; o filho é, de alguma forma, duplo do pai, pela relação fraterna, mas também pela violação da irmã – ainda que um o realize monetariamente e o outro sexualmente – e por fim; o filho gêmeo e sua prole, em uma narrativa repetitiva e cíclica.

3.5 “즐거운 나의 집” (“Lar, doce lar”)

人形의 家] [인형의 집]

내가 인형을 가지고 놀 때

¹⁸⁰ for it to become human, often on the condition that it eats a human organ.

기뻐하듯
아버지의 딸인 인형으로
남편의 아내 인형으로
그들을 기쁘게 하는
위안물 되도다

노라를 놓아라
최후로 순순하게
엄밀히 막아논
장벽에서
견고히 닫혔던
문을 열고
노라를 놓아주게
(...) (Na, 1921)¹⁸¹

노라
나는 인형이었네
아버지의 착한 딸인 인형으로
남편의 착한 아내인 인형으로
그네들의 노리개였네

노라를 놓아라

순순히 놓아주고
높은 장벽(障壁)을 열고 깊은 규문(閨門)을 열고
자유의 대기 중에 노라를 놓아라.
(...) (Na, 1947)¹⁸²

¹⁸¹ *Playing with my doll
makes me happy and later
I become my father's doll
and later my husband's
I make them happy
I become their comfort*

*Let Nora go
at last
graciously
from her prison
unlock the gate
let Nora go free*

¹⁸² *I was a doll [all along]...*

*As the doll of father's sweet daughter,
As the doll of husband's kind wife,
I was their plaything, their ornament.*

Set Nora free.

A temática da casa assombrada brevemente explorada em “뫓” (“A armadilha”), em “**즐거운 나의 집**” (Lar, doce lar) se dá como temática principal. O conto em questão se inicia com um movimento de prolepse, antecipando a narração de uma cena em que dialogam o dono do restaurante, locatário, e o marido da personagem principal, um dos proprietários, lidando na conversa com questões burocráticas e monetárias, cena em que a dinâmica dos membros da família e a relação estabelecida com o espaço em que se encontram são apresentados. Na cena, a mulher, no entanto, não presta atenção na conversa, e sim em uma criança que não saía do restaurante, informação enfatizada pelo trecho:

[...] enquanto distraidamente ouvia a voz trêmula do marido chamando o chantagista respeitosamente de “senhor”, ela prestava atenção na criança. A criança estava em um canto da loja e caminhava com as mãos na parede até que começou a mexer em um vaso de plantas falso que ficava do lado da sapateira¹⁸³, **mas não saía para fora da loja**. Quando seus olhares se encontraram, a criança deu um sorriso radiante. Ela então também abriu um sorriso de leve de volta (Chung, 2017, p. 234, tradução nossa¹⁸⁴, grifo nosso).

Após a descrição de tal cena, a narrativa do conto volta na linha do tempo para apresentar o processo que levou a protagonista e o marido a se tornarem compradores de tal propriedade, mais uma vez apresentando as personagens em torno desta.

Após sete anos de dívidas, por ter cedido à pressão familiar de que deveriam comprar um grande apartamento pensando nos filhos que viriam, a esposa quita o pagamento do primeiro apartamento e compra um prédio antigo em um bairro afastado, o que em primeiro momento lhe gera descontentamento. Desde o início, observamos que, embora não haja descrição da relação matrimonial, há o envolvimento da família nas decisões e no bem-estar do casal e de seu relacionamento. A cobrança de que tenham filhos, ou expectativa de que por estarem casados seja natural existir um próximo estágio em que filhos devam ser considerados na equação, é mais importante do que o presente estado ou a felicidade do casal – já que os anos com dívidas e a necessidade de pedir ajuda financeira aos sogros é descrita pela personagem como causa de seu desgosto durante os sete anos que passaram endividados.

Meekly, set her free.

Burst down the high wall, unlock the depths of the women's chamber and into the air of freedom, set Nora free.

(trad. Hong)

¹⁸³ Na Coreia do Sul é típico que haja uma sapateira no hall de entrada de casas, apartamentos, e até mesmo estabelecimentos como restaurantes, portanto a referência da sapateira no trecho reitera a informação de que a criança estava no limiar do espaço, se mantendo, no entanto, sempre dentro do recinto, tendo este como limite.

¹⁸⁴ *그러니까 폭력배를 향해 정중하게 선생님이라고 부르는 남편의 떨리는 목소리를 건성으로 들으면서 그녀는 아이를 지켜보고 있었다. 아이는 가게 구석에서 벽을 손으로 쓸면서 걸어 다니다가 신발장 옆에 놓인 가짜 화분을 만지자거리기 시작했지만, 밖으로 나가지는 않았다. 그녀와 눈이 마주치자 아이는 생긱 웃었다. 그래서 그녀도 살짝 마주 웃어 보였다.*

O sentimento inicial negativo da personagem quanto ao espaço é um prenúncio dos problemas que passam a aparecer depois de terem fechado o negócio. Como o título do conto sugere, o “lar, doce lar” é elemento importante para a narrativa, destoando da construção fantástica dos demais contos analisados até então, em que o elemento fantástico se realizava colado à existência corpórea das personagens, e reverberando a inserção dos contos na tradição de narrativas fantásticas ligadas ao espaço, como “O castelo de Otranto”, de Horace Walpole, “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe, “A casa tomada”, e “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar, “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, de Jorge Luis Borges, entre outros.

A descrição do local é realizada do macro ao micro, com apresentação da vizinhança – positiva – contrastando com o edifício, que passa a ser referido como estranho. Um dos quatro andares do edifício está trancado e não é facultada a visita por eles antes de fechar negócio. Após a compra ser finalizada, o casal descobre que o andar está cheio de lixo, podridão e infestação de ratos. Para além do esperado, se o espaço tivesse sido mantido trancado e sem habitação, a estranheza se multiplica por terem sido comunicados que naquele andar vivia a antiga proprietária, e assim todas as descrições são estranhas: a quantidade de baratas é “incomum”, e o problema delas e dos ratos só é resolvido depois de “infinitas” sessões de limpeza e quase dez visitas de dedetizadoras.

Chocada com a situação em que se encontrava e em busca de respostas, a personagem principal entra em contato com a imobiliária que fez a venda, e com a esposa do dono, alheia às mentiras contadas por seu marido à compradora, esclarecendo parte da situação. Em contrapartida, sua sinceridade provoca novas dúvidas, delineia os diferentes infortúnios que perseguem aqueles que ali habitaram, e denuncia o caráter maldito do imóvel:

– Mas se a gente for ver, aquela senhora é uma coitada. **Perdeu o marido cedo e o único filho machucou a cabeça em um acidente de moto enquanto ajudava a mãe** com entregas... Na flor da idade... sem nem ter se casado ainda, uma pena... A esposa do proprietário da imobiliária estalou a língua e deu um suspiro.

– Depois que aconteceu isso com o filho, **ela também foi ficando um pouco estranha...** Fechou o restaurante que tocou a vida inteira e foi embora e levou o filho. Parece que foi pra alguma casa de oração. Esse imóvel era tudo que ela tinha e foi quase dado....

– Ela foi pra uma casa de oração? – A mulher perguntou surpresa. – Então não tinha ninguém morando na casa do terceiro andar?

– Uhum, já faz um tempo que eu não a vejo, às vezes ela vinha e parecia que pegava algumas roupas ou coisas assim....

– Quanto tempo faz que eles saíram de lá? – Perguntou ela.

– Uns três, quatro anos, talvez? – Respondeu a esposa do proprietário da imobiliária, despreocupada.

Desligando o telefone, ficou com a cabeça cheia e confusa, sem conseguir descrever o que estava sentindo. Agora pode entender a razão do prédio ter o preço tão mais baixo quando comparado aos prédios da mesma vizinhança. Ela também passou a

entender um pouco porque os vizinhos olhavam apreensivos para ela e para o marido (Chung, 2017, p. 238, tradução nossa¹⁸⁵, grifos nossos).

Prenunciando o que observamos posteriormente na narrativa, os homens que rodeavam a senhora, dada como antiga proprietária, são atingidos por infortúnios e, conseqüentemente, também ela, que deixa o espaço do prédio. A narrativa é repleta de termos que evidenciam o caráter da narrativa fantástica: surpresa, estranheza, perturbação, impossibilidade de descrição, como na cena a seguir, na última ocasião de dedetização:

– Que **estranho**. **Normalmente** os ratos aparecem no subsolo e sobem, mas aqui foi ao **contrário**. – Comentou o dedetizador inclinando a cabeça em descrença depois de inspecionar o prédio. – Os ratos e as baratas estavam especialmente no último andar, enquanto o porão estava limpinho. Pra falar a verdade, **é a primeira vez** que vejo um porão tão cheio de tranqueiras assim sem nenhum bicho sequer (Chung, 2017, p. 240, tradução nossa¹⁸⁶, grifos nossos).

A fala anterior é de um dedetizador contratado para lidar com a infestação de animais no quarto andar, que reitera o caráter anormal do prédio ao informar quão estranho é o fato de o andar mais alto estar infestado de animais, e não o porão, invertendo a compreensão e apreensão lógica da realidade compartilhada, abalando-a. Além disso, tal descrição do porão – único espaço que não foi atingido pela infestação e local favorito da criança, não ter sido atingido, expande a descrição/percepção de espanto para além do ponto de vista da personagem principal. Ao pensar os termos fantásticos feminino vs fantástico feminista, Roas (2014) recaptula sua definição de texto fantástico, que nos permite reiterar a construção fantástica do conto:

¹⁸⁵ – 그 할머니도 알고 보면 불쌍한 할머니예요. 남편 일찍 죽고 자식이라고 딱 아들 하나 있는 게 자기 어머니 일 도와준다고 배달 다니다가 오토바이 사고가 나서 머리를 다쳐서... 새파란 나이에 장가도 못 갔는데 안 됐지, 쫓쫓...

복덕방 사모님은 혀를 차고 한숨을 쉬었다.

– 아들 그렇게 되고 나서 그 할머니도 약간 이상해져서... 평생 하던 식당도 때려치우고 아들 데리고 가 버렸어요. 어디가도원에 들어간다나. 가진 재산 그 건물 한 채가 전부인데 그것도 거의 버리다시피 하고...

– 기도원에 가요?

그녀가 놀라서 물었다.

– 그럼 그 4층 살림집에서 안 살았어요?

– 응, 난 못 본 지 한참 됐는데, 가끔 와서 옷 같은 건 가져 가는 것 같더니만...

– 나간 지 얼마나 됐는데요?

그녀가 물었다. 복덕방 사모님은 태평하게 대답했다.

– 글썄, 한 삼사 년 됐나?

전화를 끊고 나서 그녀는 뭐라 말할 수 없이 복잡한 심경이 되었다. 주변의 다른 건물들에 비해 이상할 정도로 값이 싼 이유를 이제야 이해할 수 있었다. 동네 사람들이 건물 주변에 있는 그녀와 남편을 불안한 눈초리로 쳐다보던 이유도 조금은 알 것 같았다.

¹⁸⁶ 이상하네요. 보통 쥐가 지하실에서 나와서 위층으로 올라가는데 이 건물은 반대네

방역업체에서 나온 직원이지하실을 검사함 뒤에 고개를 저웃거리며 말했다.

쥐도 벌레도 꼭대기 층에 제일 많고 지하실은 깨끗해요. 솔직히 이렇게 잡동사니가 푹푹 차 있는데 이렇게 벌레 한 마리 없이 깨끗한 지하실은 처음 봤어요.

[...] não podemos esquecer um aspecto essencial: o que define e o que distingue o fantástico é - para além das demais características e funções - a transgressão da nossa ideia compartilhada de real (Roas, 2011), uma transgressão que se pode encarnar de muitas maneiras diferentes, mas que sempre está lá, desde o romantismo até os nossos tempos pós modernos e que o define e distingue do resto das categorias e gêneros não miméticos (Roas, 2014, p. 26, tradução nossa)¹⁸⁷.

No texto de “Lar, doce lar”, os acontecimentos não são apresentados como delírios da personagem feminina, recurso narrativo comumente associado ao espaço doméstico e à relação da mulher no mesmo, como discutido por trabalhos como *The Madwoman in the Attic* (1979) de Susan Gubar, Sandra Gilbert, ao pensar aspectos comuns da escrita feminina, mas sim em uma incursão no que é aceito como real convencionalmente, trabalhando então as experiências da personagem, mulher e agente principal das ações narradas.

Embora seja criada uma atmosfera de estranhamento, e contrarie expectativas, a casa não é de maneira explícita o primeiro elemento fantástico do conto a ser apresentado aos leitores. Este se dá na descrição tragicômica da relação do casal com um vizinho que passa a implicar com eles, os novos proprietários do edifício, devido a uma vaga de estacionamento que alega ser de seu uso. Após realizar reclamação na delegacia, o vizinho alega ter sofrido agressões, mas ao conferirem as imagens das câmeras de segurança com a polícia, elas revelam que mesmo sem ninguém dentro do carro, a porta se abre e o atinge, mostrando uma possível luta dele contra si mesmo, de maneira absurda e aparentemente inexplicável. Há um aspecto fantasmagórico aplicado a um objeto, e nenhuma explicação aparente, a não ser a defesa do casal como forma de fazer justiça por estarem sendo acusados injustamente.

A despeito de, em um primeiro momento o conto não parecer incorporar centralmente a crítica ao patriarcado, como nos propomos observar, a partir desse ponto da narrativa, a relação da esposa com seu marido se torna importante para o desenvolvimento do enredo e passa então a desvelar aspectos patriarcais.

Mesmo casados, ambos são na maior parte das vezes descritos em cenas separadas, como por exemplo, quando o marido passa a se preocupar com a reforma do terceiro andar e ela, com a criança, passa a maior parte do tempo no porão.

A criança odiava o fato de que o terceiro andar teria novos inquilinos. E quando o barulho da obra era difícil de aguentar mesmo no quarto andar, ia se esconder no porão.

[...] Ela também não aguentava o fato de que as escadas ficavam cheias de poeira, e que mesmo dentro de casa podia ouvir o barulho da furadeira e do martelo o dia

¹⁸⁷ [...] no podemos olvidar un aspecto esencial: lo que define y distingue a lo fantástico es —por encima del resto de características y funciones— la transgresión de nuestra idea compartida de real (Roas, 2011), una transgresión que se puede encarnar de muy diversos modos, pero que siempre está ahí, desde el romanticismo hasta nuestros tiempos posmodernos y que lo define y distingue respecto del resto de categorías y géneros no miméticos.

inteiro. Tirando quando o marido a chamava, ou quando tinha alguma reclamação do inquilino do primeiro andar, ela também se escondia no porão para brincar com a criança, onde era bem mais quieto (Chung, 2017, p. 247-248, tradução nossa¹⁸⁸).

A existência de diversos andares na casa cria uma dimensão concreta para o afastamento das personagens e reforça a falta de conexão entre marido e esposa, bem como estereótipos de divisões de funções masculinas e femininas a partir de como as personagens são dispostas neles. A criança descrita desde a primeira página da narrativa não é filha do casal, mas está conectada a atmosfera criada desde o início, em que liga a personagem à casa e à protagonista mulher, que cria a possibilidade de leitura da maternidade da criança. Em nenhum momento a falta de interação do marido com a criança de maneira isolada, ou com as duas personagens femininas seja questionada.

A relação com o marido, superficialmente descrita, se deteriora ainda mais a partir do momento que ele contrai mais dívidas para a família com a reforma, e, não obstante, comete adultério, do qual a personagem fica ciente.

A falta de conexão entre as personagens, e a violência sofrida por mulheres em relacionamentos heteronormativos é construída no decorrer da narrativa, mesmo que de maneira sutil. Sabemos que a protagonista conheceu seu marido durante a faculdade e que supunha viver bem com ele, já que ambos não faziam questão de uma vida de luxo, nem pareciam se adaptar à sociedade de consumo. Contudo, mesmo com este suposto perfil anticapitalista, o marido continua a exercer violência simbólica, reproduzindo a relação de poder patriarcal; um dos pontos de reprodução é marcado no momento em que a narrativa circunda a cena que abre o conto, com a discussão entre locatário e proprietário, e descobrimos que o marido normalmente não seria responsável por tomar as rédeas da situação, sendo ela a responsável por lidar com as burocracias do imóvel, mas que, frente à situação em que seria diminuída, ele se faz presente.

Em contrapartida, a presença do homem para a esposa no dia a dia é inexistente, e mesmo tendo sido o causador das dívidas, e conseqüentemente dos seus problemas, não é o marido quem oferece qualquer tipo de conforto quando necessita, mas a criança:

Enquanto brincava com a criança no porão, ela chorou.

Quando a criança perguntou por que estava chorando, a primeira coisa que veio à sua cabeça foi a imagem do rosto do senhor do restaurante de *sundaeguk*. [...]

– Não é nada. – Ela balançou a cabeça e forçou um sorriso. – Os assuntos de adulto

¹⁸⁸ 3층에 세입자가 들어올 것이라는 사실을 아이는 몹시 싫어했다. 4층의 집 안에 있으면 공사 소음이 전디기 힘든지 언제나 지하실에 내려가서 숨어 있으려 했다. 계단에 먼지가 날리고 집 안에 있어도 아래층에서 드릴 소리와 망치 소리가 온종일 울리는 것이 그녀도 상당히 괴로웠다. 남편이 부르거나 가끔 2층 세입자의 사무실에서 항의가 들어올 때로 제외하고는 그녀도 비교적 조용한 지하실에 숨어서 아이와 함께 놀았다.

são complicados.

[...]

Mas por mais que forçasse os cantos dos lábios em um sorriso, seus olhos não paravam de derramar lágrimas.

A criança então ficou de cócoras ao seu lado, e em silêncio a observou chorar (Chung, 2017, p. 240, tradução nossa¹⁸⁹).

E então o problema com o inquilino do primeiro andar, onde ficava o restaurante de *Sundae*, é resolvido. Insolitamente. Poucos dias após a reunião – e da conversa da personagem com a criança –, o dono do restaurante foi encontrado morto, com parte do seu corpo fervendo na panela em que cozinhavam os caldos. E não apenas ele, mas o assistente ou “homem de preto”, como fora descrito, que participou da conversa que o inquilino teve com a proprietária e seu marido para os intimidar, também foi encontrado morto. Assim como a morte anterior, é marcada por uma estranha característica, embora ainda associada às características do personagem: uma marca descrita como insólita no peito, que para polícia foi atribuída à vingança de gangues rivais, e de forma alguma conectada com a fatalidade anterior, sendo possível ter suas conexões realizadas apenas por aqueles afetado por ambos - a mulher e seu marido.

Um problema tendo sido resolvido, o outro volta à tona: a traição do marido e as dívidas realizadas para a reforma do terceiro andar, que envolviam não apenas a sua família, mas a família do amigo para quem alugou o andar. E mais uma vez a solução dos seus problemas acontece de maneira inexplicável e envolvendo uma morte, dessa vez a de seu marido, que saiu dizendo que iria fazer uma trilha e nunca mais voltou.

Um acidente aconteceu na base militar. Um carro derrapou na estrada chuvosa e bateu na mureta de proteção. Jungtae, a mulher que estava dirigindo, foi transferida para o hospital. O homem que estava no banco do passageiro foi arremessado do carro com o impacto sendo encontrado em uma encosta próxima. Ele quebrou o pescoço e morreu instantaneamente.

Depois da morte do seu marido, a criança passou a seguir para cima e para baixo o dia todo (Chung, 2017, p. 262, tradução nossa¹⁹⁰).

Mesmo não sendo uma morte considerada estranha e/ou anormal, como a do inquilino, a morte do marido apresenta um grau de dramaticidade, por ter acontecido imediatamente

¹⁸⁹ 그녀는 지하실에서 아이와 놀다가 울었다.

아이의 이유를 물었을 때 가장 먼저 그녀의 머릿속에 떠오른 것은 순대국집 노인의 얼굴이었다. [...]

아니야.

[...]

그러나 억지로 입꼬리 올리려 했지만, 눈에서 설 새 없이 눈물이 흘러나왔다.

아이는 쫓그리고 앉아 우는 그녀 앞에 말없이 서서 그녀를 바라보았다.

¹⁹⁰ 외관순환에서 교통사고 일어났다. 빗길에 미끄러진 차가 가드레일을 들어받았다. 운전하던 여성은 병원으로 옮겨졌으나 중태라고 했다. 조수석에 타고 있던 남성은 충돌 당시에 차 밖으로 튕겨 나가 근방 산기슭에서 발견되었다. 목이 부러져 현장에서 즉사했다. 남편이 죽은 뒤로 아이는 이제 거의 온종일 그녀만 따라다녔다.

após o acidente, e por estar acompanhado da amante na ocasião, confirmando seu adultério.

O afastamento do marido, que poderia representar sua liberdade, no entanto, não pode ser sequer cogitado pelos leitores, já que no parágrafo seguinte, é descrita a intensificação da proximidade da filha com ela.

A casa assombrada, recorrente ambientação fantástica, neste conto de Chung não cria problemas àqueles que passam a habitá-la, mas, opostamente, os soluciona. Todos que causaram problemas à personagem foram vingados de maneiras inusitadas. Solucionados os problemas existentes, porém, ela não se vê completamente livre, pelo contrário, passa a ficar fisicamente presa ao espaço, como consequência de estar presa à criança, que, como a primeira cena com sua aparição já prenuncia, não pode sair do prédio.

O aspecto insólito da criança e a associação dela com uma possível explicação também insólita é revelada na narrativa apenas com o falecimento do esposo. Em conversa com sua mãe, descobrimos que há preocupação externa por ela não sair de casa, tal preocupação, no entanto, é ilustrada pela figura materna, que de alguma forma reforça a relação de afeto criada em laços maternos, mas também reforça a solidão da personagem que não tem uma rede de apoio apresentada, e por isso deve conhecer pessoas novas e se encontrar com amigos/as, pois não os tem. No momento em que perde o marido, ela é retratada como uma pessoa em estado de isolamento, aspecto reforçado pela localização do imóvel, em uma área isolada:

– Você tem saído? Não tá só ficando trancafiada em casa não, não é?

A criança correu em sua direção e a abraçou forte. A mulher fez carinho em sua cabeça. Ainda não tinha se dado conta do quanto as expressões faciais da criança tinham ficado mais nítidas.

– Ah... – A sua voz tremeu enquanto falava – É mais confortável ficar em casa mesmo...

– Mesmo assim, é bom sair um pouco pra tomar um ar e colocar as ideias no lugar. **Você ainda é nova, não tem filhos...** É viúva, mas nessa vida não tem o que não se dê jeito. Vá viajar, conhecer novas pessoas...

A criança, rindo, estendeu a mão para tirar o telefone dela. A mulher fez que não com a cabeça.

– Não faz assim, a mamãe está no telefone agora.

– Hein? O que você falou?

Ela voltou a atenção para o telefone.

– Nada, mãe.

– Tem alguém aí?

– **Não, além de mim não tem mais ninguém.**

Sua mãe deu um suspiro.

– Como eu fico com você sempre sozinha? Se ao menos você me ouvisse e me deixasse passar um tempo aí com você... (Chung, 2017, p. 263-264, tradução nossa¹⁹¹, grifos nossos).

¹⁹¹ – 너 밖에는 좀 나가니? 집 안에만 틀어박혀 있는 건 아니지?

O apoio e preocupação com a personagem é representado pela figura materna, que em ligação enfatiza a solidão da personagem no grande espaço que foi pressionada a adquirir. A fala quanto a sua solidão, no entanto, é contrastada com a descrição da interação com a criança, que mais do que nunca está ligada a ela – a seguindo por todos os lugares – após a morte do marido. E pela primeira vez na narrativa, a relação maternal se solidifica a partir da fala da personagem, que se refere a si mesma como “mamãe”, logo após sua mãe apresentar o fato de que o casal na verdade não tinha filhos, por isso a mesma estaria sozinha, e poderia sair de casa e aproveitar sua juventude.

A construção insólita se intensifica em sequência, quando a criança é pela primeira vez descrita para além da sua faixa etária: é uma aparição fantasmagórica da qual a personagem se torna mãe:

Quando a encontrou pela primeira vez, a criança não era nada além de uma sombra desvanecida no porão.
Agora ela tinha uma forma definida e até dava pra sentir a temperatura e a textura de sua pele. Tinha ficado maior, mais pesada e mais nítida.
A mulher se orgulhava disso (Chung, 2017, p. 265, tradução nossa¹⁹²).

A aparição, que não passava de uma fraca sombra quando encontrada pela primeira vez, agora é mais concreta, dando à mãe motivo de orgulho, e dando a entender que a partir do contato das duas a solidificação da sua presença pode acontecer, como se, assim como em

아이가 그녀에게 뛰어와서 품에 꼭 안겼다. 그녀는 아이의 머리를 쓰다듬었다. 전에는 모랐는데 아이가 요새 부쩍 윤곽이 뚜렷해졌다.

“그냥...”

그녀는 말끝을 흐렸다.

집 안에 있는 게 편하니까...

– 그래도 정신 차리고 바깥바람도 좀 쐬고 그래야지. 아직 젊고 애도 없이 홀몸인데 요즘 세상에 과부 수정할 일이 있니? 여행도 다니고, 사람도 좀 만나고...

아이가 그녀의 전화기 뺏으려고 웃으며 손을 뻗었다. 그녀는 고개를 저었다.

“안 돼. 엄마 지금 전화하잖아.”

– 응? 뭐라고?

그녀는 전화기에 대고 말했다.

“아녀, 엄마.”

– 집에 누구 있니?

“아니, 집에 나 말고 누가 있겠어.”

친정어머니는 한숨을 쉬었다.

– 너 그렇게 맨날 혼자 있어서 어떡하니? 내가 가서 좀 같이 있어 준대도 그렇게 말도 안 듣고...

¹⁹² 처음 만났을 때 아이는 지하실의 희끄무레한 그림자 불과했다.

지금 아이는 분명한 형체를 가지고 체온과 살갗의 촉감이 확연히 느껴지게 되었다. 더 커지고, 더 무거워지고, 더 뚜렷해졌다.

그녀는 그 사실이 자랑스러웠다.

uma gravidez, a criança se nutria da existência da mãe. O fato insólito na narrativa é mais uma vez intrinsecamente relacionado à ideia de maternidade de uma forma ou outra, e, embora não observado pelas demais personagens, é aceito, ao invés de questionado, pela personagem principal.

Indo além da temática da casa assombrada para que a crítica ao aspecto patriarcal presente na narrativa se construa, e o aspecto fantástico seja lido a partir da inexplicabilidade dos acontecimentos insólitos, expande-se então o escopo da narrativa com a adição do elemento fantasma, que para além de “Lar, doce lar”, só aparece também no conto “Reencontro” e “A armadilha”, fora do escopo de nossa pesquisa. Para refletirmos quanto ao elemento fantasmagórico em escritas fantásticas, recuperamos o que diz Roas (2014):

A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real.

Pensemos, por exemplo, em um dos recursos básicos da narrativa fantástica: o fantasma. A aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal (o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam o outro, o não humano), mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam nosso mundo: primeiro, porque o fantasma é um ser que voltou da morte (o termo francês *revenant* para se referir a ele expressa muito claramente essa ideia) para o mundo dos vivos em uma forma de existência radicalmente diferente da deles e, como tal, inexplicável; e, segundo, porque o fantasma não existe nem o tempo (em princípio, ele está condenado a sua “existência peculiar para toda a eternidade”), nem o espaço (vale lembrar, por exemplo, a imagem tópica do fantasma atravessando paredes). Essa característica transgressora é a que determina seu valor no conto fantástico (Roas, 2014, p. 31-32, trad. Fuks).

O elemento da criança fantasma na narrativa, embora destoe da construção em que a personagem feminina está inserida, por transgredir as leis físicas, não apresenta a ela adversidades extras, mas, pelo contrário, frente às adversidades que o real lhe oferece, é aceito e adotado como âncora para a sua existência tranquila, mesmo que, a partir de tal aceitação, a personagem passe também, mesmo em vida, a compartilhar da existência fantasmagórica, ou melhor, da sua não-existência. E, nesse movimento de aceitação do compartilhamento da existência com a aparição fantasmagórica, de maneira diferente das construções textuais dos demais contos analisados, em que há maior inclinação à rejeição da posição de mãe, aqui a personagem abraça a nova relação.

— Você quer viajar com a mamãe? — Ela perguntou.

[...]

A criança a olhou com uma expressão muito séria. E, sem dizer nada, fez que não com a cabeça lentamente.

Ela também já esperava por isso. Desde o início a criança estava naquela casa. E nunca poderia sair de lá.

Enquanto estivesse com ela, também não poderia deixar o lugar.

Mas ela não pensou que aquilo fosse assim tão ruim (Chung, 2017, p. 265, tradução

nossa¹⁹³).

Tornar-se mãe a partir da “adoção” da criança, no entanto, é uma escolha, e há descrição de construção da relação de afeto entre mãe e filha, a partir de sorrisos, interações, preocupações mútuas. O aspecto positivo também pode ser reiterado por, mesmo trazendo à tona a temática da maternidade, não haver relação do insólito com a corporeidade da personagem, bem como a não ligação da existência da criança ao matrimônio e/ou a imagem masculina. Pelo contrário, é a partir da existência da mesma – e da sua existência fantástica – que ela se liberta de tal vínculo quando este passa a ser julgado como negativo, invertendo valores esperados quanto à presença da criança na narrativa.

É interessante observar que as cenas de interação entre mãe e filha em sua maioria se passam apenas no porão, espaço onde, segundo Bachelard (1996), não apenas guardamos os pertences antigos, como também nossas memórias e nossos segredos. A criança é um segredo na relação com sua nova “mãe”. Durante toda a narrativa, o fato de que apenas a mãe esteja passando tempo com a criança não se constrói como elemento estranho, ou indicador de que este será o mote insólito da narrativa, mas enfatiza as construções patriarcais da sociedade em que a mãe fica restrita ao ambiente doméstico, sendo responsável pela educação da prole.

A leitura positiva de seu status de confinamento por parte da personagem, no entanto, não apaga a ambiguidade interpretativa da narrativa do contexto de publicação em que o conto está inserido, lembrando por exemplo, que, nas palavras de Johanna Elfing-Hwang, nas narrativas dos anos 1990

Ao invés de serem vistas como espaço em que as mulheres poderiam não apenas nutrir suas famílias, mas também encontrar sua realização pessoal, o espaço doméstico era apresentado como um local em que as mulheres estavam confinadas e tinham sua liberdade limitada. Além disso, o sofrimento das mulheres no âmbito doméstico é descrito em termos de sofrimento psicológico, em detrimento ao sofrimento físico. Embora o ambiente doméstico que as cerca não careça de nada, as histórias revelam um sentimento real de angústia psicológica, que decorre da falta de uma identidade clara e definível além de sua função no âmbito doméstico (ELFING-HWANG, 2010, p. 72, tradução nossa¹⁹⁴).

¹⁹³ “엄마랑 여행갈까?:
그녀가 물었다.

[...]

아이는 그녀의 얼굴을 진지하게 쳐다보았다. 그리고 말없이 천천히 고개를 저었다.
그녀도 알고 있었다. 아이는 처음부터 이 집과 함께 있었다. 그러니 이 집 밖으로 나갈 수 없다.
아이와 함께 있는 한, 그녀도 이 집에서 벗어나지 못할 것이다.
그것도 나쁘지 않다고 그녀는 생각했다.

¹⁹⁴ *Instead of being seen as a space where women could nurture not only their families but find individual fulfillment as well, the domestic was presented as a place where women were confined and their freedom limited. Moreover, women's suffering within the domestic is described in terms of psychological, as opposed to physical, suffering. While the material surrounds of the domestic lack nothing, the stories reveal a real sense of*

A angústia das dívidas contraídas por pressão família e o sofrimento também ligada a questões monetárias somadas à infidelidade do marido marcam a angústia psicológica atrelada a posição de “dona de casa”, a posição de mãe, ainda que positiva, continua sendo marcador de uma descrição de identidade centrada ao âmbito doméstico e limitador de sua liberdade, que nos remete à generalização e tipificação da construção da personagem.

Ligada à criança, a protagonista de “Lar, doce lar” se liga também à casa, e fica claro que ambas vão “viver felizes para sempre” no prédio, porém o espaço da casa, que pode simbolizar conforto, é também um confinamento e uma redução da personagem feminina à posição de mãe. O homem, representante da figura paterna, ausente na narrativa quando vivo, na morte representa toda a responsabilidade que passa sempre a recair na figura da mãe e a abdicação dos demais espaços e funções que ocupava antes de passar a se identificar e ser identificada como tal.

Ironicamente, a personagem que era primeiramente aprisionada pelas amarras sociais – como a violência matrimonial que sofre, bem como problemas advindos da condição capitalista da sociedade em que vive – é de forma aparentemente inexplicável liberta dos problemas que rondam a sua vida no novo espaço habitacional por tal figura filial, mas, também, devido à figura e sozinha após a morte do marido, se isola de todos ao fim da narrativa, passando a ter um mundo limitado ao cárcere do edifício e a sua posição de “mãe”.

O “lar, doce lar” pode ser lido ao mesmo tempo como libertação, mas também como prisão, não necessariamente pela sua construção física, mas por ser a representação concreta e o elemento intimamente ligado ao fantasma que a personagem principal adota como prole. O que a confina, então, não são as paredes da “prisão”, mas a maternidade, bem como a relação de dependência com a criança fantasma que ali vivia, e que por causa da relação construída entre elas, continua a viver.

Maternidade esta, que, seja assumida na narrativa como psicose ou na relação estabelecida com a criança-fantasma, se apresenta como uma relação social introjetada no sujeito, ainda quando se pensa fugir ao sistema (através do isolamento).

psychological anguish, and one which stems from a lack of clear and definable identity as such beyond their function within the domestic.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa hipótese investigativa consistiu em checar se a violência patriarcal observada a nível de enredo nos contos de *Coelho Maldito, de Bora Chung*, era também explorada através da organização textual construída através do modo narrativo fantástico, utilizado pela autora para apresentação de tais horrores aos leitores, desvelando-os através da escolha pelo fantástico em detrimento de uma narrativa mimética. Para a realização de uma análise apurada nos debruçamos primeiramente ao contexto histórico sul-coreano que nos propiciou entender qual a construção de real compartilhada pela cultura de partida. Para, a partir da perspectiva de Roas (2014), que tem a realidade – dupla verossimilhança – como um de seus pilares, pudéssemos ler como os elementos fantásticos, na construção do impossível, do medo – estranhamento e hesitação – a partir da linguagem, abalam as a percepção de realidade, permitindo assim questionamentos de aspectos normalizados socialmente, subvertendo-os.

Dos cinco contos selecionados como *corpus* da análise em questão, em três deles observou-se a construção do fantástico colada à corporalidade das personagens principais, sempre mulheres; em quatro deles, tal elemento fantástico se atrela à ideia de maternidade suscitando assim a impossibilidade de que abdicuem dessa condição sem que se livrem de si mesmas – totalmente ou parcialmente.

Além da relação espacial atrelada aos próprios corpos das personagens, a análise nos permitiu refletir quanto a escolha dos ambientes descritos no decorrer dos contos: eles são, em sua maioria, ambientes familiares/domésticos, construindo através deles a imagem social esperada da mulher que ocupa a esfera interna e está confinada a tal espaço. O uso estilístico do elemento doméstico atrelado à crítica patriarcal é destacado por Joanna Elfing-Hwang, que ao analisar os diferentes momentos da literatura coreana moderna menciona como a partir dos anos 1990 houve, ao invés de uma tentativa de subversão a partir da construção textual, maiores representações negativas da chamada “feminilidade doméstica”, sugerindo, desta forma “um desejo por parte das autoras de expor a falácia das concepções idealizadas das vidas das ‘donas de casa profissionais’” (Elfing-Hwang, 2010, p. 82, tradução nossa¹⁹⁵).

A aparição de espaços além do doméstico (acadêmico/profissional), quando acontece, tende a ser não menção irrelevante, mas importante elemento construtivo para a crítica que nos propusemos a realizar, pois se dá como elemento contrastante da vida levada antes e depois da aparição do elemento fantástico na vida das personagens –e nos contos em que

¹⁹⁵ *In fact, the negative representation of domestic femininity suggests a desire on the writers' part to expose the fallacy of the idealized views about the lives of the 'professional housewives'.*

surgem, também do acontecimento da maternidade na vida das personagens –, elementos que atuam também como agentes restringentes de aspectos constitutivos de uma individualidade/independência destas.

Um terceiro espaço constitutivo relevante é o do hospital, local em que as expectativas quanto às explicações racionais e acolhimento das personagens não são atendidas, invertendo a percepção de mundo esperada pela construção verossímil do texto que ancora a narrativa ao real extratextual, apesar do elemento insólito que a irrompe. Ainda no tópico de expectativas dissolvidas, nota-se também que os profissionais interagem de forma estéril, quando não desrespeitosa, em descrições que, embora mantendo o aspecto humano, sejam conotativamente monstruosas, e a partir de tais interações desenrola-se um nível de desrespeito a que as personagens são postas, resultando em seu silêncio e silenciamento.

O recurso narrativo de silenciamento das personagens está marcado desde a escolha do ponto de vista narrativo dos contos. É comum à crítica observar que os autores também se apropriam do modo narrativo fantástico e temáticas do grotesco como forma de crítica social, e tendem a dar voz para personagens mulheres, partindo de uma narração em primeira pessoa e/ou marcas de uma sociedade matriarcal em que as personagens, em contraste com a realidade extratextual, passam a ter mais autonomia sobre suas ações e corpos. Os textos de Chung, no entanto, são narrados em terceira pessoa, criando uma perspectiva impessoal devido ao distanciamento entre leitor e as histórias das personagens descritas pelo narrador, atuando assim como mais uma estratégia para ilustrar não apenas as instâncias em que escolhem o silêncio, mas como são silenciadas, não sendo capazes de contar suas próprias vivências.

Outro fator distinto na escrita da autora é que ao invés de dar voz às mulheres, em suas narrativas, tal silenciamento será reverberado no decorrer dos contos: embora sejam protagonistas, os momentos de fala das personagens femininas são pífios, e quando falam são interrompidas, questionadas ou ignoradas, mesmo por personagens que sejam também membros de suas famílias, e portanto parte de um círculo de relações, que não se concretizam, visto que os silenciamentos representam também a (falta de) profundas relações entre os mesmos. Nesse âmbito, um dado relevante quanto à escolha estilística é o uso de reticências como marca textual, que aparece na totalidade dos dez contos formativos de *Coelho Maldito* 254 vezes, sendo 199 instâncias concentradas nos cinco contos com o recorte por nós realizado, corroborando a hipótese investigativa.

Para além da dúvida e hesitação provocada pelo elemento fantástico que se choca com a realidade conhecida pelas personagens em um mundo que não é descrito como maravilhoso,

as personagens são postas em situações que as instigam a duvidar de si mesmas e de seus próprios sentimentos, criando zonas cinzas, especialmente quanto ao tópico da maternidade, já mencionado como temática central nas construções dos contos.

Os tópicos normalmente associados como “femininos” não são totalmente abraçados nem demonizados, não criando desta forma uma relação simplista e didática a partir de seus contos, muito pelo contrário, as personagens criadas pela autora estão sempre no limiar emocional.

Tal limiar emocional é construído, pois, socialmente, a ideia de “instinto materno” ainda é recorrente e parte do imaginário coletivo e presente no texto, como Badinter (1985, p. 10, trad. Dutra) nos apresenta a partir da definição “carregada de pressupostos ideológicos” de Larousse, do século XX (edição de 1971), “que descreve o instinto materno como ‘uma tendência primordial que cria em toda mulher normal um desejo de maternidade e que, uma vez satisfeito esse desejo, incita a mulher a zelar pela proteção física e moral dos filhos’”. O desejo de ser mãe, que parte do imaginário coletivo, não é em nenhum dos enredos analisados característica das personagens apresentadas, pelo contrário vemos a rejeição da maternidade por elas e momentos de dúvidas sendo apresentadas, contrastadas com o zelo. E, nos utilizando do vocábulo da definição de Larousse, este não como “instinto” que se externaliza, mas como internalização de ideias pré-estabelecidas socialmente e a elas impostas, como observado no trecho a seguir:

— E por acaso existe alguma coisa fácil nesse mundo? Você achou que engravidar era fácil? O que diabos você acha que está fazendo? Você sabe quantos meses já se passaram?

— Eu tenho tentado procurar...

— O que você acha de uma pessoa que vai se tornar mãe mas não demonstra **senso de responsabilidade** pelo próprio bebê? Pense nisso. Tem uma vida crescendo dentro de você nesse exato momento. Um ser humano está se desenvolvendo. **Você tem que ser responsável por um outro ser humano!** Se você está indiferente quanto ao desenvolvimento do feto, o que você vai fazer quando ele nascer?

— Mas isso...

— Você não tá ligando porque não tá vendo o bebê ainda, mas continue assim e você vai ver o que tá fazendo. **Se você quiser uma criança normal e saudável, faça o que tiver que ser feito para achar um pai.**

— Mas eu realmente tenho tentado achar um bom pai, pensando no bebê...

— O seu tempo está acabando!

Devido à raiva, parecia que a cabeça da obstetra ia explodir sobre as camadas de sombra azul e delineador, e seu olhar estava tão afiado que parecia ameaçar cortar qualquer um que olhasse em sua direção (Chung, 2017, p. 95-96, tradução nossa¹⁹⁶).

¹⁹⁶ 세상에 쉬운 일이 어디 있어? 임신이 그렇게 쉬운 줄아셨어요? 도대체 어찌려고 그러세요? 지금이 몇 개월째인지나 아세요?
“찾아보고는 있는데요”

A médica do conto “Menorreia”, que é apresentada como antagonista no decorrer da narrativa, como ilustrado nas análises iniciais do capítulo anterior, é quem no trecho acima, mais uma vez, é responsável por reiterar as cobranças quanto às obrigações da atual posição de “mãe”. Há em sua fala a repetição da necessidade de responsabilidade e comprometimento, bem como a acusação da falta de responsabilidade com o feto, por este estar se desenvolvendo sem ainda ter alguém ocupando a posição de “pai”; No desenvolvimento do diálogo não há em nenhum momento a demonstração de preocupação com a personagem da – agora – futura mãe com a qual está interagindo, minimizando a sua existência de maneira individual em detrimento da prole. Não obstante, tal cobrança é seguida da descrição do olhar descrito como “raivoso” e “cortante” que marca as relações de julgamento de mulheres que se encontram na posição de mães-solo e os diversos espaços que, mesmo dedicados à hospitalidade, acabam oferecendo, no entanto, hostilidade.

O discurso da médica e a dedicação dos membros familiares em ajudá-la a encontrar um pai para o bebê em seu ventre moldam as suas ações e pensamentos a medida em que a narrativa se constrói, reforçando a ideia de que o amor materno não é inato, mas fruto de um construto sociocultural, conquistado por meio da convivência com aqueles que esperam determinadas ações e convivência com aquele/a gerado/a por si (Batinder, 1985).

A dúvida quanto a necessidade de se curvar ao sistema e encontrar um pai para seu/sua filho/a, como fora aconselhada, e como apresentada na citação anterior, ou a possibilidade de criar a criança sozinha, mesmo com todas as possíveis adversidades, acompanha a personagem afligida pelo elemento insólito até o momento final do conto. A personagem, instruída, não mantém uma postura firme na narrativa indo contra o sistema vigente, muito pelo contrário, toda a situação hiperbólica na qual se encontra a “engole”,

“엄마가 되겠다는 분이 자기 아이에 대해서 그렇게 책임감이 없어서서 어쩌겠다는 거예요? 생각해 보세요, 지금 배 속에서 생명이 자라고 있어요. 한 사람 인생은 책임져야 한다고요. 그런데 태아가 발육하는 단계에서 벌써 이렇게 나 몰라라 하시면 나중에 낳아시는 어떻게 하려고 그러세요?”

“하지만 그건...”

“아직 눈에 보이는 이상이 없다고 안심하셨다 본데, 계속 이렇게 내버려두면 태아가 어떻게 될지 몰라요. 건강하고 정상적인 아기 낳고 싶으시면 어떻게든 빨리 애 아빠를 찾으시란 말이에요.”

“하지만 저도 애 생각해서 좋은 아빠를 찾아주려다 보니까...”

“래평한 소리 그만 하세요!”

의사는 머리끝까지 화가 나서 새파란 색도에 새까만 아이라인을 덧바른, 만지면 벨 듯이 날카로운 눈초리로 그를 노려보았다. 그녀는 주눅이 들어 얼른 병원을 나왔다. 배가 부르고 나니 사람을 만나기도 쉽지 않았다. 서른일곱 번째 맞선 자리에서 그녀가 자리에 앉자마자 상대방 남자가 그녀의 배를 한 번 쳐다보고 그대로 나가버린 이후 그녀는 더 이상 아무도 만나지 않겠다고 선언했다. 어차피 임신도 혼자서 했으니 아이도 혼자서 키우겠다고 그녀는 큰소리를 쳤다. 그러나 아버지가 없으면 태아가 어떻게 될까 하는 불안과 공포, 후시 기증 아이에게 못 할 짓을 하는 것은 아닐까 하는 죄책감이 마음 한구석에서 스멀스멀 자라나는 것은 어쩔 수 없었다.

fazendo com que ela seja silenciada no ambiente regido por ideias patriarcais, mesmo quando estas são representadas por vozes femininas. A ambiguidade e questionamentos mencionada anteriormente atinge o grau máximo ao fim do conto, com a abertura de significados que seu choro representa, ao se dar conta que a criança era um coágulo de sangue que se desfaz após o parto: “Ela cobriu seu rosto com as mãos ensanguentadas e começou a chorar. Primeiro, soluçando, depois chorando compulsivamente. Se eram lágrimas de alívio, tristeza por ter perdido o bebê, ou alguma coisa completamente diferente, nem ela mesma podia dizer”(Chung, 2017, p. 118, tradução nossa¹⁹⁷).

A possível felicidade, com a dissolução do resultado da gravidez fantástica no conto como negação da maternidade, é também sentimento presente ao analisarmos a personagem que protagoniza “A cabeça”. Nele, ela nega a sua “criação” insólita e a sua posição como “mãe”, não necessariamente pelo estranho que tal “coisa” evoca, mas pelo aspecto invasivo do mesmo, que se utiliza do seu corpo (dejetos) para se formar.

Quando perde aspectos de sua independência e se casa com um homem que tem como “sonho” a formação de uma família tradicional, incluindo ter filhos, observamos que dentro de pouco tempo a mesma se torna mãe, e a partir do método tradicional de gestação em contraste com a primeira criatura, observamos uma mudança em sua atitude, deslocando a preocupação consigo para uma preocupação com a sua filha.

É interessante também que sua prole seja do sexo feminino, pois possibilita na relação mãe *versus* filha perceber a ambiguidade de sentimentos e o tópico da rivalidade feminina, que embora não se externalize/realize na interação das personagens, acontece no íntimo da mãe, que, frente ao espelho, compara as aparências de ambas. Através do narrador onisciente, nos damos conta de seus pensamentos conflitantes em relação ao reflexo com que se depara e o que este é o reflexo que sua filha, bem como sua criação fantástica, representam.

Na esfera oposta dos contos anteriormente mencionados, em que há em primeiro plano a negação e/ou rejeição da gravidez/maternidade se encontra “Lar, doce lar”. A criança fantasmagórica que manipula os acontecimentos da narrativa o faz com a intenção de proteger a personagem principal, que a ela se afeiçoa e cria uma ligação emocional, em uma posição de mãe adotiva. Embora o efeito do fantástico não atinja a personagem principal diretamente de forma negativa, a escolha pela maternidade acarreta também em uma escolha por

¹⁹⁷ 문득 그녀는 피투성이가 된 양손으로 얼굴을 가리고 울기 시작했다. 처음에는 흐느끼다가 나중에는 걸잡을 수 없이 서럽게 엉엉 소리 내 울었다. 그러나 그것이 안도의 눈물인지, 아이를 잃은 슬픔인지 혹은 다른 무엇 때문인지는 그녀 자신도 알지 못했다.

isolamento ao espaço doméstico, sem que haja a leitura de um “final feliz” frente à ambiguidade interpretativa.

A maternidade, embora tema comum à diversos textos de Bora Chung e elemento crucial na construção de seu fantástico e, conseqüentemente, da tessitura da crítica de seus contos, se apresenta sempre descolada da sexualidade. O desligamento da mulher de sua própria sexualidade e/ou desejo é comentado por Elfing-Hwang em sua análise de “Poor Wife” (1996), leitura essa compartilhada nos presentes contos de Chung, em um movimento em que o feminino, quando na esfera doméstica, a dessexualiza, criando uma imagem genérica de mãe e esposa que é asexual, responsável apenas pelo trabalho reprodutivo e portanto deixando de se ver como desejável para si mesma e para seu companheiro (ELFING-HWANG, 2010).

Tal dessexualização, ao mesmo tempo em que enfatiza a visão patriarcal da mulher na sociedade apenas como uma mediadora de relações, capaz de gerar herdeiros, também denuncia como a relação sexual como algo que nunca proporciona prazer (à mulher) nessa equação, mas, como em "A armadilha", observamos na narrativa a relação sexual – na forma de estupro – como representação máxima da violência, em que o irmão, animalizado, apenas age instintivamente.

A relação de mediadora se solidifica em "Menorréia", em que a concepção é o próprio elemento insólito e se dá sem relações sexuais, em uma configuração do corpo da personagem como uma “incubadora”. A primeira ocasião acontece quando ao falar sobre o uso da pílula anticoncepcional, a médica a repreende por usá-la por muito tempo, para “além do recomendado”, tal repreensão também pode ser lida a partir da visão de que o corpo da mulher serve para que esta gere filho[s], e o consumo do anticoncepcional, que dá à mulher o direito de usufruir apenas da sua sexualidade é então recriminado. A segunda ocorre no encontro com o CEO que se interessa em ser pai de seu bebê por motivações unicamente capitalistas: a manutenção da linhagem familiar, já que já teve uma filha – mulher – e esta não teve filhos.

Os únicos momentos em que há a menção de relações sexuais, ocorrem no questionamento médico sobre a veracidade das informações sobre seus hábitos, antes de justificar a gravidez como “anormal”, e através de um personagem masculina desconhecida, que tenta a estorquir mentindo ser o pai de seu filho, direcionando termos machistas à personagem, sendo que ambas situações ilustram a visão negativa associada ao sexo.

— Alô?

— Ahn... Kim Young lan?

— Sim.
 — Você se lembra de mim?
 — Quê?
 — Nós transamos. Você não se lembra? Essa criança que você tá carregando é minha.
 — Olha, acho que você ligou pra pessoa errada....
 — Não se faça de desentendida. Vamos conversar. Leve 10 milhões de won amanhã ao meio dia no café do hotel MM. Assim eu fico de boca fechada.
 — Alô? Qual número você discou?
 — Ah, parece que você não entendeu direito. É difícil até amanhã? Ok, vou ser generoso. Vou te dar uma semana. Arranje dez milhões de won e leve ao café do hotel MM até esse final de semana. Caso contrário eu vou espalhar para todo mundo que você dormiu comigo e esse filho é meu. Entendido? Todo mundo vai ficar sabendo que você é uma vadia suja.
 — Com licença, mas é ... disso mesmo que eu preciso, de um pai para a criança...
 — Olha aqui, seu futuro tá em jogo, pensa bem. Dez milhões de won até esse final de semana. Sacou?
 E desligou (Chung, 2017, p. 100-101, tradução nossa¹⁹⁸).

Tal ponto da narrativa reverbera a situação inicial quanto ao receio da personagem em não ir ao ginecologista sendo uma mulher solteira, em que o cuidado com o próprio corpo se torna secundário frente ao constrangimento de presumir que, solteira, tem relações sexuais e as possíveis implicações morais e julgamentos dos demais.

Ante o exposto, é possível afirmar que a mimeticidade do cotidiano em que há a imposição de uma conduta passiva das protagonistas diante do pragmatismo sócio-familiar, provoca uma identificação do leitor com a exposição da repressão feminina na sociedade (sul-coreana), que é exacerbada a partir do uso do elemento fantástico de forma direta, ou a partir da sua assimilação que, por sua vez, gera estranhamento alicerçado no absurdismo provocado, resultando em um efeito de indignação, e gerando, por consequência, uma reflexão acerca da própria sociedade e as consequências do sistema patriarcal em relação a situação da mulher.

¹⁹⁸ — 여보세요?

— 아, 김영한 씨?

— 예

— 나 기억해?

— 예?

— 우리 같이 잤잖아. 기억 안 나? 당신 배 속의 내 애 그거 내 애잖아.

— 저기, 전화를 잘못 거신 것 같은데요...

— 시치미 떼지 마. 우리 애기 좀 하지. 내일 정오에 MM 호텔 커피숍으로 천만원만 가지고 나와. 그럼 내 입 다물고 있어 주디.

— 여보세요, 몇 번에 전화하셨어요?

— 아, 이 아가씨 말귀 참 못 알아듣네. 내일까지 힘들어? 그래, 많이 봐줬다. 일주일 주지. 이번 주말까지 MM 호텔 커피숍으로 천만 원 가지고 나와. 아니면 아가씨 나하고 자서 애 했다고 동네방네 퍼뜨리고 다니겠다 얘기가. 알아들어? 행실 더러운 여자라고 소문내 주시겠다고.

— 저기요, 제가 지금 필요한 게 바로 그, 애 아빠거든요...

— 아가씨 앞날이 걸린 문제니까 잘 생각해 봐. 이번 주말까지 천만 원이야. 알았어? 그리고 전화는 끊어졌다.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

정보라. **저주 토끼**. 아작, 2017.

ALBERTI, Adrianna. **A rainha do Ignoto de Emília Freitas**: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica/ Adrianna Alberti. – Campo Grande, MS: UEMS, 2019.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In: A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução: Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 191-354.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKER, Don. “What is Korean about Korean Confucianism?” *In: RO, Young-chan (ed.) Dao Companion to Korean Confucian Philosophy*. Dao Companions to Chinese Philosophy, vol 11. Springer, Dordrecht. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-90-481-2933-1_> Acesso em: 13/02/2025.

BECHARA, E. **Moderna Gramática Portuguesa**: Cursos de 1ºs e 2ºs graus. São Paulo: Nacional. (1977)

BOCCUTI, Anna. Female Fantastic in Anthologies: Gendering the Genre and its Discourse. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, West Lafayette, v. 22, n. 4, p. 1-15, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3692>> Último acesso: 04/09/2024.

BRAVO, N. F. **Duplo**. *In: BRUNEL, P. Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-288.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANO, José Ricardo. **O riso sério**: um estudo sobre a paródia. *Cad. de Pós-Graduação em Letras São Paulo(Mackenzie)*, v. 3, n. 1, p. 83-89, 2004

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2014.

CAVALIERE, Arlete. “Um Nariz Fantasticamente Grotesco”. *In: _____*. **A magia das máscaras**. São Paulo: Edusp, 1990. p. 106-134.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR. 2016.

CEVASCO, Maria Elisa. O diferencial da crítica materialista. **Ideias**, Campinas, v. 4, n. 2, p. 15–30, 2013.

CHUNG, Bora. **Cursed Bunny**. Translation: Anton Hur. London: Honford Star, 2021

CHUNG, So-Yi. To have or to be? Narrating Confucian value in contemporary Korea.

International Communication of Chinese Culture, Berlin, v. 3, n. 4, p. 631–643, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/s40636-016-0068-8>> Acesso em: 26 Ago. 2024.

CHOI, Yae hee. **Examination of Korean Feminism from the Intersections of Colonialism, Modernity, and Nationalism in Colonial Korea (1910–1945)**. New York: City University of New York (CUNY). 2023.

CHOE, Yun. Late twentieth-century fiction by women. *In*: LEE, Peter H. (Ed.). **A History of Korean Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 406-419.

CLEGHORN, Elinor. **Unwell Women: Misdiagnosis and Myth in a Man-Made World**. Penguin Random House, 2021, 386 p.

DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Delhi, Ludhiana: Kalyani Publishers, 1960.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura: Um convite**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L & PM, 2017. E-book Kindle.

_____. **Marxism and Literary Criticism**. London: Routledge, 2002.

ELFING-HWANG, Joanna. **Representations of Femininity in Contemporary South Korean Women's Literature**. Netherlands: Brill, 2010.

FULTON, Bruce. **Seeing the Invisible: Women's Fiction in South Korea Today**. “Manoa”, v. 8, n. 2, *Seeing the Invisible: New Fiction from Korea* (Winter, 1996), p. 64-68.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. “As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional”. *In*: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés. 2012, p.30-38.

_____. **A literatura fantástica: gênero ou modo?** *In*: *Terra Roxa e outras terras*, Londrina, v. 26, p. 18–31, dez. 2013.

MERRIAM-WEBSTER ONLINE. **GASLIGHTING**. Springfield: MerriamWebster, 2022. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/wordplay/word-of-the-year-2022>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2025.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GREENBOOK AGENCY. **Greenbook Agency**. 정보라 Chung Bora. Gyeonggido, South Korea: Greenbook Agency, 2023. Disponível em: <https://www.grb-agency.com/chungbora>. Acesso em: 13 dez. 2024.

HONG, Tanya (Hyonhye) Ko. **The Doll's House / Let's go! To Paris not to live, but to die / No Need to Savor Youth**. Lunch Ticket, Culver City, California. Disponível em: <<https://lunchticket.org/the-dolls-house-lets-go-to-paris-not-to-live-but-to-die-no-need-to-savor-youth/>> Acesso em: 18 de fev. de 2025.

HYUN, Theresa. **Writing Women in Korea: Translation and Feminism in the Colonial**

Period. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.

IM, Yun Jung. "Prefácio" In: **Contos Contemporâneos Coreanos** (Antologia), São Paulo: Landy, 2009.

_____. "O alfabeto coreano, os ideogramas chineses e a romanização" In: YI, Sâng. **Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy, The Literature of Subversion.** London and New York: Methuen, 1981.

JAMESON, Fredric, et al. **Marxism and Form: 20th-Century Dialectical Theories of Literature,** Princeton University Press, 1971.

JO, Yónhyón, "A dissolução do espírito moderno coreano" In: YI, Sâng. **Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

JUNG, Hawon. **Flowers of Fire: The Inside Story of South Korea's Feminist Movement and What It Means for Women's Rights Worldwide.** BenBella Books, 2023.

KALTON, Michael C. "Korean Neo-Confucian Thought" Korea. In: RO, Young-chan (ed.) **Dao Companion to Korean Confucian Philosophy.** Dao Companions to Chinese Philosophy, vol 11. Springer, Dordrecht. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/978-90-481-2933-1>> Acesso em: 12/02/2025.

KIAER, Jieun. "Na Hye-sok - Nora" In: Jieun Kiaer, Anna Yates-Lu, Mattho Mandersloot. **On Translating Modern Korean Poetry.** Routledge, 2021.

KIM, Areum. **2000년대 한국 소설에 나타난 환상적 상상력 (Fantastic Imagination in 2000's Korean Fiction Stories).** Dissertação (Mestrado no departamento de escrita criativa) - Graduate School of Chosun University, p. 53, 2011.

KIM, Younghee "Creating New Paradigms of Womanhood. In: **Modern Korean Literature: Na Hye-sök's "Kyönghui"**" In: **Korean Studies** 2002, Vol. 26, No. 1 (2002), pp. 1-60.

_____. "Introduction" In: Kim Younghee (trad.), **Questioning Minds: Short Stories by Modern Korean Women Writers.** Honolulu: University of Hawaii Press, 2010. Hawaii Studies on Korea Series, Center for Korean Studies, University of Hawaii.

KIM, Hunggyu. **Understanding Korean Literature.** Tradução: Robert J. Fouser. Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1999.

KIM, Heisook. "**Confucianism and Feminism in Korean Context.**" *Diogenes* 62, no. 2 (2017). Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/039219211770304>> Acesso em: 26 Ago. 2024.

_____. **Toward Critical Confucianism: Woman as a Method.** *한국여성철학* 제26권 (2016) p. 132-154.

KIM, Man-Choong et al. General Introduction In: Kim, Man-Choong et al. **Virtuous women:**

Three classic Korean novels (A nine cloud dream, Queen Inhyun, Chun-Hyang). Tradução: Richard Rutt, Kim Chong-Un. Seoul, Korean National Commission for Unesco, 1974.

KIM, Suyee. Feminism for All. *Korean Literature Now*, 27, set. 2017. Disponível em: <<https://kln.or.kr/upload/volume/20211203112156472813.pdf>> Acesso em: 26 Ago 2024.

KIM, Suyeong, SHIN Kyungnim, LEE, Siyoung. **Variations: Three Korean Poets**. Traduzido por Brother Anthony of Taizé; Young-Moon Kim, Ithaca, New York: Cornell East Asian Program, 2001.

KOH, Helen. "Women and Korean Literature", In: **Getting to Know Korea: Resource Book for K-12 Educators**, ed. Katrin A. Fraser, The Korean Society, New York, 2002, pp. 35-41.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Tradução: Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KWON, Youngmin, FULTON, Bruce. **What Is Korean Literature?** Institute of East Asian Studies, University of California, Berkeley, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/jj.7762611.4>> Acesso em: 26 ago. 2024.

KWON, Youngmin. "Currents in Contemporary Korean Fiction" In: Marshall R. Phil, Marshall R. Phil, Bruce Fulton, Ju-Chan Fulton. **Land of Exile: Contemporary Korean Fiction**, 1993.

LEE, Yujin. '저주토끼' 정보라 작가 "진짜 공포는 이 세상에 있다". Hani, Mapo-gu, Seoul, 2022, s.p. Disponível em: <<https://www.hani.co.kr/arti/culture/book/1051164.html>> Acesso em: 16/04/2025.

LEE, Jieun. A Radical Future: Gender and Science Fiction in Contemporary Korean Literature. In: **Journal of the Fantastic in the Arts**, Vol. 34, No. 2, 2023.

Lee, Sung-Ae. Lures and Horrors of Alterity: Adapting Korean Tales of Fox Spirits. *International Research in Children's Literature*. 4. 135-150. 10.3366/ircl.2011.0022, 2011.

LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. A tipologia de Norman Friedman. In: _____. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985, p. 25 – 70.

LUKÁCS, György. "Narrar ou descrever". In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

O'REILLY, Andrea. **Matricentric Feminism: Theory, Activism, and Practice**. Ontario: Demeter Press, 2016.

PALLEY, Marian Lief. **Women's Status in South Korea: Tradition and Change**. In: *Asian Survey*, 30(12), p. 1136–1153. 1990. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/2644990>> Acesso em: 26 ago. 2024.

PEIRSE, Alison, BYRNE, James. "Creepy Liver-Eating Fox Ladies: The Thousand Year Old Fox and Korea's Gumiho" in: **Korean Horror Cinema**. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013.

POE, Edgar Allan. “Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne”. Tradução de Charles Kiefer. In: *Bestiário*, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004.

RICHTER, Ann. **Le fantastique féminin d’Ann Radcliffe à nos jours**, Paris, Marabout, 1977.

RN'S BIG WEEKEND OF BOOKS: BORA Chung ON WRITING STORIES IN THE GAP BETWEEN REALITY AND THE UNEXPLAINABLE. [Locução de]: Sarah L’Estrange. Entrevistada: Bora Chung. Melbourne, Austrália: ABC Radio National, 18 jun. 2023. Podcast. Disponível em: <https://www.abc.net.au/listen/programs/big-weekend-of-books/bora-chung-on-writing-stories-between-reality-and-unexplainable/102477842#>. Acesso em: 21 nov. 2024.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

_____. Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real. In: David Roas & Alessandra Massoni (eds.), **Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic** (pp. 15-30). Madrid: Visor. 2020.

SO, Carolyn. “Early twentieth-century fiction by women” In: LEE, Peter H. (Ed.), **A History of Korean Literature** (pp. 406–419) Cambridge: Cambridge University Press (2003).

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond: A estilística da repetição**. Rio de Janeiro: Batel, 2020.

THE BOOKSHELF: LITERATURE IN TRANSLATION WITH SPECIAL GUESTS BORA CHUNG AND ANTON HUR + YU SHI. [Locução de]: Kate Evans, Cassie McCullagh. Entrevistada: Bora Chung, Anton Hur, Yu Shi. Melbourne, Austrália: ABC Radio National, 21 nov. 2024. Podcast. Disponível em: <https://www.abc.net.au/listen/programs/the-bookshelf/literature-translation-southkorea/104453542>. Acesso em: 21 nov. 2024.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

YI, Kwansu. “The Value of Literature” (Munhak ũi Kachi) Tradução: Rhee, Jooyeon In: **Azalea: Journal of Korean Literature & Culture**, 4(1), 287–291, (2011).

YI, Namho, et al. **Twentieth-Century Korean Literature**; Tradução: Youngju Ryu. Eastbridge Books, 2005.

YOO, Theodore Jun. **The politics of gender in colonial Korea**. University of California Press, 2008.

WILLIAMS, Raymond. “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”. In: _____. **Cultura e materialismo**; Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.