

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE

MARCO TAKASHI MATSUDA

A MARCA AMARELA: produção artística como resistência na
militância asiático-brasileira

DISSERTAÇÃO

CURITIBA
2020

MARCO TAKASHI MATSUDA

A MARCA AMARELA: produção artística como resistência na
milítância asiático-brasileira

Dissertação de Mestrado apresentada
para obtenção do grau de Mestre,
Programa de Pós Graduação em
Tecnologia e Sociedade da Universidade
Tecnológica Federal do Paraná, Campus
Curitiba.

Área de Concentração: Tecnologia e
Sociedade

Linha de Pesquisa: Mediações e Culturas

Orientadora: Professora Marilda Lopes
Pinheiro Queluz

CURITIBA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Souza, Marco Takashi Matsuda de

A marca amarela [recurso eletrônico]: produção artística como resistência na militância asiático-brasileira / Marco Takashi Matsuda de Souza. -- 2020.

1 arquivo eletrônico (193 f.): PDF; 5,88 MB.

Modo de acesso: World Wide Web.

Texto em português com resumo em inglês.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. Área de Concentração: Tecnologia e Sociedade. Linha de Pesquisa: Mediações e Culturas, Curitiba, 2020.

Bibliografia: f. 173-177.

1. Tecnologia - Dissertações. 2. Arte asiática - Brasil - História e crítica. 3. Artistas - Brasil - Biografia. 4. Design. 5. Representações sociais. 6. Percepção social. 7. Identidade social. 8. Identidade de gênero. 9. Asiáticos - Brasil - Identidade étnica. 10. Asiáticos - Relações raciais - Brasil. 11. Tecnologia - Aspectos sociais. I. Queluz, Marilda Lopes Pinheiro, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 23 -- 600

Biblioteca Central do Câmpus Curitiba - UTFPR
Bibliotecária: Luiza Aquemi Matsumoto CRB-9/794



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO

A Dissertação de Mestrado intitulada “**A Marca Amarela: Produção Artística Como Resistência na Militância Asiático-Brasileira**”, defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Marco Takashi Matsuda de Souza**, no dia 10 de julho de 2020, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade, Área de Concentração Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa Mediações e Culturas, e aprovada em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz – Presidente - UTFPR

Profa. Dra. Cláudia Regina Hasegawa Zacar - UFPR

Prof. Dr. Liber Eugênio Paz - UTFPR

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, 10 de julho de 2020.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos iniciais são sempre dedicados especialmente às professoras e aos professores desse país, pois, de fato, é um ato de genuína bravura dedicar-se dia a dia pela educação, mesmo que, às vezes, pareça tão desvalorizada para muitos.

Agradeço às pessoas que, de algum modo, acreditaram que ao permanecer estudando eu estaria semeando possibilidades para um futuro mais interessante, e não meramente trilhando um caminho unidirecional.

Agradeço profundamente minha grande orientadora, professora Marilda, quem me acompanhou desde a graduação, nas aulas de História da Arte, trazendo tanto empenho e energia para as manhãs de jovens, muitas vezes, apáticos. Lembro que as provas eram muito instigantes, para nos expressarmos não só pela escrita, logo, elas não pareciam tão aterrorizantes como corriqueiramente são. Talvez ela não saiba, mas carinhosamente me referi à professora Marilda como o “Mestre dos Magos”, pois, diversas vezes, em especial durante o mestrado, ela aparecia em diversos momentos de dúvida e de confusão para então deixar alguma reflexão. Talvez não a resposta mais exata, mas sempre um apontamento que me fazia refletir. Enfim, sou sempre grato por me apontar o caminho de casa.

Reforço meus agradecimentos às professoras e aos professores do Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade pela dedicação em suscitar os debates do modo mais crítico possível.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por todo o suporte a mim cedido para poder concluir o Mestrado.

Por fim, agradeço sempre o afeto e o companheirismo dos queridos amigos, um acalanto para seguir em frente nos momentos mais tenebrosos.

Até então, tudo sempre só foi considerado bonito até as brancas falarem que é bonito.

Fernanda Yoshino, 2020.

RESUMO

No presente trabalho busco refletir sobre como se dá a produção artística relacionada à militância asiático-brasileira, sobretudo nas obras *Chocopie*, *Pulgasari* e *Corte de Cabelo* (2018) da artista plástica Ing Lee; *Onde-por enquanto* (2018) da artista visual e tatuadora Paty Baik; e *Criança Amarela* (2018) do artista, designer e tatuador Monge Han. Penso nessas obras como produções que materializam narrativas peculiares às suas criadoras e a seu criador, as quais convergem para suas vivências diaspóricas, constituindo, não só suas percepções quanto suas posições de sujeitos racializados na sociedade brasileira. Proponho-me a contextualizar a formação de espaços de debate e articulação da militância asiático-brasileira *online* e *off-line* e a relação com esses artistas, trazendo um panorama geral dessas ações. Trago uma breve biografia de cada artista bem como um painel de compilação de suas obras, demonstrando o caráter experimental no uso de diferentes técnicas adotadas por cada artista.

Busco demonstrar como as imagens se configuram como uma potente ferramenta para propor outras possibilidades de se fazer reconhecer na sociedade brasileira.

Para tanto, confronto as imagens produzidas nas obras pensando nas estratégias de se representar enquanto uma pessoa amarela, analisando os textos, elementos gráficos, cores e técnicas presentes em cada obra, dialogando com o conceito de representação de Stuart Hall, o orientalismo de Edward Said, a diáspora de Avtar Brah e as práticas de resistência de Patricia Hill Collins e bell hooks.

Com este trabalho percebo que cada artista coloca em discussão e representação a vivência enquanto sujeito asiático-brasileiro, não em uma posição de sujeito narrado mas de protagonistas de seus enunciados. Logo, concluo que a articulação da produção artística com questões de raça/etnia, gênero e sexualidade contribuem para a configuração de uma arena de disputas denominada militância asiático-brasileira.

Palavras-chave: Ing Lee; Paty Baik; Monge Han; raça/etnia; representação; arte; design; militância asiático-brasileira.

ABSTRACT

The following dissertation seeks to reflect on how artistic production specialized in Asian-Brazilian militancy works, mainly in the works *Chocopie*, *Pulgasari* and *Corte de Cabelo* (hair cut) (2018) by the plastic artist Ing Lee; *Onde - por enquanto* (*where, for now*) (2018) from the visual artist and tattoo artist Paty Baik; and *Criança Amarela* (*yellow child*) (2018) by artist, designer and tattoo artist Monge Han. I think about these works as productions that brings narratives particular to their creators while converging into diasporic experiences, made up by not only perception but also the position of rationalized beings in Brazilian society. I propose to contextualize the formation of spaces for debate and articulation of Asian-Brazilian activists *online* and *offline* and the relations of these artists, bringing a general collage of such actions. I bring a short biography of each artist as well as a panel compiling their body of work, showing the experimental characteristics of each different technique embraced by each artist.

I try to demonstrate how the images are configured as a powerful tool to propose other possibilities to be recognized in Brazilian society. Therefore, I confront the images produced in the works thinking about strategies to represent what is to be a yellow person, analyzing the texts, graphic elements, colors and techniques present in each work, dialoguing with the concept of representation by Stuart Hall, the orientalism of Edward Said, the diaspora of Avtar Brah and the practices of resistance by Patricia Hill Collins and bell hooks.

With this text I notice that each artist puts the representation as an Asian-Brazilian in the discussion, but in a position of narrated subject but as protagonists of their own stories. Therefore I conclude that the correlation of artistic productions with race/ethnicity, gender, and sexuality as topics contribute to the setup of an arena of arguments named Asian-Brazilian militancy.

Keywords: Ing Lee; Paty Baik; Monge Han; race/ethnicity; representation; art; design; Asian-Brazilian militancy

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Painel visual do designer Teidy Nakao.....	21
Figura 2 Painel visual da artista Paty Baik.....	22
Figura 3 Retrato de Yuri Kochiyama.....	31
Figura 4 <i>Scan</i> da matéria do assassinato de Malcon X pela revista Life	32
Figura 5 Dois cartazes do projeto “Abre o olho você!” de Vinícius Chozo.....	34
Figura 6 Obra “Descartes em memorábíla: Reflexões temporearias e doloridas feitas com objetos inanimados, lixo e sentimentos”	36
Figura 7 Foto da performance ligada ao projeto Free Free	38
Figura 8 Colagem fotográfica do site do projeto Free free	39
Figura 9 Arte promocional do documentário <i>O Perigo Amarelo nos Dias Atuais</i>	41
Figura 10 Cartão postal n.5 por Mille.....	42
Figura 11 <i>Scan</i> da capa da revista <i>Simplicissimus</i> , v.39, n.44	43
Figura 12 <i>Print screen</i> de parte das obras do Selo Pólvora	46
Figura 13 O tempo te fez o que tu fez ao tempo	53
Figura 14 Ícone do projeto Filhos da Onda.....	55
Figura 15 Retrato e tatuagem de Evan Ishida	57
Figura 16 Taegeuk e Sam Taegeuk	60
Figura 17 Pikachus de porcelana	63
Figura 18 <i>Not your Lolita fantasy</i>	64
Figura 19 <i>Send me bundinha</i>	66
Figura 20 Às vezes esqueço que tenho costas	68
Figura 21 Capa do zine <i>A boneca</i>	69
Figura 22 <i>Sam Taegeuk</i>	71
Figura 23 Detalhe do zine pulgasari	73
Figura 24 Capas da série de zines Coreia do Norte.....	74
Figura 25 Instalação <i>I’ve never been there, I would’nt know, would I? (Escrevi tanto em sua língua que me ausentei)</i>	77
Figura 26 <i>Bem Vindo</i>	79
Figura 27 Ideograma de água.....	81
Figura 28 <i>Já que nos outros não funciona. E você sabe do que to falando (((egocentrica(((</i>	82
Figura 29 <i>Cozinhando</i>	83
Figura 30 Painel de obras de Paty Baik.....	87
Figura 31 Detalhe do painel de obras de Paty Baik.....	88
Figura 32 <i>Print screen</i> do portfólio online de Paty Baik	89
Figura 33 Detalhe do painel de obras de Paty Baik.....	90
Figura 34 Imagem da obra <i>2:24</i>	91
Figura 35 Imagem da obra <i>Desloco</i>	92
Figura 36 <i>Print screen</i> do detalhe da obra <i>Desloco</i>	92

Figura 37 Imagens da obra <i>I've never been there, I wouldn't know, would I?</i> (Escrevi tanto em sua língua que me ausentei).....	93
Figura 38 Detalhe do painel de obras de Paty Baik.....	95
Figura 39 Imagem da obra <i>Atravessando Crossing</i>	96
Figura 40 Imagem da obra <i>Ponto (Point)</i>	97
Figura 41 Detalhe do painel de obras de Paty Baik.....	99
Figura 42 Painel de obras de Ing Lee.....	100
Figura 43 Detalhe do painel de obras de Ing Lee.....	102
Figura 44 Detalhe do painel de obras de Ing Lee.....	103
Figura 45 Detalhe do painel de obras de Ing Lee.....	104
Figura 46 Obra <i>Não sou o seu souvenir exótico</i>	105
Figura 47 Imagem com a intervenção <i>Não sou seu souvenir exótico</i>	107
Figura 48 Imagem com a intervenção <i>Não sou seu souvenir exótico</i>	108
Figura 49 Detalhe do painel de obras de Ing Lee.....	110
Figura 50 Painel de obras de Monge Han	112
Figura 51 Detalhe do painel de obras de Monge Han	113
Figura 52 Detalhe do painel de obras de Monge Han	114
Figura 53 Obra <i>Família cebola como imigrantes 1/2</i>	115
Figura 54 Obra <i>Família cebola como imigrantes 2/2</i>	116
Figura 55 Detalhe do painel de obras de Monge Han	118
Figura 56 Detalhe do painel de obras de Monge Han	120
Figura 57 Imagem da obra <i>Ponto (Point)</i>	123
Figura 58 Capa em preto e branco da zine <i>Onde - por enquanto</i>	126
Figura 59 Páginas 6 e 7 da zine <i>Onde - por enquanto</i>	128
Figura 60 Páginas 12 e 13 da zine <i>Onde - por enquanto</i>	129
Figura 61 Páginas 20 e 21 da zine <i>Onde - por enquanto</i>	132
Figura 62 Páginas 26 e 27 da zine <i>Onde - por enquanto</i>	133
Figura 63 Páginas 30 e 31 da zine <i>Onde - por enquanto</i>	134
Figura 64 Páginas 32 e 33 da zine <i>Onde - por enquanto</i>	135
Figura 65 Imagem das dobraduras e do manuseio das zines de Ing Lee	138
Figura 66 Retrato de Kim Jong un	139
Figura 67 <i>Scan</i> planificada da zine <i>Chocopie</i>	140
Figura 68 <i>Scan</i> planificada da zine <i>Corte de Cabelo</i>	142
Figura 69 <i>Scan</i> planificada da zine <i>Pulgasari</i>	144
Figura 70 Parte 13 da série Criança Amarela.....	148
Figura 71 Capa do quadrinho impresso <i>Criança Amarela</i>	150
Figura 72 Parte 1 da série Criança Amarela.....	152
Figura 73 Parte 3 da série Criança Amarela.....	155
Figura 74 Parte 4 da série Criança Amarela.....	157
Figura 75 Parte 7 da série Criança Amarela.....	161
Figura 76 Parte 11 da série Criança Amarela.....	163
Figura 77 Parte 12 da série Criança Amarela.....	165

SUMÁRIO

1 O GAROTO AMARELO PERDIDO EM MEMÓRIAS	11
2 OS RASTROS EM AMARELO: PANORAMA DA MILITÂNCIA ASIÁTICO-BRASILEIRA NOS DIAS ATUAIS	25
2. 1 ESTILHAÇOS EM AMARELO: IMAGENS NO IMAGINÁRIO SOCIAL	25
2. 2 OS ESTILHAÇOS EM AMARELO POR TODA PARTE	29
3 CRIADORES	51
3. 1 O PEREGRINO DE SI	52
3. 2 A GAROTA QUE PENSAVA NOS ESPELHOS	59
3. 3 A DESBRAVADORA DO NÃO LUGAR	75
4 SOBRE CRIATURAS E SUAS CONCEPÇÕES	85
4. 1 PATY BAIK	85
4. 1. 2 Da pele na pele.....	87
4. 1. 3 Dos espaços e formas (dentro e fora)	90
4. 2 ING LEE.....	99
4. 2. 1 Sobre retratos e espelhos.....	100
4. 2. 2 Do trivial ao essencial	102
4. 2. 3 Aquilo que nos mobiliza	104
4. 2. 4 Entre fazeres.....	109
4. 3 MONGE HAN.....	111
4. 3. 1 Das variadas versões de si.....	112
4. 3. 2 Álbuns familiares.....	114
4. 3. 3 "O Monge é pop".....	118
4. 3. 4 Do caos cotidiano	119
4. 3. 5 Multifacetado.....	121
5 OS FRAGMENTOS AMARELOS EM EVIDÊNCIA	125
5. 1 ONDE - POR ENQUANTO	125
5. 2 CHOCOPIE, CORTE DE CABELO E PULGASARI.....	136
5. 3 CRIANÇA AMARELA.....	147
6 DO ESFORÇO PARA RESPIRAR	169
BIBLIOGRAFIA	175
APÊNDICE A - E-mails de Ing Lee	180
APÊNDICE B - E-mails de Monge Han	186
APÊNDICE C - E-mails de Paty Baik.....	189
APÊNDICE D - Paineis de obras de Ing Lee.....	191
APÊNDICE E - Paineis de obras de Paty Baik.....	192
APÊNDICE F - Paineis de obras de Monge Han.....	193

1 O GAROTO AMARELO PERDIDO EM MEMÓRIAS

Quando eu era um garoto, por volta dos 11 anos, no interior de São Paulo, costumava brincar em um parquinho perto de casa, com grandes brinquedos de ferro e muita areia. Certo dia, conheci outro garoto, também mestiço de japoneses, e brincamos juntos, até que, em um determinado momento, ele questionou: “Como nós japoneses sofremos com o preconceito, né?” A indagação tinha um tom afirmativo, de um pesar que parecia tê-lo acompanhado por toda a vida. Naquele instante eu havia concordado com a cabeça, mas, em meu íntimo discordava, pois acreditava piamente que os japoneses e seus descendentes não sofriam preconceito no Brasil.

Mais de 10 anos depois me recordei desse episódio e foi como se o pesar daquele garoto tivesse me assolado. Foi na época da finalização do meu trabalho de conclusão de curso em design, em 2017, investigando os estereótipos atribuídos às representações de feminilidades japonesas, que entrei em contato com grupos *online* que problematizavam o lugar das pessoas amarelas na sociedade brasileira. Em meio à efervescência das discussões de agenda política da militância asiático-brasileira, dei-me conta de que desde tenra idade aquele garoto já tinha certa noção de sua posição de sujeito racializado¹ em uma sociedade racista.

Talvez, aquele menino tenha tido que aprender a lidar com os olhares das outras crianças e adultos que o classificavam como diferente, como alienígena, não pertencente a esse lugar, fosse em um parquinho, em sua escola ou qualquer outro espaço público. Pareceu-me, então, que o olhar seria uma chave importante para refletir sobre as vivências racializadas de jovens descendentes leste-

¹ Entendemos a racialização como o conjunto de processos, discursos, estudos, e representações socio histórico culturais que atribuem o corpo não branco como o *Outro*, diferente, sendo que as características fenotípicas, aparentes no físico de cada pessoa, são tomadas como uma prova incontestável da oposição binária entre o branco (o modelo ideal hegemônico) e o não branco (HALL, 2016).

asiáticos² no Brasil, tanto o olhar das pessoas que nos observam, quanto o nosso olhar enquanto espectadoras e espectadores amarelos³.

Se o olhar é um ato de escolha, como diz John Berger (1980), recordar aquele episódio de minha infância me fez rever o modo como me enxergava em relação ao meio, em relação às outras crianças, inocentemente despido de uma raça ou de uma cor. Ao me deparar com a obra de Monge Han, a *Criança Amarela*, em 2017, fui ainda mais instigado a refletir sobre como toda a minha trajetória enquanto sujeito foi impressa por uma marca amarela, por um fator racializador, em uma chave de classificação da diferença, em que o diferente era visto como o exótico, ora aclamado, ora ridicularizado.

Tal fenômeno estaria ligado ao que foi nomeado como *Perigo Amarelo*, um mito que abarca diversas representações negativadas sobre povos oriundos da Ásia, em especial os leste asiáticos. Essas representações versam em torno de uma suposta natureza ardilosa, perigosa e misteriosa desses povos, e que isso poderia implicar na ruína da civilidade, da erudição, do *status quo* do Ocidente.

O *Perigo Amarelo*, bem como diz a militante asiático-brasileira Gabriela Shimabuko (2018), seria a suposta ameaça de dominação do mundo moderno pelo *extremo Oriente*, difundida entre o final do século XIX e o começo do século XX, embora, nas primeiras décadas de 1800, já houvesse obras escritas que se referiam à invasão mongol da Europa no século XIII como “o maior Perigo Amarelo na Idade Média” (CHEN, 2012, p. 6-7). A origem do termo em sua conotação atual foi traçada pelo Imperador Guilherme II da Alemanha (WING-FAI, 2014), que, numa carta de 1895 endereçada ao czar Nicolau II da Rússia, responsabiliza o czar de “cultivar o continente asiático e defender a Europa das incursões da Grande Raça Amarela” (PALMER, 2009, p. 31).

Gabriela Shimabuko completa dizendo que Guilherme II, bem como outros líderes de nações ocidentais, instrumentalizaram o medo do *Perigo*

² Uso esse termo para me referir aos povos e descendentes de imigrantes de origem leste-asiático, como chineses, japoneses, coreanos entre outros.

³ O termo *amarelo* é apropriado principalmente pela militância leste-asiática como marcador identitário ligado à raça, à ancestralidade e ao posicionamento político.

Amarelo como um meio de evitar a soberania das nações asiáticas e também forma de manter o poder dessas nações, vistas. Tais povos eram tidos como *inassimiláveis* e *retrógradas* (incapazes de se adequar ao modelo de civilidade ocidental) em relação ao Ocidente pois supostamente subvertiam os ideais modernos, como o liberalismo individualista, o cristianismo, etc., fundamentais à vida ocidental. Logo, instaurava-se uma ameaça no imaginário da população, e então o *Perigo Amarelo* se torna um *slogan* que justifica suas políticas imperialistas europeias no Leste Asiático, especialmente na China (CHEN, 2012, p. 5-6).

Historicamente, o *Perigo Amarelo* foi, então, utilizado para atribuir representações de terror, de periculosidade, mistério e de exotização às nações leste-asiáticas que se destacassem por seu poder econômico, bélico e cultural no cenário global, ameaçando a hegemonia branca euro-estadunidense, em especial do século XVIII em diante. Já no período entre os séculos XIX e XX, difundem-se outras correntes de pensamento como a supremacia branca aliada ao *eugenismo*, o darwinismo social e a antropologia física como vertentes científicas que endossavam discursos racistas e xenofóbicos contra povos não brancos (TAKEUCHI, 2008).

Partindo de tantas inquietações decorrentes desse contato com outros descendentes amarelos, decidi, então, investigar de que forma se davam as contra narrativas dessas representações pejorativas, estereotipadas e, por vezes, negativas. Além disso, também penso que meu trabalho poderia contribuir, de certo modo, com as articulações que a militância asiático-brasileira vem propondo, com discussões principalmente por meio de blogs e grupos *online* no *Facebook*⁴. Estes ganharam destaque a partir de 2014 com o engajamento gradativo, principalmente de descendentes leste asiáticos no Brasil. Tais grupos fomentam debates sobre as vivências de descendentes de asiáticos no contexto brasileiro e global, apontam as dificuldades cotidianas, divulgam notícias a respeito do preconceito contra asiáticos no

⁴ Alguns dos principais grupos abordados nesse trabalho e seus respectivos endereços *online*: Asiáticos pela Diversidade <<https://asiaticospeladiversidadeblog.wordpress.com/>>; Perigo Amarelo <<https://www.facebook.com/perigoamarelo/>>; A Outra Coluna <outracoluna.wordpress.com>; Plataforma Lótus <<https://pt-br.facebook.com/plataformalotus/>>. Acessado em 01 de Setembro de 2019.

âmbito nacional e mundial, promovem discussões a respeito de racismo e xenofobia, imigração e políticas migratórias, tradições e ancestralidades, dentre outros temas.

O que mais me chamou atenção foi o engajamento de artistas, *designers*, comunicadores e produtores nesses coletivos no desenvolvimento de materiais para divulgar as atividades organizadas, além de fazer circular, cada vez mais, as discussões referentes a essa problemática.

Decidi estudar o modo como tratam esses assuntos, traduzem essas problematizações em visualidades/materialidades em suas próprias obras, autorais, muitas vezes divulgadas em suas páginas pessoais e/ou profissionais. Por isso, minha questão de pesquisa é pensar em que medida a atuação enquanto militantes estaria intrinsecamente ligada às suas produções artísticas, em vista de uma articulação entre vivência, experimentação técnica e expressão artística, principalmente visual/imagética.

O recorte desta dissertação volta-se para artistas e designers que se identificam como amarelos e descendentes de leste-asiáticos, em especial netos de imigrantes, pois acredito que trazer falas, produções e colaborações de militantes asiático-brasileiros, além de trazer contribuições de teóricos e pensadores racializados, pode ajudar a promover a resistência, tecendo contra-narrativas com o protagonismo das pessoas amarelas, buscando outras maneiras de representação.

Nesse sentido, o objetivo geral deste trabalho é refletir como a produção artística de descendentes de leste asiáticos problematiza questões de gênero, raça/etnia, e o modo como articula a importância da representação por imagens via atuação na militância asiático-brasileira no contexto atual. Para isso, foram selecionadas três obras de Ing Lee, Paty Baik e Monge Han.

Os objetivos específicos são contextualizar brevemente a atuação da militância asiático-brasileira, em especial pelas redes de contato feitas a partir de grupos em Redes Sociais; organização de ações e formação de coletivos (Instagram e Facebook); apresentar os artistas Ing Lee, Paty Baik e Monge Han, bem como suas obras; e por fim, analisar as três obras selecionadas

como recorte reflexão desta pesquisa: *Criança Amarela* (2017) de Monge Han, *Choco Pie, Pulgasari e Corte de Cabelo* (2018) de Ing Lee e *Onde: por enquanto* (2018) de Paty Baik.

Pensando na questão do *Perigo Amarelo* e o modo como narrativas e discursos são construídos nas práticas sociais e contribuem para um imaginário social acerca das pessoas amarelas, trago o conceito de representação de Stuart Hall (2016):

Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos (HALL, 2016, p.31).

Para Stuart Hall (2016), representar diz respeito à produção de sentido pela linguagem, usando o termo em seu significado mais amplo, incluindo a linguagem visual-imagética, produzida pelo humano, pelo computador, mediada por aparelhos, ferramentas etc. A linguagem é organizada pelos signos, ou seja, palavras, sons ou imagens que carregam valores e que representam ou indicam os conceitos e as relações construídas historicamente, ligadas aos sistemas de significados em nossa cultura. Nessa perspectiva, também é importante salientar que os sentidos, os significados, não são fixos, eles mudam e variam de acordo com o contexto, e que isso estaria em função da vida social, das práticas de significação que as pessoas irão exercer .

E ainda, em diálogo com Stuart Hall (2016), busco olhar para as representações tratadas nesta dissertação não como essencialmente negativas ou positivas, mas como produções carregadas de múltiplos significados, e identificar quais destes estão sendo privilegiados, em particular por seus criadores/autores.

Outros dois conceitos foram centrais para esse trabalho. O primeiro é o de *orientalismo* de Edward Said (1990), tido como uma construção sócio histórica, política e cultural do Oriente em um imaginário social de exotificação e mistério, como estruturas de poder que davam suporte à hegemonia branca ocidental, em especial a europeia, tida como referencial de civilidade, racionalidade, erudição etc.

O segundo, baseado nas contribuições de Avtar Brah (2011) acerca do conceito de diáspora também foi profícuo para pensar os trabalhos de Ing Lee, Monge Han e Paty Baik. A autora contextualiza os fluxos migratórios datados do início do século XIX, e seu consecutivo aumento a partir dos anos 1980, motivados principalmente por desigualdades econômicas, mobilidade expansiva do capital, desejo por melhores condições de vida e também conflitos políticos, guerras e fome. Assim, as viagens diaspóricas tentavam, em alguma medida, estabelecer raízes em uma outra parte, compreendendo as formas historicamente variáveis de relacionalidade dentro e entre as formações diaspóricas (BRAH, 2011). A diáspora asiática seria diferente para cada grupo dentro dessa chave de classificação “asiático”, variando conforme o contexto histórico, geográfico, político e cultural.

O conceito de diáspora destaca esses processos de multilocalização através de barreiras geográficas, culturais e psíquicas. Logo, coloca-se em questionamento a ideia de brasilidade como estável, homogênea e fixa, pois está sempre em processo (BRAH, 2011).

Para ajudar a pensar cor como um marcador identitário no contexto brasileiro trago a discussão de Lilia Schwarcz (2012). A autora trabalha as manipulações, os usos e as negociações sociais cotidianas com as categorias raça e cor no contexto brasileiro, sendo que, ao ir coletando diferentes relatos que traziam experiências racializadas, Lilia Schwarcz esclarece que essas experiências exprimem, por vezes, a dor, a exclusão e a discriminação vivida por esses sujeitos. E que de fato, cor está pautada na diferença, e corriqueiramente atrelada às diferenças de classe. A autora afirma:

O tema da cor parece, assim e por vezes, acondicionar elementos socioeconômicos, regionais e estéticos, mas também interpretativos, acusatórios ou de elevação assim como estéticos; sempre diacríticos. É só nessa perspectiva é que se pode entender como cor significa uma forma simbólica de se inserir na sociedade e de agenciar marcadores disponíveis (SCHWARCZ, 2012. p.50).

A cor demarca posições sociais e condições materiais, ainda passível para outras clivagens e outros deslocamentos, como o pertencimento a um grupo ou comunidade, como uma marca de *status* social, como uma

reivindicação política, dentre outras questões, as quais estão carregadas de fortes cargas simbólicas.

Para trabalhar com o conceito de estereótipo me aproprio de trabalhos como os de Robert Stam e Ella Shohat (1995) para pensar em que medida os estereótipos trazem narrativas endereçadas sobre determinados grupos, geralmente historicamente subalternizados, e em que medida esses mesmos estereótipos também podem servir como estopim para se desenvolver estratégias de resistência por parte desses grupos. Ao referir-me às práticas de resistência, também acredito na proposta trabalhada por bell hooks em *O olhar opositivo* (1992) e o conceito homônimo ao título da obra, como estratégia política de denotar a agência dos espectadores racializados contra um regime de representação branco hegemônico. E, por fim, foram de grande ajuda algumas considerações de Patricia Hill Collins (2016) a respeito das experiências sociais racializadas e sua potencialidade em promover um outro olhar, uma outra percepção a qual possibilita outras formas de se produzir narrativas, artefatos e memórias.

Outra abordagem que se mostra frutífera para se trabalhar é a da historiadora feminista Joan Scott (2005), que ressalta a ideia de se tratar os conceitos de igualdade e de diferença não como opostos, mas como interdependentes, pois estão em constante processo de negociação e de tensionamento. Torna-se fundamental uma análise situada, atentando-se ao período histórico e político que se dão esses processos .

É importante ressaltar que a referência à *militância asiático-brasileira* abrange a participação não só de descendentes e imigrantes leste-asiáticos, mas, também, de outros povos como os de origem paquistanesa, hindu, árabe, e além das pessoas que vão se identificar como amarelas, as que se identificarão como marrons, pardas, ou mesmo negras. Essa estratégia adotada principalmente pelos grupos ligados à militância asiática, em utilizar uma nomenclatura mais generalista, em certos aspectos, pode até homogeneizar uma vasta gama de grupos étnicos oriundos do continente asiático, todavia, também é possível notar um ganho de fortalecimento político na visibilidade de agendas, mesmo que diversas, mas com pontos de intersecção.

Sobre o uso de um termo guarda-chuva que abarque diferentes grupos, Joan Scott explica que se trata de um paradoxo na luta por reivindicações dos direitos (coletivo x individual), pois as identidades de grupo definem indivíduos e renegam a expressão ou percepção plena de sua individualidade (SCOTT, 2005. p.15). De fato, quando se usa o termo “militância asiático-brasileira” ou mesmo “militância amarela” temos o apagamento, de certo modo, de todas as particularidades ligadas aos inúmeros grupos que estarão sob essa classificação, seja ela pautando uma ligação com a localização geográfica ou com a cor, raça atribuída a muitos desses grupos. Todavia, no atual contexto, especialmente o brasileiro, onde há uma movimentação coletiva em organizar pautas diversas, apesar das discussões articuladas a um ativismo político ainda serem recentes, também é possível notar a importância desses esforços. Esforços estes ligados a construção de um ativismo baseado na luta anti-racista, anti-xenofóbica, o qual problematiza estereótipos, questiona privilégios, e ainda reivindica políticas e ações afirmativas em prol de asilo político e da assistência a refugiados.

Entende-se, assim, que os termos “militância asiático-brasileira” ou “militância amarela” são provisórios, em função desses esforços em buscar estruturar e fortalecer agendas políticas, promover espaços para discussões, reflexões, e organizar coletivos que estejam dispostos a atuar em prol de uma visão solidarizada à diferença.

Ao se tratar de categorias de análise de relações sociais, busquei inspiração na proposta de Adriana Piscitelli que utiliza a categoria interseccionalidade e/ou categorias de articulação para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades.

É importante destacar que já não se trata da diferença sexual, nem da relação entre gênero e raça ou gênero e sexualidade, mas da diferença, em sentido amplo para dar cabida às interações entre possíveis diferenças presentes em contextos específicos (PISCITELLI, 2008 p.266).

Adriana Piscitelli destaca o modo como “essas abordagens - em que a diferença é um fator importante de análise, juntamente do contexto específico

em que ela está presente - divergem também em termos das margens de agência (*agency*) concedidas aos sujeitos, isto é, as possibilidades no que se refere à capacidade de agir, mediada cultural e socialmente” (PISCITELLI, 2008, p.267).

A autora, então, explica o conceito de interseccionalidade baseado na proposta da pensadora feminista e advogada Kimberlé Crenshaw. Adriana Piscitelli diz que o conceito trata da interação das formas de capturar as consequências advindas da interação entre duas ou mais formas de subordinação, como o sexismo, o patriarcalismo, o racismo etc. Ainda com base em Crenshaw, Piscitelli ilustra que esse conceito pode ser representado pelo entrecruzamento de diversas avenidas, sendo que, por exemplo, a mulher negra estaria no entrecruzamento dessas vias, sendo atravessadas por essas diferentes formas de subordinação, racismo, sexismo, desigualdade social e de classe etc. (PISCITELLI,2008)

Adriana Piscitelli faz considerações sobre a o conceito de interseccionalidade trabalhado por Crenshaw, ao dizer que as ideias de diferença e desigualdade estariam sendo tratadas como uma fusão. A autora atenta que é necessário olhar para a proposta de Crenshaw sob uma leitura sistêmica, de caráter mais abrangente. Também critica essa abordagem por não tratar do poder como uma relação, e sim como uma propriedade que uns têm e outros não. E ignoram também o caráter produtor do poder, produtor de sujeitos, e que essas relações de poder também se alteram constantemente devido aos conflitos e aos pontos de resistência (PISCITELLI,2008).

Para esclarecer como se deu a metodologia empregada no presente trabalho, inicio relatando a seleção de artistas/obras que, após um levantamento das principais produções imagéticas acerca desta temática, elenquei 10 artistas⁵, produtores, designers que estavam diretamente ligados

⁵ Dos criadores e suas respectivas páginas contendo seus trabalhos dos quais eu havia elencado previamente durante a fase de exploração desta dissertação, temos: Teidy Nakao, do campo audiovisual < <https://www.instagram.com/teidyhn/>>; Gustavo Inafuku, artista visual <<https://www.instagram.com/gjinafuku/>>;Tami Tahira, artista visual <<https://www.instagram.com/tamitahira/>>; Caroline Ricca Lee, do campo da moda e artes visuais < <https://www.instagram.com/rycca.lee/>>; Kiyomi Hayashi, maquiagem artística < <https://www.instagram.com/kiyomi.gif/>>; as gêmeas Takeuchis, da fotografia de moda

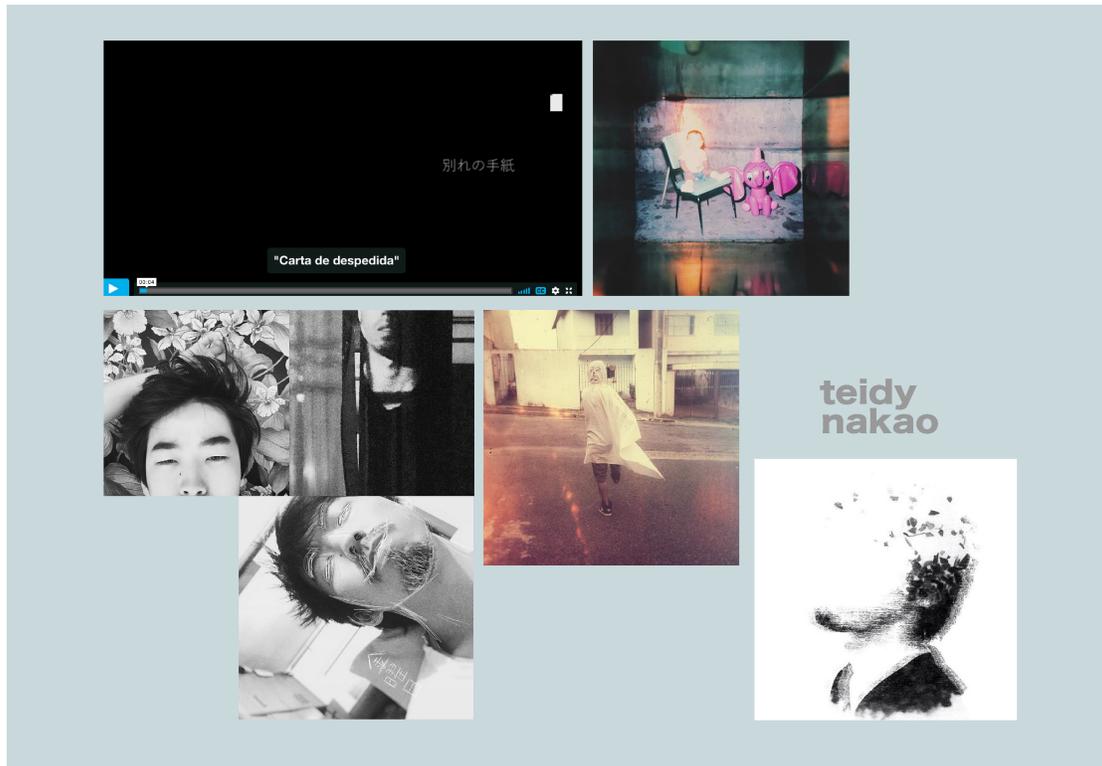
e engajados na militância asiático-brasileira por meio dos grupos *online*, em especial no grupo Asiáticos pela Diversidade⁶. Os critérios para fazer essa relação de 10 criadores e criadoras foram estabelecidos pela descoberta de seus trabalhos por meio das contribuições mais frequentes que elas e eles realizavam para o grupo Asiáticos pela Diversidade, como por exemplo na organização de eventos em prol da comunidade LGBTQI+⁷ asiático-brasileira, *workshops* de auto cuidado, palestras sobre temáticas correlatas à causa amarela e LGBTQI+, produção de materiais gráficos para uso do grupo e a própria divulgação do trabalho dessas e desses profissionais por parte dos membros da página.

<www.takeuchiss.com >; Paty Baik, artista visual < <https://www.instagram.com/roledebaik/>>; Vinícius Chozo, do design e da publicidade < <http://cargocollective.com/viniciuschozo>>. Acessado em 01 de Setembro de 2019.

⁶ A apresentação desses grupos pode ser conferidas no capítulo 2: rastros em amarelo, onde apresento e contextualizo os projetos e coletivos ligados à militância asiático-brasileira.

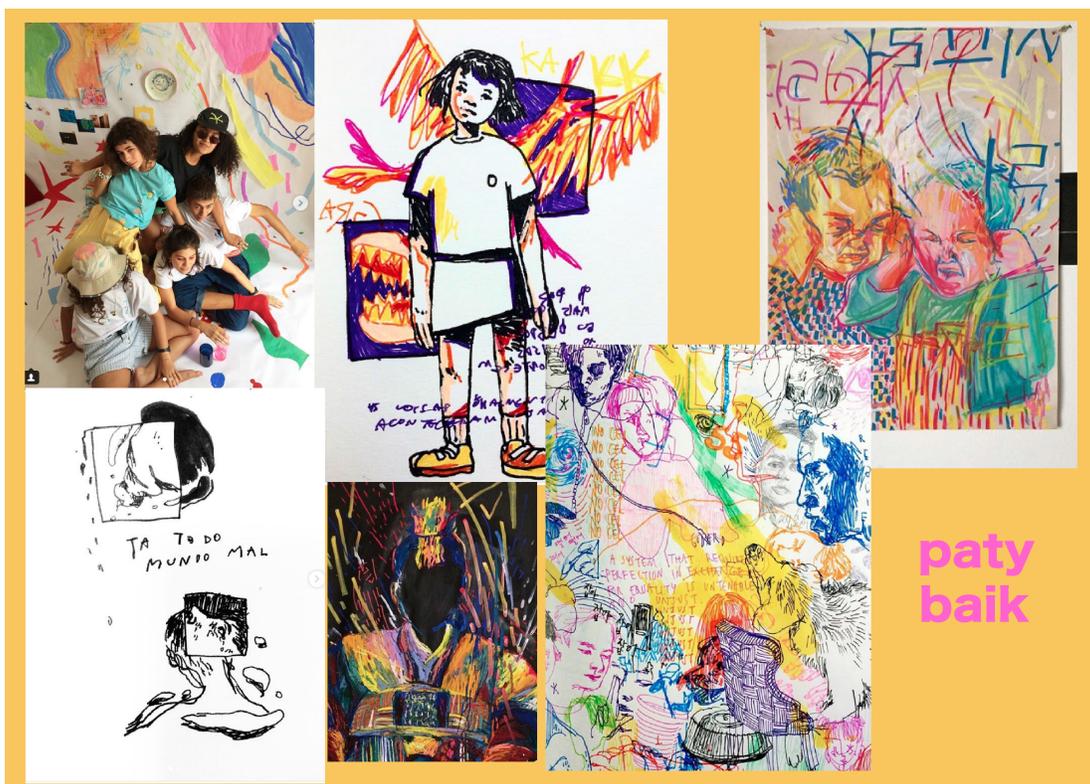
⁷ A sigla se refere ao intuito de unir e demonstrar representatividade e reconhecimento às pessoas que irão se identificar com a orientação sexual e/ou identidade sexual e de gênero diferente da cis heterossexual. Tal sigla, inicialmente como “GLS”(gays, lésbicas e simpatizantes) foi ganhando novas configurações a medida em que outros grupos reivindicavam seu espaço para serem ouvidos e reconhecidos. Em resumo a sigla é dividida em 2 partes, a primeira LGB, referente à orientação sexual: lésbicas, gays, bissexuais. A segunda, TQI+, referente ao gênero: transexuais, travestis e transgêneros, queers, intersexuais e o + como um lembrete de outros grupos que vem se aliando à comunidade (MARASCIULO, 2020).

Figura 1 - Painel visual do designer Teidy Nakao.



Fonte: Acervo do autor, 2019.

Figura 2 - Painel visual da artista Paty Baik.



Fonte: Acervo do autor, 2019.

O segundo passo foi a construção de painéis visuais (figuras 1 e 2) utilizados como metodologia profícua para organizar as ideias, propor questionamentos e identificar particularidades, intersecções e divergências nessas produções.

Como forma de alinhar interesses e dar certa continuidade nas discussões iniciadas durante o meu Trabalho de Conclusão de Curso, tratando da linguagem artístico-visual das narrativas sequenciais, optei, então, por aprofundar minhas análises sobre os trabalhos de Ing Lee, Paty Baik e Monge Han, levando em consideração o forte apelo estético e o uso de técnicas em suas obras que dialogam, de alguma forma, com os quadrinhos. Então escolhi os três artistas por terem uma produção considerável, pela presença digital (constante divulgação de suas obras via redes sociais) e pelo fato de terem se unido como um coletivo de artistas descendentes de coreanos, o *Sam taegeuk*.

Logo, tomei como objeto de análise uma obra de cada artista, sendo a *Criança Amarela* (2017) de Monge Han, *Choco Pie* (2018) de Ing Lee e *Onde*

– *por enquanto* (2018) de Paty Baik, obras essas com suas particularidades, diferenças e pontos de intersecção nas discussões abordando racismo, a questão amarela, vivência, memórias, dores e a constante ocupação do entre lugares, dentro da categoria do *Outro*. Além, disso, cada uma dessas obras foi comercializada em formato impresso durante a Bienal de Quadrinhos de Curitiba, ocasião que uniu os três artistas para colaborarem enquanto coletivo *Sam Taegeuk*, unindo-se para lançar uma zine homônima durante o evento, comercializar e divulgar as produções individuais e ainda aproveitar o espaço para fazer circular as discussões acerca de ser asiático-brasileiro durante o evento.

Para pensar as imagens como portadoras de discursos políticos, bem como sua produção, circulação e consumo, e auxiliar em uma possível metodologia de análise de imagens, faço uso das contribuições que Mieke Bal (2016) propõe em sua obra *Tiempos Transtornados* (2016). Esta autora, por meio de incessante questionamento, traz grandes contribuições críticas pelo modo como a História da Arte tem sido tratada, e ainda a maneira como as pessoas atuam nesse sistema de produção, circulação e consumo de significados por intermédio da linguagem, em particular a linguagem visual.

A proposta de Mieke Bal é aliar a pesquisa histórica a questionamentos às imagens como um processo de investigação para refletir acerca da cultura em determinados contextos sociais. As imagens são vistas aqui como um recorte da cultura e como indícios de fatos e problemáticas de grupos sociais, eventos históricos, contexto político, dentre outros aspectos. E ainda me atento ao tratamento das materialidades de que a imagem é constituída, como elemento importante para esse processo de análise (BAL, 2016). Baseando-me nessa proposta, elenquei os seguintes critérios para tratar das produções visuais contidas nas obras selecionadas de Paty Baik, Ing Lee e Monge Han: contexto da produção, temática, estudo da estrutura de quadros, paleta de cores, elementos gráficos de composição, presença de personagens identificados como amarelos e não amarelos, artefatos, ícones, tipografia e abordagem do texto.

Na primeira parte deste trabalho, *Os rastros em amarelo*, apresento uma tentativa inicial de traçar um panorama geral daquilo que chamo de

militância asiático-brasileira, em especial as mobilizações na atualidade de jovens produtores, descendentes leste-asiáticos que atuam na cena criativa nacional e que estão afiliados aos grupos *online* do *Facebook*.

Em seguida, abro a seção dos *Criadores*, autores das obras escolhidas, com um pouco da história pessoal de cada um, suas produções, bem como sua relação com a *militância asiático-brasileira*.

Na quarta parte, *Sobre criaturas e suas concepções*, organizo visualmente os trabalhos de cada artista em blocos de temáticas co-relatas, comentando e fazendo uma breve análise de duas produções, pontuando as similaridades e as diferenças peculiares a cada um.

Na quinta parte, *Os fragmentos amarelos em evidência*, debruço-me nas obras que delimitam o recorte deste trabalho, analisando e discutindo como Paty Baik, Ingi Lee e Monge Han trabalham, cada um a seu modo, uma produção artística vinculada à *militância asiático-brasileira*, propondo outros olhares para a representação do sujeito amarelo.

Com a sexta parte, *Do esforço para respirar*, encerro o trabalho com minhas considerações acerca da importância dos trabalhos de Monge Han, Paty Baik e Ingi Lee, bem como dos estudos sobre a organização de uma *militância asiático-brasileira*.

2 OS RASTROS EM AMARELO: PANORAMA DA MILITÂNCIA ASIÁTICO-BRASILEIRA NOS DIAS ATUAIS

Neste capítulo busco trazer um breve panorama de algumas produções teóricas e artísticas que demonstram a relevância de se pensar aquilo que vou nomear neste trabalho como: a marca amarela. Ainda pensando nesse panorama, também trago a nomenclatura adotada pelas pessoas envolvidas com as discussões do que é ser e como é ser asiático-brasileiro na atualidade: a militância asiático-brasileira. Embora tais termos não sejam um consenso, vou utilizá-los como um referencial, com o intuito de tentar nomear práticas que, em determinada medida, suscitaram questionamentos sobre o ser/identificar-se asiático-brasileiro, entre aquilo que é tensionado e aquilo que é reiterado por meio desses posicionamentos.

2.1 ESTILHAÇOS EM AMARELO: IMAGENS NO IMAGINÁRIO SOCIAL

A visão sobre os diferentes povos do leste asiático como japoneses e chineses já era negativa nas terras brasileiras bem antes da vinda dos fluxos imigratórios do início do século XX, como comentam diferentes pensadores do tema, como o historiador Rogério Dezem (2005) que afirma que a ideia de *Perigo Amarelo* precedia a chegada desses imigrantes.

Dezem (2005) explica que a questão chinesa de 1870 é fundamental para se entender o fato da atribuição do *Perigo Amarelo* já pairar pelo imaginário nacional em função da chegada de chineses ao território nacional, nesse momento, não de forma voluntária, por se tratar de indivíduos embarcados à força por atravessadores em portos de Macau e Hong Kong (TAKEUCHI,2016). O historiador destaca esse fato como importante para se entender a gênese de vários preconceitos e estigmas contra os imigrantes e descendentes leste-asiáticos no contexto brasileiro.

Rogério Dezem (2005) destaca que os primeiros chineses chegaram às terras brasileiras por volta de 1810, ainda no período da Corte do Rio de Janeiro, de Dom João VI. Vale lembrar que o monarca propôs um incentivo à

produção de chá por intermédio de técnicas chinesas na época (TAKEUCHI,2016).

Desde essa primeira tentativa de inserção da mão de obra chinesa no contexto nacional, até 1880, o número de imigrantes chineses não ultrapassou 3 mil pessoas, sendo que, por conta do tráfego involuntário de chineses para o Brasil, não houve adaptação às condições de trabalho locais, o que serviu como pretexto para a estigmatização dos chineses como fracos, indolentes, depravados, viciados, tidos como uma raça inferior em comparação à mão de obra europeia (TAKEUCHI,2016).

Esses precedentes ajudam a entender os estereótipos que pairavam sobre o imaginário social brasileiro acerca dos povos amarelos. Por outro lado, a chegada dos primeiros imigrantes japoneses, em 1908, marcou o início da constituição de outra representação estereotipada em contraste com a dos chineses: os japoneses eram vistos como naturalmente dóceis, moralizados e eficientes, o que tornava o discurso antinipônico um paradoxo entre a aclamação e a ridicularização no contexto nacional com a chegada dos primeiros imigrantes (TAKEUCHI,2016).

O fenômeno social dos fluxos migratórios no Brasil constitui-se como uma área profícua para se estudar e observar essas dinâmicas complexas de organização da sociedade brasileira, e as imagens ganham um destaque especial como documentos e fontes de inferência para se refletir sobre o imaginário social e estereótipos.

No âmbito acadêmico, é fundamental citar as contribuições da historiadora Elena Camargo Shizuno (2001) com suas pesquisas sobre a imigração japonesa e a repressão policial no Brasil, em especial o trabalho *Bandeirantes japoneses ou o Perigo Amarelo: os imigrantes japoneses e a DOPS-DEAP na década de 40*. Neste estudo, ela analisou as representações registradas nos documentos oficiais da Delegacia de Ordem Política e Social, localizado no Departamento Estadual Arquivo Público Paraná, lançando luz sobre questões internas das comunidades nipônicas, como as tensões entre

os *makegumi* e os *kachegumi* (derrotistas e vitoristas)⁸ e, ainda, propondo críticas à atuação repressiva da polícia política durante parte da Era Vargas.

Outra investigação importante é a de Jeffrey Lesser (2008), professor visitante da USP, historiador dedicado aos estudos acerca da América Latina, autor de diversos livros sobre etnicidade, imigração e identidade nacional brasileira. Suas pesquisas voltaram-se para a grande concentração de imigrantes japoneses e seus descendentes na cidade de São Paulo, e as maneiras como isso pôde implicar no fomento de questões em torno da ideia de etnicidade, raça, identidade nacional, o conceito de brasilidade, dentre outras problematizações. Destaca-se sua discussão, a partir de relatos de *nikkeis* (descendentes de japoneses), de inclinações políticas à esquerda e membros da armada paulistana durante o período da ditadura militar brasileira. Nesses relatos, os militantes contavam suas estratégias de lidar com certo distanciamento em relação à comunidade nipônica, mas, com consciência de que isso não os tornavam menos *nikkeis* e tampouco menos brasileiros pelo engajamento político, apesar do movimento da armada ter sido perpassado por “um discurso branco presente em toda a elite brasileira” (LESSER, 2008).

Vale lembrar de trabalhos como os de Márcia Yumi Takeuchi (2016), historiadora especializada no tema da imigração japonesa no Brasil, que desde o final dos anos 90 trouxe grandes contribuições para o tema, estudando, por meio de fichas da polícia política, a perseguição e a estigmatização de japoneses durante o primeiro governo da era Vargas, no início do século XIX. Em sua tese de doutorado investigou o potencial das imagens como fontes históricas e meios de conhecimento para a reconstituição dos estigmas e estereótipos que povoam o imaginário coletivo, trazendo uma análise crítica acerca de charges e caricaturas de japoneses publicadas em revistas ilustradas brasileiras no período de 1897-1945

⁸ Elena Shizuno contextualiza os conflitos e tensões intra grupais de imigrantes japoneses no período pós guerra, em território brasileiro: “ (...) com a rendição do Japão, em 1945, a tensão dentro do grupo, verificada durante todo o período da conflagração mundial, transformou-se no conflito entre a parcela de imigrantes que não aceita o final das hostilidades e a derrota do Japão, conhecidos como *kachegumi*, e o grupo que acredita no malogro militar do seu país de origem, chamados de *makegumi*” (SHIZUNO, 2001, p.17).

(CARNEIRO, 2016). Márcia Yumi Takeuchi foi uma pioneira, de certa forma, na produção científica que colaborou para a crítica acerca da questão da representação dos japoneses no Brasil. A historiadora também auxiliou na organização da exposição *Hiroshima: Testemunhos e Diálogos*, apresentada no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP entre 2005 a 2007, com a curadoria de Maria Luiza Tucci Carneiro. A exposição continha um compilado de desenhos e relatos de sobreviventes da explosão da bomba atômica de Hiroshima, em 6 de agosto de 1945, que matou 140 mil pessoas⁹ (CARNEIRO, 2016).

Outras pesquisas no âmbito acadêmico, mas de protagonismo de militantes asiáticos brasileiros de gerações mais recentes, podem ser citadas, como as produções de Gabriela Shimabuko (2018), descendente *uchinanchu* (okinawanos), estudante de ciências sociais da UNESP-ARARAQUARA. Em seu texto *Para além da fábula das três raças: uma introdução à percepção racial do amarelo e do japonês no Brasil* discute as relações raciais para com os imigrantes japoneses e seus descendentes na sociedade brasileira, articulando tais relações com a discriminação do fenótipo amarelo e a instrumentalização do mito da minoria modelo em detrimento de outros grupos como os negros e os indígenas (SHIMABUKO, 2018).

Em *A origem do Perigo Amarelo: orientalismo, colonialismo e a hegemonia euro-americana*, Gabriela Shimabuko problematiza a questão conceitual do termo “Perigo Amarelo” e o Orientalismo de Edward Said (1990), ilustrando um breve panorama desde o século XIX até os dias atuais. A autora mostra como a paranoia generalizada sobre um suposto “inimigo comum” foi povoando o imaginário ocidental e se desdobrando em medidas excludentes para muitos imigrantes asiáticos e seus descendentes, impactando mesmo nos dias atuais como nos casos de islamofobia e a Guerra ao Terror (SHIMABUKO, 2017).

⁹ Em 2007 ainda foi publicado um livro/catálogo pela editora Humanitas, da exposição Hiroshima: Testemunhos e Diálogos. Disponível em: <<http://paineira.usp.br/leer/index.php/publicacoes/61-hiroshima-testemunhos-e-dialogos-1945-2007>>. Acessado em: 22 de Julho de 2019.

2.2 OS ESTILHAÇOS EM AMARELO POR TODA PARTE

Além das pesquisas em âmbito acadêmico, Gabriela Shimabuko também é idealizadora e fundadora da página *Perigo Amarelo*, juntamente com o educador Fábio Ando Filho (descendente *uchinanchu*¹⁰) e a estudante de direito Laura Emi Miyazaki (descendente *ainu*¹¹), criada em agosto de 2015, a qual apresenta a seguinte definição: “Contra o racismo institucionalizado e internalizado, dentro e fora das nossas comunidades; pela descolonização e pelo feminismo interseccional” (PERIGO AMARELO, 2019).

Contando com mais de 8 mil *likes* e seguidores, a página no Facebook¹² reúne diversas notícias, matérias, textos, eventos e produções artísticas acerca de temáticas e pautas da militância asiático-brasileira, como raça e etnia, políticas públicas, questões históricas e sócio-políticas, feminismo interseccional, dentre outros assuntos (PERIGO AMARELO, 2019).

Outro aspecto importante a salientar é a questão levantada pela artista e colaboradora da página, Tami Tahira (2019), ao se referir a *Perigo Amarelo* como uma iniciativa de protagonismo indígena asiático, devido ao fato de

¹⁰ O termo “uchinanchu” é autodenominação das pessoas que compartilham pertencimento identitário como o povo descendente direto dos habitantes de Uchina. Uchina ou Ryukyu foi um reino independente até o século XVIII, conhecido como “a terra da cortesia” pela posição de entreposto comercial entre a China, Ilha Formosa (atual Taiwan), Filipinas, Indonésia, Japão. O termo “Uchina” significa corda no mar em uchinaguchi (dialeto próprio) sendo utilizado para se referir ao reino entre o povo uchinanchu. O termo “Ryukyu” é a denominação para se referir ao próprio reino em conversas com não uchinanchu. O arquipélago que formava o reino de Uchina – Ryukyu foi dominado administrativamente pelo Japão em 1872 (no ensejo da restauração Meiji, que unificou e conformou o Estado japonês e se iniciou em 1868). Em 1879 passou a ser denominado Okinawa Ken após a monarquia de Shuri ser abolida pelo governo Meiji e partir para um exílio na China (NITAHARA SOUZA, 2009, p.16).

¹¹ O grupo *Ainu* tem status semelhante a dos indígenas na América do Sul. Não possuem direitos territoriais garantidos pela legislação japonesa, uma vez que minorias étnicas foram reconhecidas nos marcos da convenção 169 da OIT oficialmente no Japão somente em junho de 2008. Historicamente considerados os habitantes originários, os *Ainu* foram empurrados para o extremo norte da região de Hokaido, hoje habitam esta região e as Ilhas Sakhalí. Os *Ainu* possuem língua e cosmologia próprias e é possível visitar museus e —aldeias típica *Ainu* que se tornaram atrações turísticas (NITAHARA SOUZA, 2009, p.28).

¹² A página do Perigo Amarelo pode ser acessada por meio do seguinte *link*: Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/perigoamarelo/about/?ref=page_internal..>. Acessado em 30 de Julho de 2019.

suas idealizadoras e idealizador serem descendentes dos povos *uchinanchu* e *ainu* que, por sua vez, são considerados como grupos minoritários pelo governo japonês, em contraste à “construção do imaginário nacional japonês imperado pela ideologia da homogeneidade” (NITAHARA SOUZA, 2009, p.27), e que, historicamente, vivenciaram diversos conflitos por sua própria soberania.

Tal detalhe, destacado por Tami Tahira, é de suma importância para se pensar que, mesmo dentro de uma imagem de um povo japonês idealizado, também há dissidências, conflitos, processos de subalternização, disputas de poder e legitimação de identidades. Chamo a atenção para esse fato, pois isso contribuirá para demonstrar que os processos de homogenização atribuídos aos amarelos no contexto brasileiro não se sustentam, já que invisibilizam uma série de disputas e divergências, uma série de outros grupos que não são entendidos como aptos a estar na categoria “asiático” ou “amarelo” ou mesmo reconhecidos como “brasileiros”.

Em 2015 foi criado o *blog Outra Coluna*, inicialmente idealizado pelo educador popular Fábio Ando Filho e, posteriormente, integrado por outras pessoas ligadas à militância asiático-brasileira, inspiradas pela militante japonesa Yuri Kochiyama (figura 3), personalidade importante nas lutas sociais nos EUA.

Figura 3 - Retrato de Yuri Kochiyama.



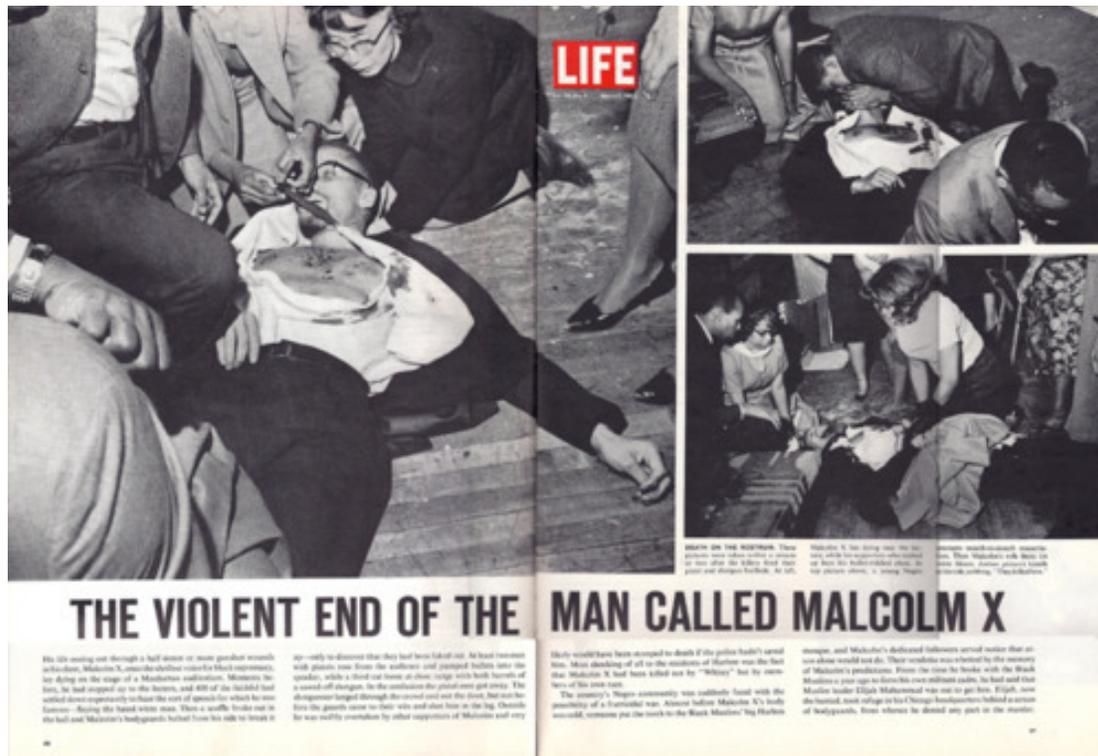
Fonte: Outra Coluna, 2015.

Yuri nasceu em 19 de maio de 1921, em San Pedro, Califórnia, EUA. Filha de imigrantes japoneses, Yuri Kochiyama formou-se como jornalista e também trabalhava também como ilustradora nos jornais. Amiga próxima de Malcom X¹³, atuou junto ao líder nas organizações ligadas ao movimento *Black Power*.¹⁴ É emblemático citar que Yuri aparece ao lado do militante na foto da revista *Life* (Figura 4).

¹³ Líder religioso e nacionalista afro americano, fundador da Unidade afro-americana, defendendo a identidade negra e pontuando o racismo como o maior inimigo da comunidade negra nos E.U.A. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2019/02/21/malcolm-x-e-assassinado-no-harlem-em-1965>>.

¹⁴ Refere-se ao movimento de milhares de afro americanos em 1966, em paralelo no período Movimento pelos Direitos Civis nos E.U.A, fazendo manifestações não violentas contra o sistema de segregação racial e a reivindicação por leis e uma jurisdição mais equânime para com a comunidade negra. Ainda hoje a luta do Black Power reverbera nas gerações atuais e na luta por uma sociedade mais justa, como em no caso do movimento *Black Lives Matters*. Disponível em <<https://www.history.com/news/black-power-movement-civil-rights>>. Acessado em: 26 de Fevereiro de 2020.

Figura 4 - Scan da matéria do assassinato de Malcon X pela revista Life.



Fonte: Outra Coluna, 2015.

Analisando criticamente o sistema de segregação das comunidades negras sob a Lei Jim Crow nos EUA, a militante lutou contra o sistema de encarceramento em campos de concentração que diversas famílias japonesas-estadunidenses (incluindo a de Yuri) vivenciaram no período da Segunda Guerra Mundial. Atuou, ainda, contra o processo de assimilação forçada da comunidade japonesa à sociedade estadunidense, com um intuito de se abolir os hábitos e tradições anteriores ao período da Segunda Guerra. Nesse período deu-se a difusão do estereótipo da “minoria modelo” (KURASHIGE, 2014).

Yuri Kochiyama também participou das manifestações pelo fim da Guerra no Vietnã (1955-1975) e pela independência de Porto Rico nos anos 60, além de contribuir para que fosse assinado por Ronald Reagan o decreto com o pedido formal de desculpas do governo estadunidense às famílias japonesas que vivenciaram o período de encarceramento. Com o decreto, também foi instaurado um sistema de reparações às vítimas e seus familiares (OUTRA COLUNA, 2015).

O falecimento de Yuri Kochiyama ocorreu em 2014 e, no ano seguinte, nasceu o *blog Outra Coluna* como um ato de se manter vivo o seu espírito revolucionário, crítico e inquieto.

Nesse *blog* são veiculados textos produzidos por seus colaboradores (descendentes de asiáticos) e disponibilizados *online*, aberto e gratuitamente, servindo como uma espécie de repositório de arquivos digitais de conteúdos mais aprofundados, com discussões conceituais e o contexto histórico, social e político. O *blog Outra Coluna* tornou-se um espaço emblemático da necessidade de se fazer circular o conhecimento, os discursos, e de se preservar e registrar acontecimentos que, de alguma forma, orbitam em torno do que vai se configurando como “militância asiático-brasileira”. Partindo da experiência histórica e política estadunidense, busca-se compreender e traçar paralelos, e enxergar nas mobilizações sociais, principalmente no contexto dos anos 40, o questionamento e a revolta contra a discriminação social, o racismo, a xenofobia, que continuam sendo reproduzidos pela mídia, por instituições, pela opinião pública etc.

O designer e publicitário Vinicius Chozo Inoue (2017), descendente de japoneses, também acreditou na importância de problematizar a discussão acerca das “piadas” corriqueiramente feitas sobre asiáticos. Em seu Trabalho de Conclusão de Curso pela UnB, intitulado *Abre o olho, você!*, o designer propõe uma campanha-denúncia às micro agressões vivenciadas por imigrantes leste asiáticos e seus descendentes no Brasil. Seu trabalho ganha destaque pela ampla divulgação por meio da *Internet* e pelo apelo visual das artes produzidas em esquema de *prints* de postagens em redes sociais¹⁵ (conforme figura 5), como uma espécie de coleta de provas contendo expressões e manifestações de preconceito anti-asiático, racismo ou mesmo xenofobia, mostrando frases racistas.

¹⁵ As imagens do projeto podem ser acessadas na íntegra pelo portfólio *online* de Vinicius Chozo. Disponível em: <<http://cargocollective.com/viniciuschozo/Projeto-Abre-o-olho-voce?fbclid=IwAR3CmMMpTL79sq1pzHPauDIfASrwhixVdmBCteQufOxRaAT9pYVmO3xS0b8>> .

Acessado em: 26 de Julho de 2019.

Figura 5 - Dois cartazes do projeto “Abre o olho, você!” de Vinicius Chozo.



Fonte: portfólio *online* de Vinicius Chozo, 2017.

Vinicius Chozo comenta sobre suas intenções com o projeto *Abre o olho, você!*:

O projeto "Abre o olho, você!" nasceu da necessidade de retomar discussões acerca do racismo anti-asiático no Brasil, a partir de um entendimento histórico do seu silenciamento (e desconhecimento) e das possibilidades trazidas pelas tecnologias de comunicação e informação, que também trazem novas perspectivas e manifestações de preconceito naturalizadas nas estruturas sociais do cotidiano (INOUE, 2017, p.1).

Com essa preocupação, Vinicius Chozo Inoue ainda pontua a relevância do “olho” como uma característica fenotípica e simbólica para quem é de ascendência leste-asiática, e que tais questões também necessitam exercícios de empatia, de tentar colocar-se no lugar do outro:

O olho asiático é a representação do espaço e lugar do preconceito, e, se as pessoas precisam se colocar no lugar das outras para entender o racismo, enxergar, então, através dos nossos olhos, é se colocar no nosso lugar. “Abre o olho, você!” é o título e conceito do projeto, em uma alusão clara à piada de cunho racial direcionada a asiáticos e seus descendentes (INOUE, 2017, p.30).

O designer avaliou em números a alta repercussão de seu projeto nas redes sociais, sendo 14.165 compartilhamentos e 10,4 mil curtidas no *Facebook*, 2.286 *retweets* e 4.021 curtidas no *Twitter*, e ainda a publicação de matérias em diversos portais de notícias e revistas, como *Buzzfeed*, *Quebrando o Tabu*, *Metrópolis*, *Capricho*, dentre outros (INOUE, 2017).

No âmbito da moda, as contribuições de Caroline Ricca Lee ganham destaque por sua atuação multidisciplinar, por meio de experimentações com diversas técnicas, mídias, buscando embasar seus discursos e textos em diferentes teorias. Artista visual, performer, figurinista e auto proclamada costureira *free style*, de ascendência sino japonesa, além de produzir textos abordando questões acerca da organização de pautas feministas interseccionais sob o recorte asiático brasileiro, também trabalha em obras que articulam a moda com a produção artística, vinculada a uma poética afetiva que resgata sua ancestralidade. Em uma de suas obras, conforme mostra a figura 6, é possível ver as sobreposições de fotos com rasgos que se entrelaçam por meio de pontos de costura sobre os papeis, com destaque para a figura de uma mão humana machucada, com pequenos cortes, acompanhada de seus retratos 3x4, como que se referindo ao ofício da costura exercido por Ricca Lee, reiterada pela presença de fotos de bustos femininos de manequins.

Figura 6 - Obra “Descartes em memorabilia: Reflexões temporárias e doloridas feitas com objetos inanimados, lixo e sentimentos”, 2016. Papel, linha, cliques, band-aid e sangue.”



Fonte: Caroline Ricca Lee para FFW, 2017.

Caroline Ricca Lee contribuiu com suas intervenções artísticas em obras exclusivas para as oficinas do projeto *Free Free*, idealizado pela editora de moda Yasmine Sterea:

A nova empreitada de Yasmine chama-se *Free Free*, uma plataforma ancorada em uma ressignificação para a moda, que usa a roupa como forma de expressão e auto-conhecimento. Entre muitas frentes, o projeto convida mulheres vítimas de violência doméstica e de outros abusos a reconstruírem sua própria imagem da forma que acharem melhor, buscando uma conexão mais profunda com si própria (YAHN, 2018).

O projeto *Free Free*, em parceria com o Núcleo de Gênero do Ministério Público, havia promovido uma temporada de oficinas em São Paulo (conforme figura 7) e outros estados do Brasil, que convidavam mulheres que vivenciaram violência doméstica a uma experiência de reconexão com o “eu interior” e a modificação da narrativa de vulnerabilidade por meio das vestimentas (PACCE, 2018).

Figura 7 - Foto de performance ligada ao projeto Free Free, registro de Cássia Tabatini, com Aisha, Paula Carvalho e Gabb Cabo Verde, 2018.



Fonte: Lilian Pacce, 2018.

Caroline Ricca Lee também é idealizadora da plataforma *Lótus*¹⁶, grupo de estudos, coletivo artístico, e espaço de discussões *on/off line* acerca do feminismo interseccional asiático¹⁷. A plataforma *Lótus* nasceu em julho de 2016 sob o nome de *Lótus PWR*, inicialmente com o objetivo de desconstruir os estereótipos ligados às mulheres de ascendência asiáticas, mas, ao decorrer do tempo, suas idealizadoras expandiram mais e mais suas agendas para abarcar outras pautas como a solidariedade anti racista, luta anti colonialista e anti imperialista, abarcar a militância marrom e parda (ligada às questões de outras etnias asiáticas como do Paquistão e Índia, por exemplo), a aliança com outros movimentos sociais, promover visibilidade e inclusão étnico racial, além do fortalecimento na agenda feminista no contexto nacional (figura 8).

Figura 8 - Colagem fotográfica do site do projeto Free Free.



Fonte: FREE FREE, 2019.

¹⁶ A plataforma *Lótus* veicula sua produção de conteúdo pela página oficial do Facebook, além da divulgação de seus encontros e ações *off-line*. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/plataformalotus/about/?ref=page_internal> . Acessado em: 29 de Julho de 2019.

¹⁷ Para mais informações a respeito do feminismo asiático, sua contextualização, seu histórico e suas mobilizações e proposições de pautas, podem ser acessados as seguintes fontes: revista *MEMAI* . Disponível em: < <https://revistamemai.wordpress.com/tag/plataformalotus/>>. Acessado em: 29 de Julho de 2019.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. **Explosão Feminista**: Arte, Cultura, Política e Universidade. Companhia das Letras. São Paulo. 2018.

O trabalho de Caroline Ricca Lee abrange a organização e participação de editoriais e campanhas de moda que buscam questionar padrões hegemônicos de beleza e evocar outras possibilidades de se entender como sujeito racializado, de se ver representado e poder pensar protagonismos e empoderamentos, difundidos em grandes veículos como as revistas *Marie Claire* e *Elle Brasil*.

No âmbito das produções audio visuais há a atuação do cineasta niteroiense, descendente de japoneses, Hugo Katsuo, e seu trabalho de conclusão de curso pela Universidade Federal Fluminense, abordando a pornografia e a representação do corpo masculino amarelo sob o recorte da orientação sexual. O cineasta conta que em suas investigações a respeito dos estereótipos ligados a esses corpos masculinos e amarelos na pornografia gay é perceptível a emasculação, ou seja, a ausência de uma masculinidade entendida como branca e ocidental, uma masculinidade aceitável e desejável. Partindo disso, Hugo Katsuo analisou a representação desses corpos racializados em quatro produções pornográficas ocidentais, e ainda problematizou as produções que eram ditas feitas de e para asiáticos não continentais. Analisando a coreografia sexual, os comentários e as *hashtags* (marcações *online* para facilitar o encontro de conteúdos segmentados) desses vídeos, o cineasta percebeu que, por meio dessas marcações, era evidente a fetichização dos homens amarelos, e a presença de conteúdo racista por meio dos comentários nos vídeos. Em contrapartida, as produções idealizadas por asiáticos não continentais continham também, em menor escala, comentários de cunho racista e fetichista, mas que esses corpos eram retratados de modo mais humanizado e despido de estereótipos (KATSUO,2019).

Hugo Katsuo também propôs outro projeto importante para a temática da militância asiático-brasileira, *O Perigo Amarelo Nos Dias Atuais* (2018), com exhibições em eventos em Niterói e na USP. Esse documentário é composto por blocos de entrevistas, com a participação do músico Hugo Noguchi, a atriz Érica Suzuki, a estudante de Ciências Sociais Gabriela Shimabuko (Kemi), a estudante de Letras Mariana Akemi, o jornalista Felipe Higa e a artista Ing Lee. Os respectivos relatos vão desde uma perspectiva

mais teórica até as próprias vivências, ressaltando as dificuldades dentro de suas respectivas áreas de atuação profissional (KATSUO, 2019).

Figura 9 - Arte promocional do documentário *O Perigo Amarelo Nos Dias Atuais*, por Ing Lee, 2018.

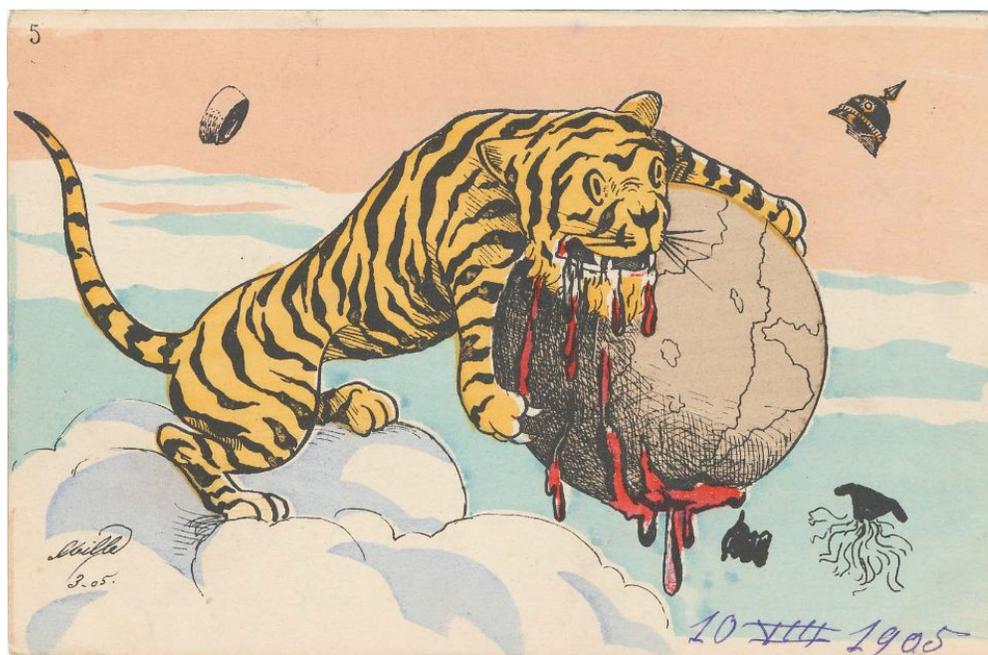


Fonte: Página oficial *O Perigo Amarelo Nos Dias Atuais* no Facebook, 2019.

A figura 9 apresenta a imagem promocional do documentário, com ilustrações de Ing Lee, retratando cada participante, cada um dos entrevistados. Na linha central, ao lado do quadrinho com o título, observam-se dois símbolos recorrentes para tratar da problemática do Perigo Amarelo enquanto termo histórico cultural, como o tigre e o polvo. A presença do tigre, à direita, pode remeter à força, dominância e poder, e ainda referir-se às

nações que implementaram as políticas, iniciadas pelo Japão, de grande incentivo à exportação e baixa importação para o rápido crescimento econômico, como no caso dos Tigres Asiáticos, ou seja, o tigre como potencial de poder que ameaça a soberania ocidental. Historicamente o tigre serviu como ícone para representar o avanço imperialista e o poderio bélico japonês no século XIX, como no caso da Guerra Russo-Japonesa, de 1904 a 1905, pela disputa dos territórios na China e da Manchúria. Na figura 10 é mostrado o quinto cartão postal de uma série de 5 cartões, lançada durante a Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), ilustrando uma narrativa do império japonês, metaforicamente representado pela imagem de um tigre crescendo, devorando grandes nações europeias e, por fim, alimentando-se do globo terrestre.

Figura 10 - Cartão postal n. 5 por Mille, 1905.

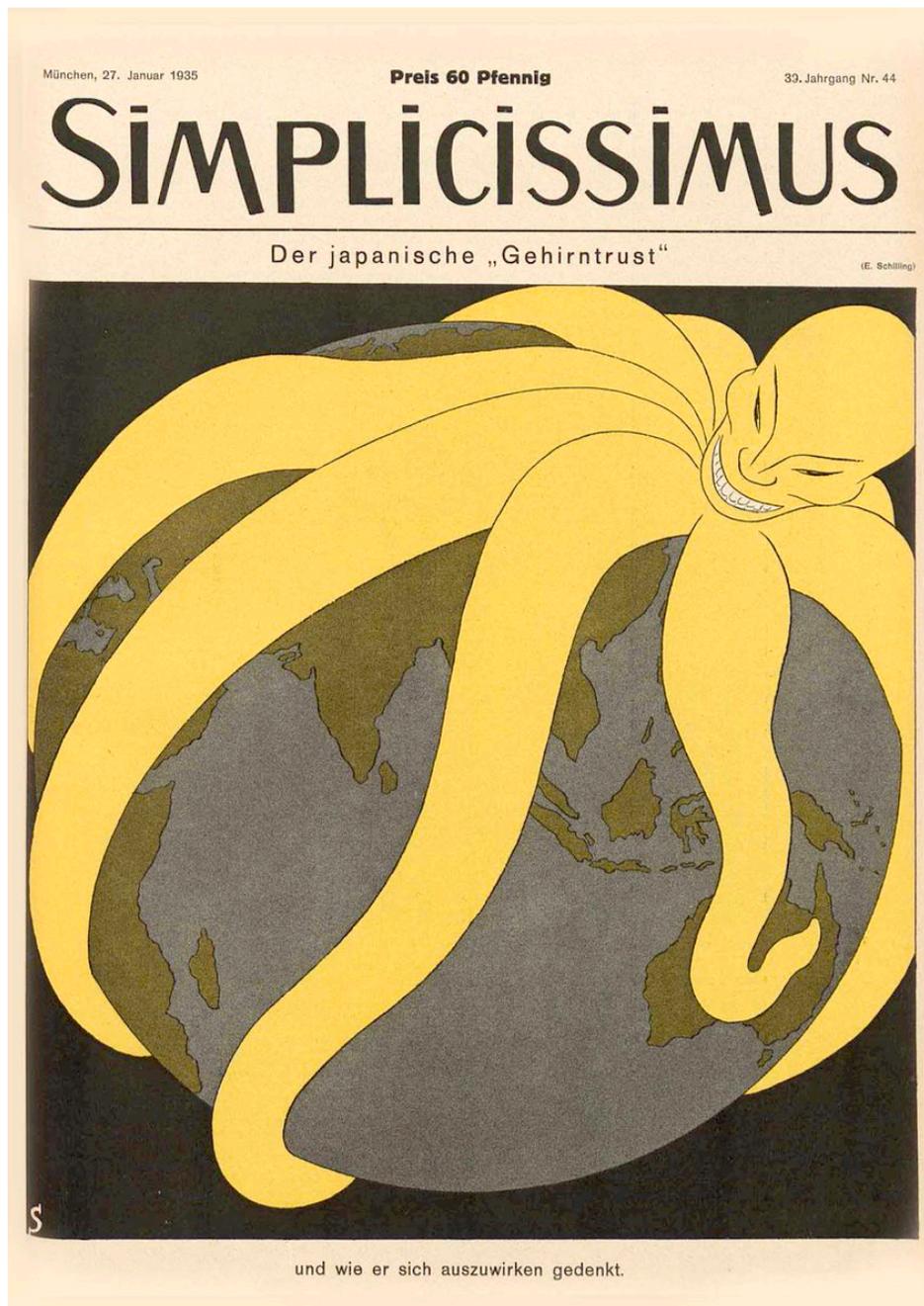


Fonte: MIT Visualizing Cultures, 2019.

Já a imagem do polvo, à esquerda, faz referência à capa da revista alemã do final do século XIX, *Simplicissimus* (figura 11), a qual traz novamente um desenho da nação japonesa como um animal, agora um polvo, que envolve todo o globo terrestre com seus extensos tentáculos,

fazendo referência à atividade de espionagens de agentes japoneses durante a Segunda Guerra Mundial.

Figura 11 - Scan da capa da revista *Simplicissimus*, v.39, n.44, 27 de Janeiro de 1935.



Fonte: *Yellow Peril! An Archive of Anti-Asian Fear*, 2019.

Hugo Katsuo afirmou que a ideia inicial era a de filmar um documentário sobre a imigração japonesa, mas que posteriormente foi

inspirado pelo projeto estadunidense da CAPE #IAM CAMPAIGN¹⁸ e pelo contato mais direto em São Paulo com as pessoas propondo discussões em torno da militância asiático-brasileira, pois, fora desse meio, desconheciam o termo, as propostas e as pautas acerca da problemática do racismo e da xenofobia vivenciada por esses grupos. Hugo Katsuo, então, conta do nascimento do documentário a partir dessa experiência e da verificação da escassez de conteúdos produzidos a respeito da militância asiático-brasileira:

O projeto surgiu a partir da escassez de materiais audiovisuais sobre a vivência amarela no Brasil. Contando com seis entrevistados inseridos na militância asiático-brasileira, o filme visa explicar a estruturação do movimento, suas motivações e seu lugar na luta antirracista (KATSUO, 2018).

O cineasta decidiu produzir e dirigir o documentário para poder, de certa forma, contribuir para a disseminação dessas discussões, dessas mobilizações e proporcionar mais visibilidade a esses profissionais.

No campo das publicações gráficas, design e arte é preciso destacar a produção de artistas mulheres asiático-brasileiras que se uniram sob o *Selo Pólvora*, o qual foi criado a fim de se trabalhar publicações independentes sobre a diáspora asiática na América Latina. A artista Tami Tahira me contou sobre o surgimento do *Selo Pólvora*:

O conhecido explosivo foi descoberto na China durante a dinastia Tang, como resultado de experimentações na busca pela imortalidade. É considerada uma das "Quatro Grandes Invenções da China" e se espalhou pelo mundo através da Rota da Seda, passando por grande parte do continente asiático. Composto por 12 artistas de origem latino-americana com ascendências asiáticas diversas, o *Selo Pólvora* apresenta os trabalhos gráficos que tecem as vivências e experiências de cada artista (TAHIRA, 2019).

O grupo é composto por artistas como Caroline Ricca Lee, Paty Bayk, Tami Tahira e Ing Lee, em uma busca coletiva por ocupar cada vez mais espaços como as feiras de produções gráficas, de impressos etc., difundindo

¹⁸ A campanha #IAM foi idealizada pela organização CAPE, a qual visa promover maior visibilidade e atuação de descendentes asiáticos e das Ilhas do Pacífico no ramo do entretenimento. A campanha #IAM foi produzida para celebrar a herança deixada por seus ancestrais no contexto estadunidense e contou com as histórias relatadas de diversas personalidades asiáticas do entretenimento, como a atriz Sandra Oh o ator George Takei, dentre outros. Disponível em: <<https://capeusa.org/programs/i-am-campaign/>>. Acessado em 26 de Julho de 2019.

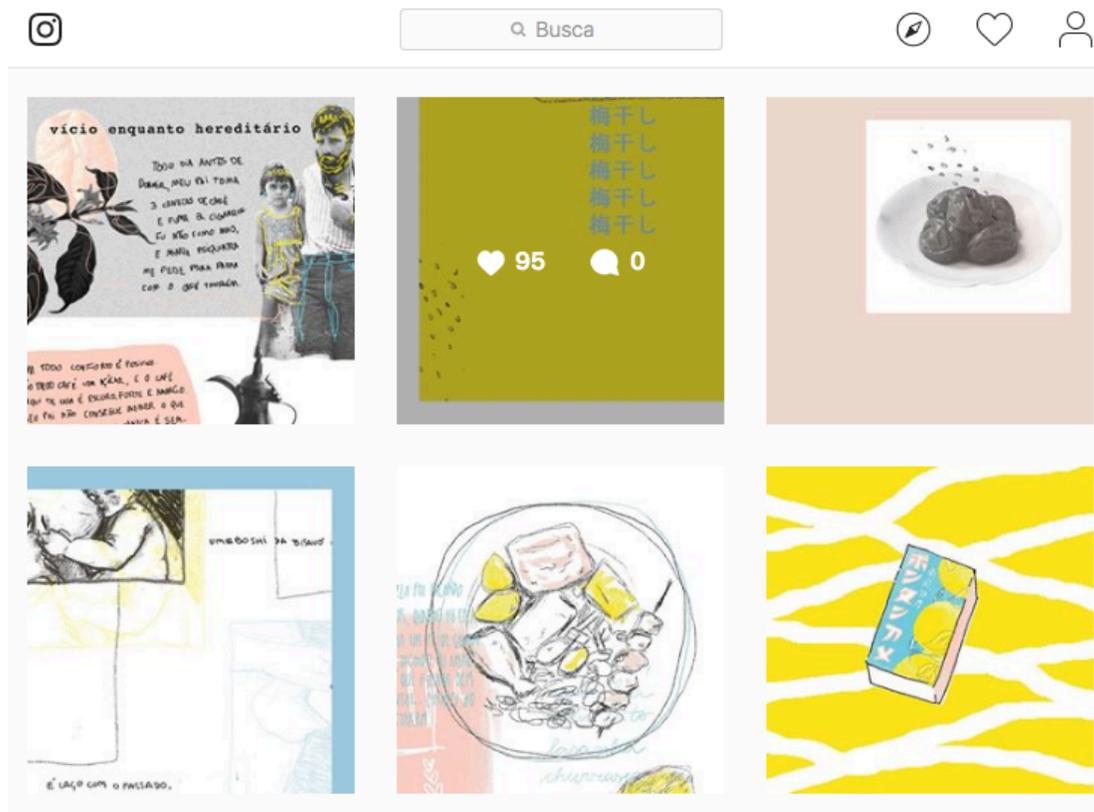
seus trabalhos articulados com as discussões relativas às pautas da militância asiático-brasileira.

Além das produções autorais disponibilizadas e comercializadas em feiras gráficas brasileiras (conforme exemplo na figura 12), como a *Kraft*¹⁹ em São Paulo, o coletivo das artistas que compõem o *Selo Pólvora* também promoveu a primeira edição da *Feira Pólvora* em 17 de agosto de 2019, uma parceria com o grupo *Asiáticos pela Diversidade*²⁰, realizada na Casa 1, na capital paulistana.

¹⁹ Kraft é uma feira de publicações independentes realizada desde 2015 no Instituto de Artes da UNESP, em São Paul. O evento reúne produtores gráficos e interessados durante dois dias, organizado em mesas de coletivos, editoras, designers e artists independents com diferentes trabalhos como zines, cartazes, revistas, periódicos, livros e impressos diversos. Disponível em < <https://feirakraft.tumblr.com/sobre>>. Acessado em 26 de Fevereiro de 2020.

²⁰ O coletivo e grupo Asiáticos Pela Diversidade foi criado no primeiro dia de Janeiro de 2017, idealizado pelo professor e pesquisador de cultura japonesa Rodrygo Tanaka. Criado com o propósito de reunir pessoas para construir uma militância inclusiva sob o recorte interseccional de raça, etnicidade, sexualidade e gênero, o coletivo também visa fomentar espaços de acolhimento para pessoas LGTBTTIs descendentes de asiáticos por meio de suas atividades, como grupos de estudos de temáticas correlatas, palestras, promoção de eventos, reuniões e organização de pautas, solidariedade para com outros movimentos sociais e organização de confraternização entre membros do grupo. Atualmente a página oficial do Facebook conta com 7.600 curtidas. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/asiaticoslgbt/>> . Acessado em 29 de Julho de 2019.

Figura 12 - *Print screen* de parte das obras do Selo Pólvora no *feed* do Instagram.



Fonte: Página oficial do Selo Pólvora no Instagram, 2019.

A figura 12 mostra um compilado prévio de obras das artistas que integram o Selo Pólvora, sendo que esses trabalhos iniciais foram desdobrados como o primeiro lançamento do coletivo, a zine *Comida de Conforto*, impresso e comercializado em feiras diversas em São Paulo. A proposta das artistas nesse trabalho inicial foi de materializar a relação das memórias e dos afetos ancestrais com a comida, os hábitos alimentares e os rituais que circundam essas práticas.

O interessante por parte da organização de uma feira que procurou fomentar espaços de segurança e afeto para a comunidade LGBTTI, foram as chamadas para artistas que se identificavam como pertencentes à comunidade LGBTTI e racializados (negros, indígenas, amarelos, marrons), além do fato da curadoria, expositores e palestrantes também serem LGBTTIs racializados.

Ainda pensando nas dificuldades de se transitar ou mesmo de se inserir em espaços como os peculiares à arte e à produção gráfica, por uma série de questões socialmente estruturadas pelo recorte de classe, raça e etnia, as artistas do *Selo Pólvora* também ministraram uma oficina, um mês antes da *Feira Pólvora*, no dia 14 de julho de 2019, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), na cidade de São Paulo. A finalidade da oficina era de dar uma capacitação inicial para os/as artistas que desejassem expor na *Feira*, mas que tinham dificuldades de realizar as tramitações necessárias para isso, como, por exemplo, saber quais *softwares* de manipulação de imagens poderiam ser utilizados e como utilizá-los, quais as possibilidades de técnicas de impressão, quais as formas de digitalização dos trabalhos, quais as gráficas ideais para se levar os trabalhos, gestão da produção etc.

Tive a oportunidade de conhecer a produção dos profissionais citados anteriormente devido ao contato que tive com grupos *online* no *Facebook* que abordavam as questões peculiares a imigrantes e descendentes de asiáticos. Na maior parte dos casos, o intuito era de fazer circular mais as discussões em torno das vivências racializadas no contexto brasileiro e a partir disso construir espaços de diálogo, de estudos e, principalmente, de acolhimento.

De um modo generalizado, é possível afirmar que a militância asiático-brasileira atual ganha certa expressão por meio dos debates nas redes sociais e que esses espaços foram criados em decorrência da demanda de se construir foruns específicos para tratar mais a fundo as discussões que ganhavam evidência no *Facebook*, por exemplo.

Pontuo, então, as criações e organizações de grupos de discussão *online* e *offline*, que também contribuíram em determinados aspectos para se trabalhar de diversas formas no crescimento da militância asiático-brasileira.

Tamanho crescimento pode ser visto com as possibilidades e potencialidades da abertura de espaços de fala e escuta, de relatos e trocas de experiências; a organização de eventos como palestras, rodas de conversa sobre temas correlatos; a formação de grupos de estudos para tratar de conceitos e aprofundar as discussões dentro e fora da *Internet*; a identificação entre semelhantes e o aumento de redes de contatos entre

peças racializadas, a promoção de representatividade e de visibilidade a diversos profissionais amarelos, dentre outros fatores.

Acredito que, de certo modo, as conexões propiciadas por esses grupos potencializaram as mobilizações de pessoas amarelas, tanto pela busca por aprofundamento em questões como raça, etnia, cultura, relações de dominação, como pelo reencontro de sua história, pelo resgate de narrativas de seus respectivos antepassados, pela problematização de estereótipos, pela auto crítica acerca de seus privilégios, pela busca por representação e representatividade, dentre outros fatores.

Posteriormente, também pude me aprofundar mais no contato com esses artistas e pessoas engajadas na organização desses grupos pelo acompanhamento e interação por meio do *Instagram*, rede social na qual artistas, produtores, *designers* e outros profissionais do ramo criativo vêm se apropriando para divulgar seus trabalhos, servindo, muitas vezes, como um portfólio *online*.

Não se tem uma data em especial que marque o início das articulações da militância asiático-brasileira, mas, destaco o ano de 2014 até a atualidade. A partir do ano de 2014, é notório o crescimento e a ampliação dos debates acerca das questões ligadas a descendentes leste asiáticos no Brasil, como o racismo, a xenofobia, os estereótipos, a cultura e o comportamento. O início dessas discussões foi dentro dos grupos *online* e, posteriormente, difundiu-se em outros veículos de comunicação como portais de notícias, *blogs* e revistas e até mesmo por parcerias com grandes marcas, apropriando e subvertendo a tecnologia e as mídias digitais. Com o trabalho de artistas como Monge Han, Ing Lee e Caroline Ricca Lee²¹ as

²¹ Matérias como as divulgadas pela Marie Claire, FFW, Elle Brasil, o *blog* BrazilKorea, e a matéria no Huffpost Brasil do projeto Todo Dia Elas com Caroline Ricca Lee para a C&A, <<https://revistamarieclaire.globo.com/Noticias/noticia/2018/07/feminismo-nikkei-luta-das-descendentes-de-asiaticos-contra-estereotipos.html>>; <<https://ffw.uol.com.br/blog/moda/ffw-x-meio-fio-a-artista-carolina-ricca-lee-reflete-sobre-criacao-e-o-intercambio-da-roupa-com-a-arte/>> ; <<http://www.brazilkorea.com.br/monge-han/>>; < https://www.huffpostbrasil.com/2018/06/20/caroline-ricca-lee-o-uso-da-memoria-como-forma-de-expressao-arte-e-militancia_a_23462147/> . Acessado em 29 de Julho de 2019.

discussões em torno do ser/se entender enquanto “amarelo e amarela”, asiático-brasileiro/a, ganharam reverberação em diferentes plataformas, cada um demonstrando que seus trabalhos estão atrelados à vivência diaspórica no contexto brasileiro. Isso foi potencializado a partir do entendimento e da aceitação, e consequentemente, utilizando como um catalisador criativo na produção visual, na experimentação artística, na ampliação estética, no alargamento das fronteiras daquilo que é belo, na demonstração do protagonismo e nas possibilidades de existência diferente da hegemonia branca, na ocupação de espaços e papéis sociais diferentes dos supostamente atribuídos de acordo com o fenótipo de cada pessoa, dentre outros fatores.

Vale reiterar que a generalização ao se referir a uma "militância asiático-brasileira" é estratégica, com o intuito de se estabelecer uma linha condutora de grupos com pautas peculiares mas que em diversos pontos é passível de se identificar semelhanças como na ancestralidade, na relação com a diáspora, a questão da imigração, a cor da pele, entre outras.

Apesar da categoria asiáticos não ser a mais inclusiva possível, e tão pouco a "amarelo" o é, acredito na importância de seus usos para, de alguma forma, contribuir com o crescente debate acerca das pautas que vêm sendo colocadas principalmente por pessoas engajadas nessa militância, em vista da problematização do que era até então visto como “brincadeiras”, “piadas”, algo “natural” na convivência e na vivência de imigrantes leste asiáticos e seus descendentes no contexto brasileiro.

Além disso, há o fator importante no tocante do posicionamento político alinhado à ancestralidade daqueles que nesse trabalho irei chamar de pessoas amarelas/asiáticos brasileiros. Ao me identificar enquanto pessoa amarela, refuto a leitura e o posicionamento de uma pessoa branca, e nem me resguardo dentre outros grupos histórico-socialmente subalternizados como a comunidade negra e a comunidade indígena, por exemplo. Como parte de um exercício de auto crítica, penso em quais pontos essa identificação, essa categorização chancela determinados privilégios na sociedade brasileira.

Quais diferenças estão sendo postas em evidência e em que medida elas são ora desejadas ora refutadas? Até que ponto tais categorias auxiliam o confronto de estereótipos, o enfrentamento às micro agressões cotidianas?

Com tais questionamentos, busco identificar de que forma são materializadas essas inquietações e essas problematizações nas obras de Ing Lee, Paty Baik e Monge Han.

3 CRIADORES

Neste capítulo apresento Ing Lee, Paty Baik e Monge Han, três jovens artistas asiáticos brasileiros cujos trabalhos despertaram-me grande interesse, principalmente pelas discussões e reflexões possíveis a partir das imagens produzidas por ambos os artistas, e que o contato pessoal floresceu em proximidade, em identificações de trajetórias de vida, em amizades. Também apresento alguns de seus trabalhos que eu acredito serem profícuos para exemplificar a potencialidade discursiva e simbólica trabalhada pelos artistas.

Para isso, trago alguns questionamentos propostos por Mieke Bal (2016) acerca do tratamento com as imagens. A autora fala de uma leitura exclusivamente visual, em que se vê necessário que o espectador e a espectadora estejam cientes de sua agência na produção de significados. Logo, o ato de olhar/ver/contemplar, social e historicamente específico, é parte integrante do que a autora chama de “Cultura Visual”, entendendo esse termo como uma “fatia da cultura”, uma via possível de se estudar a cultura (BAL, 2016).

Ao tratar de análise visual, não interessa se uma interpretação é a correta ou não, mas a reciclagem interpretativa de objetos visuais. Questiona-se a maneira que cada objeto é utilizado e isso supõe interpretações a respeito da materialidade. Relaciona-se com nossa emoção, o desejo por tais objetos, interesses e motivações individuais e/ou coletivas ou, por vezes, os altos valores atribuídos a eles. Estão contidos na cultura, e o analista visual seria como um filósofo da cultura (visual) (BAL, 2016).

Para tanto, elenquei os aspectos que julguei serem fundamentais nas obras, sendo eles: estrutura de quadros, paleta de cores, elementos gráficos de composição, presença de personagens identificados como amarelos e não amarelos, artefatos, ícones, tipografia e assunto do texto.

3.1 O PEREGRINO DE SI

Monge Han é natural de Manaus, Amazonas, nascido em 1991 e criado no Rio de Janeiro, morou e estudou em Curitiba. Atualmente reside em São Paulo.

A produção artística de Monge Han passa por diversas áreas como o design gráfico, a ilustração, a tatuagem e ainda a música. Em entrevista ao *blog Brazil Korea*, o artista relata que teve a oportunidade de estudar Belas Artes na Holanda por um ano e que tal experiência o ajudou a expandir sua visão a respeito da própria produção artística e do ser artista, experimentando outras possibilidades de expressão como o muralismo e o audiovisual (MONGE HAN, 2018). Com uma formação que lhe permitiu transitar por diferentes meios de expressão, Monge Han dedicou-se à tatuagem e às feiras de impressos como formas de subsistência, sem abdicar de sua produção artística como possível fonte de renda.

Inicialmente, eu tinha mais proximidade de Monge Han por estarmos em Curitiba, graduandos em design de instituições próximas, ele formado em Design Gráfico pela UFPR e eu no Bacharelado em Design pela UTFPR, ambos participantes ativos nas mobilizações e discussões estudantis locais. Posteriormente, familiarizei-me com as séries de obras artísticas de Monge Han, em especial as ilustrações digitais que eram veiculadas em sua página profissional²² nas redes sociais.

A primeira série de obras eram as referentes ao Mantra D'alma, a qual até setembro de 2016 nomeava a página profissional do *Facebook* de Monge Han, em que o artista apresentava principalmente suas ilustrações, de caráter reflexivo, abordando questões como o autoconhecimento, os seus processos criativos e o seu entendimento como artista, dilemas cotidianos, dentre outras.

²² Os trabalhos de Monge Han (2019) podem ser acessados em sua páginas do Facebook e Instagram. Ver: Facebook <[://www.facebook.com/mongehan/](http://www.facebook.com/mongehan/)>; Instagram <<https://www.instagram.com/mongehan/>>. Acessado em: 05 de Julho de 2019.

Figura 13 - O tempo te fez o que tu fez ao tempo, 2015.



Fonte: Página oficial Monge Han no Facebook, 2018.

Para Monge Han, o nome dado ao projeto atribuía bem o significado de sua produção artística, em especial dentro do período de vigência do nome Mantra D'alma, de 2011 a 2016.

Mantra D'alma. Mantra, a reza que traz a tona o poder de transformação. Alma, essência de cada pessoa. Uma reza constante pra transformação da minha alma, é como vejo meu trabalho desde então. Cada projeto, uma reza. Cada reza um pequeno acréscimo no grande mantra (MONGE HAN, 2015)

De preces em preces, como em uma jornada espiritual, em busca de outras compreensões a respeito de si mesmo, Monge Han atribui seu próprio nome artístico a sua página de trabalho, a partir do ano de 2016, como que iniciando uma nova era, acompanhada de novos projetos, novos questionamentos.

Outro projeto que me despertou curiosidade na produção de Monge Han foi o "Filhos da Onda", de 2017, em que o artista trabalha a ideia de identidade asiática brasileira por meio da arte, especialmente a tatuagem. Na página oficial do projeto, no Instagram, Monge Han relata que, na busca de um ícone

que pudesse sintetizar e representar a identidade asiática brasileira, ele se questionava a respeito das vivências que permeavam e ainda permeiam seu entendimento enquanto indivíduo. Havia uma ilustração em particular, de sua autoria, que encerrava essa procura e dizia muito sobre uma jornada de autoconhecimento e resgate da ancestralidade asiática em consonância com o local, o brasileiro, em que passado, presente e futuro se entrelaçassem. Tal ícone seria composto pelo copo americano, emblemática criação brasileira, contendo uma onda que jorrava respingos, em alusão à grande onda de Katsushika Hokusai²³, e os três olhos como ícone da linguagem artística de Monge Han (conforme a figura 14).

²³ Katsushika Hokusai (1760-1849) foi um célebre artista japonês, pintor e gravurista integrante do movimento ukiyo-e no período Edo no Japão. O artista é mais conhecido por sua série de gravuras em blocos de madeira Trinta e seis vistas do Monte Fuji (1831), a qual inclui sua obra mais icônica e reconhecida internacionalmente, A Grande Onda de Kanagawa (1820). Disponível em: < <https://www.katsushikahokusai.org/>>. Acessado em 28 de Fevereiro de 2020.

Figura 14 - Ícone do Projeto Filhos da Onda, 2017.



Fonte: Página do Instagram Filhos da onda, 2018.

Monge Han ainda relata que, inicialmente, o ícone dos 3 olhos teria suas origens mais especificamente a partir de seus aprendizados na Academia Real de Belas Artes, Holanda, em que o artista teria sido orientado por um professor a respeito do desenvolvimento não de um estilo, mas de uma linguagem:

(...) A metáfora dos 3 olhos surgiu desse estudo. Percebi que eu sempre gostei muito da estética e do simbolismo oriental. Sempre me interessei por Budismo. Minha mãe é monja, fui batizado no Budismo. Não sou praticante, mas gosto muito de ler sobre, minha filosofia pessoal é mais influenciada por isso do que qualquer outra linha religiosa ou filosófica. Curiosamente até meu apelido é Monge (...) Então o símbolo do terceiro olho sempre esteve em meus desenhos. Sempre fazia vários personagens com o terceiro olho. Um dia, peguei um desenho de uma flor que tinha no meu *sketchbook* e desenhei um olho nela. Enquanto ela tinha um certo volume o olho era totalmente 2D, chapado em cima do desenho (MONGE HAN, 2018).

Monge Han (2018) afirma que se impressionou com a potencialidade estética encontrada a partir do uso desse ícone dos 3 olhos, experimentando composições de rostos e que isso poderia se relacionar ao simbolismo do “terceiro olho”, oriundo dos ensinamentos e tradições do hinduísmo, tendo o terceiro olho como um estado de percepção elevada dos planos terrenos e astrais, também podendo ser relacionado à ideia de criatividade sublime. Monge Han diz que o terceiro olho em suas criações permanece fechado, pois isso diz respeito à humildade e à busca pela elevação espiritual, ao crescimento enquanto ser criador, ser produtor, o ser artista. O ícone dos 3 olhos compõe a *logo* e a assinatura dos trabalhos de Monge Han.

Em sua página oficial do Instagram, Monge Han convidava outros asiáticos brasileiros que quisessem compartilhar um pouco de suas vivências enquanto o artista tatuaria o ícone do projeto filhos da onda, para depois ser realizado um retrato de cada pessoa e, então, ser postado na página do projeto, juntamente do relato transcrito (figura 15). Talvez, todo esse processo, de alguma maneira, tecesse uma trama de histórias semelhantes em determinados pontos e aquela tatuagem que Monge Han iniciou tatuando em si, posteriormente em outros asiáticos brasileiros, seria como um outro ícone para materializar na pele as marcas da dor, do sofrimento, das

frustrações, das alegrias, das emoções e das conquistas de pessoas racializadas em uma busca por identificação, expressão, solidariedade ou mesmo por representação.

Figura 15 - Retrato e tatuagem de Evan Ishida, 2017.



Fonte: Página do Instagram Filhos da onda, 2018.

Monge Han conta que seus avós foram refugiados da Guerra da Coreia. Após a separação das Coreias, seu avô materno ficou preso no norte do país, sem contato com sua esposa (avó materna), isolada por meses com seus filhos. O reencontro com a família teve complicações, pois o trabalho do avô ficava ao norte e eles viviam ao sul. Monge Han acredita que isso foi decorrência de tempos conturbados, de desaparecimentos e fugas das cidades. Seus avós maternos, então, vieram ao Brasil, para a cidade de São Paulo e começaram a trabalhar em feiras, vendendo verduras e legumes. Monge Han ainda completou, dizendo que seus avós foram ajudados por imigrantes japoneses a conseguir trabalho e a ter acesso a outros espaços como escolas, igrejas etc., para serem inseridos à sociedade brasileira. Tal fato impactou o avô coreano pela ajuda de japoneses, de quem mantinha um

certo distanciamento por questões, talvez, advindas de um histórico de tensões políticas entre Japão e Coreia²⁴.

Monge Han (2018) explica que viveu em diferentes localidades, de Manaus para o Rio de Janeiro, Angra dos Reis e depois Curitiba, pois sua mãe tinha *spas* dentro de hotéis. O artista ressalta que sua relação com a cultura coreana esteve sempre ligada à sua mãe, porém, devido ao fato deles sempre estarem se mudando de um lugar para outro pelo Brasil, Monge Han nunca criou raízes com uma comunidade específica. Outro apontamento interessante seria o fato de Monge Han ser considerado mestiço, mas que isso não foi determinante para abdicar da sua ligação com sua ancestralidade coreana, mesmo que, sob certos olhares, dentro das comunidades coreanas, os mestiços fossem vistos negativamente, isso, relacionado a discursos racistas que concebem a miscigenação como uma ameaça à pureza de uma raça ou etnia, uma mácula para as tradições e os costumes.

Atualmente Monge Han trabalha como tatuador em São Paulo e, paralelamente, continua a produzir suas séries de ilustrações digitais para alimentar suas redes sociais e páginas profissionais *online*, além de comercializar e exportar versões impressas de seus trabalhos em feiras gráficas independentes em São Paulo e em Curitiba.

Considero que a questão derradeira acerca da vivência de Monge Han, incidiria sobre o que o artista vai chamar do olhar para com os asiáticos brasileiros, sejam mestiços ou não, coreanos e não coreanos. Esse olhar estaria ligado aos estereótipos atribuídos a essa variedade de pessoas e que, de certo modo, contribui também para evidenciar as similaridades de suas vivências no contexto brasileiro. Ou seja, de apropriar-se de alguma maneira desses estereótipos, dessas enunciações negativadas sobre essas pessoas amarelas e ressemantizá-las, dar outros sentidos, para propor

²⁴ As referidas tensões entre os países advém dos eventos históricos da Segunda Guerra Mundial e das investidas imperialistas do Japão no leste-asiático. A península da Coreia foi ocupada e colonizada pelo Japão de 1910 a 1945. Durante a Segunda Guerra, mais de um milhão de homens coreanos foram submetidos ao alistamento compulsório para ingressar como soldados do Japão, e milhares de mulheres coreanas foram submetidas ao trabalho sexual forçado a serviço de soldados coreanos. Ainda hoje há complicações diplomáticas entre os países devido a essas questões não reparadas. Disponível em <<https://operamundi.uol.com.br/analise/61536/coreia-do-sul-japao-e-as-feridas-abertas-da-colonizacao>>. Acessado em: 26 de Fevereiro de 2020.

resistências por identificações nas vivências, nas trajetórias, na dor e na alegria de se ver e se entender enquanto pessoas racializadas, imigrantes ou mesmo filhos e netos de imigrantes na conjuntura contemporânea brasileira.

3.2 A GAROTA QUE PENSAVA NOS ESPELHOS

Ing Lee foi uma artista cujas obras ligadas ao feminismo asiático brasileiro, pude conhecer, no período de 2017, ano em que terminava o meu trabalho de conclusão do curso de design, no qual discutia as representações sexualizadas e infantilizadas de feminilidades no mangá, partindo dos estereótipos ligados às feminilidades leste asiáticas, apontados pelo coletivo feminista asiático brasileiro Lótus²⁵. Ing Lee atuava no coletivo Lótus, gerando conteúdo e fomentando discussões, tanto na produção escrita quanto na produção artística, imagética. Tal produção era veiculada principalmente por redes sociais como as páginas do Facebook da artista²⁶ e do coletivo.

No ano de 2018, o coletivo *Sam Tae Geuk* composto por 3 artistas asiáticos brasileiros, Ing Lee (ascendência norte coreana), Monge Han (ascendência sul coreana) e Paty Baik (ascendência sul coreana), apresentou uma proposta de acontecimento promocional da zine independente de nome homônimo, lançada e comercializada durante a Bienal de Quadrinhos de Curitiba.

Em suas próprias palavras, os artistas se apresentam como um grupo que busca evidenciar as trajetórias, particularidades e semelhanças por meio das histórias em quadrinhos experimentais, trazendo narrativas asiático-

²⁵ Além do coletivo que promove grupos de estudos, a plataforma Lótus tem suas produções veiculadas em sua página oficial do Facebook, além da divulgação de seus encontros e ações *off-line*. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/plataformalotus/about/?ref=page_internal>. Acessado em: 29 de Julho de 2019.

²⁶ Na página oficial dos trabalhos de Ing Lee podem ser conferidos seus trabalhos, agenda de feiras em que a artista está e outros eventos em que contam com suas palestras, debates e rodas de conversa. Disponível em: <https://www.instagram.com/ing_lee.exe/>. Acessado em: 21 de Agosto de 2019.

brasileiras que desloquem de uma narrativa nipo-centrista, e apresentem um olhar pelo recorte de descendentes de coreanos (SAM TAEGEUK, 2018).

Ing Lee (2019) me esclareceu, em troca de e-mails, a respeito da ideia de formar uma parceria entre artistas de ascendência coreana:

A convergência com a Paty e Monge surgiu quando estávamos na feira Kraft ano passado, e daí eu já estava com a ideia de fazer alguma publicação com outros artistas de ascendência coreana, procurando pontos em comum no meio disso - a gente já tinha afinidade um com o outro, então foi tranquilo desembolar isso (ING LEE, 2019).

O zine de nome homônimo ao coletivo *Sam Taegeuk* conta com alguns trabalhos experimentais, com artes dos 3 artistas, mesclando técnicas como a ilustração digital e lápis de cor, impresso em papel pólen bold 90 g/m² em risografia (técnica japonesa de impressão dos anos 80), com uma tiragem de 100 exemplares, nas cores azul, amarelo e vermelho.

O coletivo revela que o símbolo *Sam Taegeuk* é uma variante tricolor do *Taegeuk*, muito presente na cultura coreana, principalmente no xamanismo e no taoísmo (SAM TAEGEUK, 2018). No *Taegeuk*, as cores azul e vermelha representam céu e terra, enquanto no *Sam Taegeuk* adiciona-se o amarelo representando a humanidade (conforme figura 16). Assim, o símbolo faz uma alusão à convergência e à mutualidade constitutiva do terreno e do espiritual.

Figura 16 - Taegeuk (à esq.) e Sam Taegeuk (à dir.), 2018.



Fonte: Micress, 2019.

Ing Lee (2019) também faz um comentário sobre a ideia de evocar a simbologia do *Taegeuk* em seus trabalhos individuais e para a caracterização do coletivo:

(...) Então veio a ideia de trazer a simbologia do Sam Taegeuk, que sempre esteve meio que presente enquanto objeto em casa com leques estampados com esse padrão, mas só fui entender o que significava direito quando me propus a trazer isso num trabalho artístico anterior de *assemblages* que fiz, que continham o mesmo título (ING LEE, 2019).

Ainda no evento da Bienal de Quadrinhos de Curitiba, o coletivo fez uma palestra no palco principal, discutindo a iconografia asiática na mídia ocidental. Ing Lee, Monge Han e Paty Baik trouxeram exemplos de obras de arte, produções audiovisuais e personagens para dialogar com o conceito de Orientalismo de Edward Said, bem como questões mais individuais, como o preconceito e as micro agressões contra asiáticos brasileiros.

Em sua breve biografia disponibilizada a mim pela própria Ing Lee, por meio de trocas de e-mails, ela se identifica como artista plástica e independente, de ascendência norte-coreana, deficiente auditiva e bissexual, nascida em 1995 e residente em Belo Horizonte, Minas Gerais.

A artista conta que seu avô era médico na Guerra da Coreia (1950 - 1953), durante o regime socialista de Kim Il-sung, todavia, contrário à ideologia Juche²⁷, desertou do país e fugiu com a família (o pai de Ing Lee tinha apenas 3 anos na época) para a Coreia do Sul, como aconteceu com cerca de 30% da população norte coreana no período pós guerra.

A família viveu na Coreia do Sul até o pai de Ing Lee completar 18 anos, durante o regime ditatorial de direita do general Park Chung-Hee (1961-1979). Com a situação socioeconômica instável, em decorrência da

²⁷ A ideia Juche é ideologia oficial do partido governante da República Popular Democrática da Coreia, o Partido do Trabalho da Coreia (PTC). Desenvolvida por Kim Il Sung, líder da Revolução Coreana e fundador do Partido do Trabalho da Coreia. Em suas memórias Kim Il Sung destaca que durante a luta revolucionária, “sua doutrina”, “seu credo” foi o chamado *iminwichon*, que significa considerar o povo como o centro de tudo. Os comunistas coreanos defendem que a superioridade da ideia Juche reside no fato de que, indicando a posição e o papel do homem no mundo, esclarece-se de modo científico a maneira com a qual o homem forja o seu próprio destino, a partir da independência, do espírito criador e da consciência, atributos essenciais do homem enquanto ser social. Para Kim Il Sung, a ideia Juche é “em uma palavra, a ideia de que o dono da revolução e construção são as massas populares e a força que impulsiona a revolução e a construção vêm também das massas populares”. (KIM JONG IL, 2018).

separação entre as Coreias, a família decide imigrar para o Brasil, entrando pelo Paraguai.

O pai de Ing Lee se instalou em São Paulo e se casou com a mãe de Ing Lee, que é descendente de portugueses e alemães, e manteve uma confecção como trabalho. Todavia, quando Ing tinha 8 anos, a confecção entrou em falência e a família decidiu se mudar de São Paulo para Belo Horizonte. A artista acredita que o casamento de seu pai e a mudança para Minas Gerais ocasionaram o afastamento da família para com a comunidade coreana e suas tradições.

Em suas obras, Ing Lee traz questões envolvendo sua identidade, feminismo e influências da cultura de massas japonesa (em decorrência de seu contato durante infância até a adolescência), além de elementos fundindo a Coreia do Norte, o *kitsch* e o ciborgue pós-industrial. Em suas páginas de redes sociais²⁸, Ing Lee faz postagens de arte em diversas linguagens, como ilustração digital, quadrinhos, colagem, *assemblage* (colagens feitas a partir de materiais e objetos tridimensionais) e esculturas (ING LEE, 2018).

Ing Lee procura mesclar este conteúdo com assuntos mais íntimos, por crer na imagem do artista de modo mais humanizado, seja com referências, relatos pessoais, familiares ou até mesmo coisas do cotidiano.

²⁸ As obras de Ing Lee podem ser encontradas no Instagram: Disponível em: <https://www.instagram.com/ing_lee.exe/>. Acessado em: 10 de Julho de 2019.

Figura 17 - Pikachus de porcelana, 2018.



Fonte: Página do Instagram Ing Lee, 2019.

A figura 17 mostra o trabalho de Ing Lee com a cerâmica ornamentada com flores que remetem à flora leste asiática em decalques. A artista conta que a técnica de trabalhar com a cerâmica é fruto da diáspora asiática, por sua origem chinesa e pela disseminação no leste asiático e, posteriormente, apropriada pelo ocidente a partir do intermédio da Companhia das Índias Ocidentais. A temática dos Pikachus está ligada à cultura pop japonesa, ao fato do personagem protagonizar a animação Pokémon, e esta fazer parte da infância de Ing Lee, assim como o boneco do Pikachu que serviu de matriz para criar os moldes de gesso para a série em porcelana.

Em 2016, Ing Lee desenvolveu alguns autorretratos em ilustrações digitais (ver figuras 18 e 19). Conforme o depoimento da artista, essas ilustrações eram geralmente uma visão caricata, pra não dizer deformada, de si (ING LEE, 2018).

Figura 18 - *Not your lolita fantasy.png*, 2016.



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Nesse primeiro retrato (figura 18), é possível associar a personagem feminina amarela e com bolinhas na bochecha à figura do Pikachu, além do amarelo evocar a questão política e de pertencimento à categoria raça amarela. A figura ilustrada é uma mescla de uma garota, a qual parece sugerir sua fase de crescimento, com pelos pubianos e pelos nas axilas, com a estrutura corporal irregular, usando uma calcinha com detalhes em babados, rosa, quase que se fundindo ao fundo rosa em tom mais vibrante. A figura da garota não parece expressar quaisquer sentimentos, como se o

semblante fosse se esvaír instantaneamente. Junto ao fundo se lê o título da obra: “*Not your Lolita Fantasy*”, em tradução livre “Não sou a sua Lolita dos sonhos”, frase que remete ao estereótipo das Lolitas, das Colegiais, das ninfetas. Tais estereótipos estão atrelados à representação de feminilidades infantilizadas e sexualizadas, corriqueiramente identificadas em diversas obras ficcionais como nos quadrinhos, séries, filmes, animações etc, as quais dialogam com um imaginário social e uma série de discursos acerca da sexualidade e do gênero (MATSUDA, 2017)²⁹.

²⁹ No texto “A sexualização em preto e branco” trabalho como as representações sexualizadas e infantilizadas são construídas visualmente em diálogo com um imaginário fetichista, o qual permeia desde a ficção (em especial o Mangá) às relações sociais. Essas representações são materializadas em estereótipos ligados às feminilidades amarelas (SAYURI, 2017).

Figura 19 - *Send me bundinha.png*, 2016.



Fonte: Acervo do autor, 2018.

No segundo autorretrato, (figura 19) a imagem deformada de Ing Lee posa para uma foto de si, em que sua representação aponta a câmera do celular para os espectadores e, logo atrás, em segundo plano, nota-se a

imagem de Ing Lee representada de maneira mais realista. O que vemos em primeiro plano seria uma figura caricata, rotulada em seu traseiro com a frase “*Made in North Korea*”, “Fabricado na Coreia do Norte”, em tradução livre, a materialização da representação objetificada da artista em detrimento da imagem humanizada que se perde no espelho. Também, nota-se que o esquema de cores em tons vibrantes, rosa, amarelo e azul convergem para o centro e fazem alusão ao *Sam Taegeuk*.

Outra relação poderia ser feita ainda a partir do título da obra “*Send me bundinhas.png*”, algo como “Me mande bundinhas”, em que a frase pode ser interpretada como a prática popular usada em aplicativos de relacionamentos “Manda nudes”. Nesse caso, poderia ser interpretado como um pedido de fotos das nádegas de uma garota asiática que é simplesmente tida como um objeto do desejo de uma plateia que a enxerga como uma figura exótica, um souvenir.

Outros dois autorretratos de 2017, intitulados “Às vezes esqueço que tenho costas” (figura 20) foram produzidos para que Ing Lee discutisse sua falta de noção corpórea e sua autoestima. Segundo a artista, esses retratos foram desenhados com nanquim e canetinha sobre o papel, com traços menos deformados, mais realista, sendo um deles diretamente baseado em uma fotografia da autora (ING LEE, 2018).

Figura 20 - Às vezes esqueço que tenho costas, 2016.



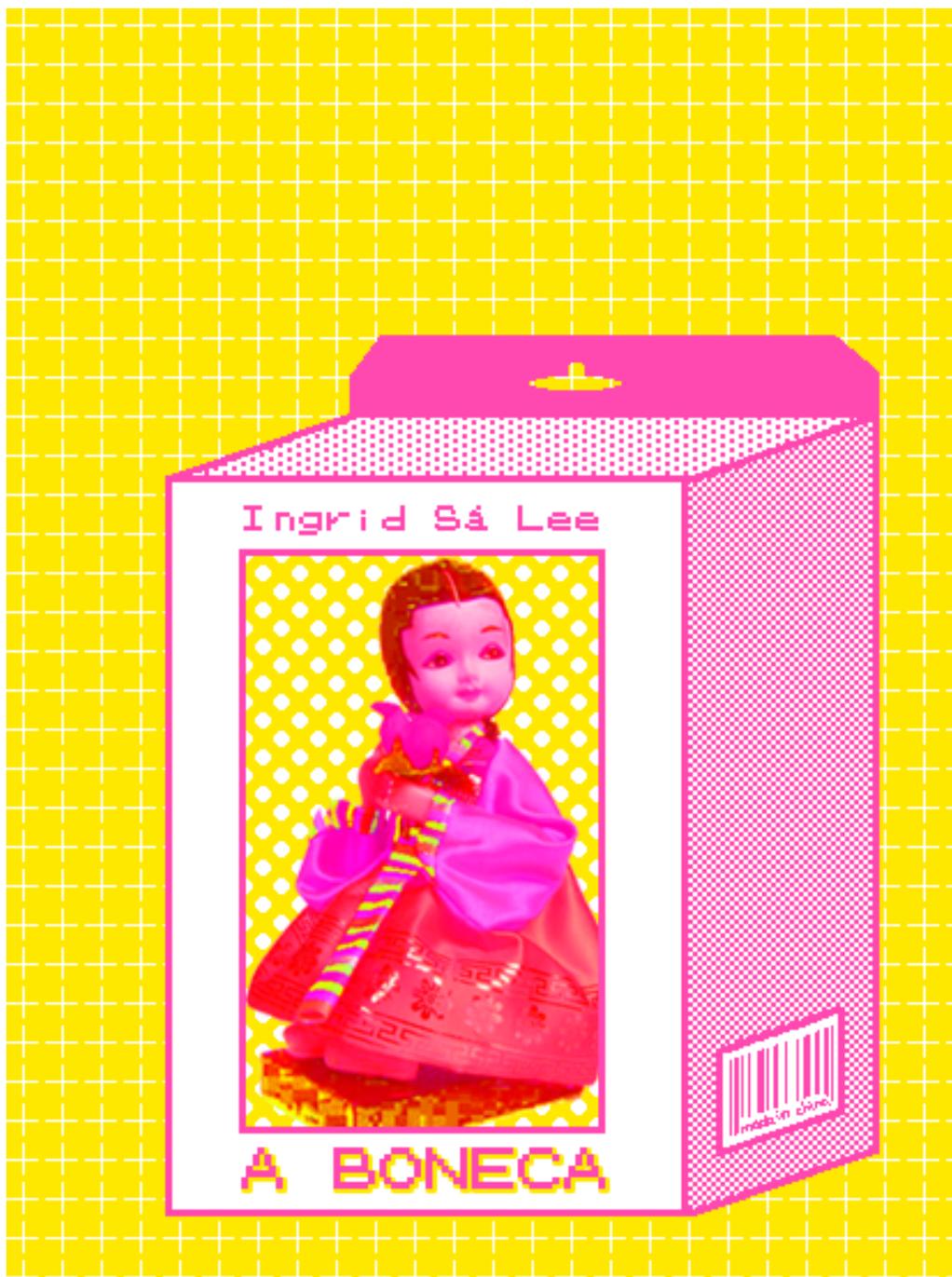
Fonte: Acervo do autor, 2018.

Ing Lee afirma ter se envolvido com as questões envolvendo o feminismo asiático um pouco antes de entrar em contato com a militância asiática, em 2016, em sua primeira zine intitulada "A Boneca", conforme a figura 21 (ING LEE, 2018).

(...) Nele, abordo a questão da mulher asiática ser tida como uma boneca e subverto isso, com uma série de ilustrações acompanhadas de frases completando a sentença "a boneca...", como "a boneca tem cérebro", "[...] caga", "[...] tem tripas", "[...] tem memória", "[...] sangra". A capa é uma boneca *Gisaeng* (equivalente à gueixa japonesa, mulheres que trabalhavam para entreter como artistas), encaixotada como um brinquedo qualquer, que retratei justamente pra trazer a tona que a zine não era

meramente apenas questões de gênero, mas sim sobre o gênero no recorte da mulher asiática (ING LEE, 2018).

Figura 21 - Capa do zine A boneca, 2016.



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Ing Lee também relatou seus planos de continuar a problematizar a objetificação feminina asiática e suas representações:

Também comecei a desenvolver uma série que quero dar continuidade, das Bonecas Norte-coreanas, onde trabalho justamente sobre a fetichização não só do corpo asiático feminino, como da mulher norte-coreana enquanto uma objetoria profundamente exótica ao olhar masculino, como fantasias ambulantes uniformizadas (é frequente ler comentários sobre mulheres norte-coreanas trabalhando em uniformes de homens as objetificando) (ING LEE, 2018).

Conforme a figura 22, Ing Lee trabalha a temática da objetificação das mulheres norte coreanas trajadas em uniformes militares. Na composição da obra, destaca-se a dupla de mulheres norte coreanas uniformizadas, andando juntas, constituída por parte de um recorte de fotografia. Também é possível identificar ilustrações de outras duas mulheres asiáticas fardadas, uma à direita carregando uma arma de fogo e outra, provavelmente de alta patente, a julgar por suas vestes e posição corporal mais rígida e de expressão mais fechada. Na mesma obra, também há duas fotos recortadas de 2 representantes políticos norte coreanos, da esquerda para a direita, Kim Il-Sung (primeiro Líder Supremo da Coreia do Norte) e Kim Jong-II (segundo Líder Supremo da Coreia do Norte)³⁰.

³⁰ Supremos Líderes da Coreia do Norte, Primeira e Segunda Geração. Ver: KIMUTAI, Kenneth. World Atlas. Abril de 2017. <<https://www.worldatlas.com/articles/supreme-leaders-of-north-korea.html>>. Acessado em: 10 de Julho de 2019.

Figura 22 - *Sam Taegeuk*, 2017.



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Ing Lee ainda dá continuidade às discussões acerca da Coreia do Norte em uma série de zines lançada na Bienal de Quadrinhos de Curitiba 2018, com a tiragem de 100 unidades, impressa em risografia, dividida em 3 partes: Pulgasari, Corte de Cabelo e Choco Pie (ver figura 23).

A motivação para produzir essa série de zines seria a de se aprofundar mais a respeito das notícias sobre a Coreia do Norte. Assim, em um empenho de ir na contramão de notícias falsas, de cunho duvidoso ou de olhares superficiais, Ing Lee realiza o esforço de pesquisar e embasar seu trabalho de modo crítico. Cada uma das 3 partes da série trazem o texto da autora contextualizando a temática abordada em uma face do impresso, e com as ilustrações produzidas por ela na outra face do impresso (conforme mostrado na figura 24).

Figura 23 - Detalhe da zine Pulgasari, 2018.



Fonte: página do Instagram Ing Lee, 2019.

Figura 24 - Capas da série de zines Coreia do Norte, 2018.



Fonte: Página do Instagram Ing Lee, 2019.

Ing Lee ainda comenta que costuma ser tida como uma porta voz da cultura norte coreana e assuntos afins, o que ela diz ser risível, considerando-se o fato de que mesmo as pessoas não descendentes de norte coreanos poderiam se informar mais e pesquisar mais sobre o assunto. Para a artista, a questão incide sobre a circulação de informações e acredita que as publicações independentes tenham potencial singular para tanto (ING LEE. 2019).

3.3 A DESBRAVADORA DO NÃO LUGAR

Patrícia Eunji Baik, mais conhecida como Paty Baik, 23 anos, é uma artista plástica e tatuadora que conheci pelo Instagram, e, posteriormente, tive a oportunidade de estar em contato direto com suas produções a partir da Bienal de Quadrinhos de Curitiba, em 2018.

Em entrevista, Paty Baik relata que nasceu e cresceu em São Paulo, SP, habitando o bairro do Bom Retiro. A artista ressalta a importância do bairro paulista pelo fato da vinda de diferentes grupos de imigrantes, principalmente os coreanos. A comunidade coreana local atua, especialmente, na área comercial, em restaurantes, supermercados, e na área religiosa, com as igrejas (BAIK,2020).

A artista contextualiza a chegada dos imigrantes coreanos à região na década de 60, sendo que a família de seu pai se estabeleceu no bairro em 1971. Tal período foi marcado pela ascensão do Presidente Militar Park Chung-hee, o qual governou a Coreia do Sul de 1961 a 1973 (Terceira República) e de 1973 a 1979 (Quarta República). Esse momento caracterizou-se pelo contraste de um crescimento econômico com um governo ditatorial, com severos limites impostos à liberdade política, encerrando-se após seu assassinato pela Agência Central de Inteligência da Coreia, em outubro de 1970 (LEW, 2000; ROBINSON,2017).

A artista pontua ainda que, por se tratar de uma imigração recente, sendo ela pertencente à segunda geração de coreanos-brasileiros, esse fato serviu como mote principal acerca dessas questões e experiências em seus trabalhos (BAIK,2020).

Paty Baik comenta sobre as diferenças geracionais e as possibilidades de se trabalhar tais questões por meio de estudos, organização coletiva e produção artística:

Por pertencer a geração que nasceu em terra desconhecida, não enfrentei os problemas iniciais da primeira geração de se instalar no Brasil, ao mesmo tempo em que a aculturação de minha geração, é estranha a nossos pais. Essas conversas, ou falta de conversas, entre uma geração e outra, dentro da comunidade imigratória são temas que estou abordando por meio de estudos, encontros do Coletivo Mitchossó, ilustrações e instalações (BAIK,2020).

A artista chama atenção para como os jovens coreanos-brasileiros que, assim como ela, passaram pelo *boom* do *soft power*³¹ e pela globalização cultural sul-coreana, como por exemplo da grande influência estética e musical trazida pelo fenômeno do Kpop (gênero musical do pop sul coreano) e também pela onda de interesse pelo K Beauty, fenômeno que abrange as dicas de cuidado com a pele, maquiagem e moda sul coreana). Tais fenômenos de fato reverberaram no posicionamento de sua comunidade em relação ao Brasil.

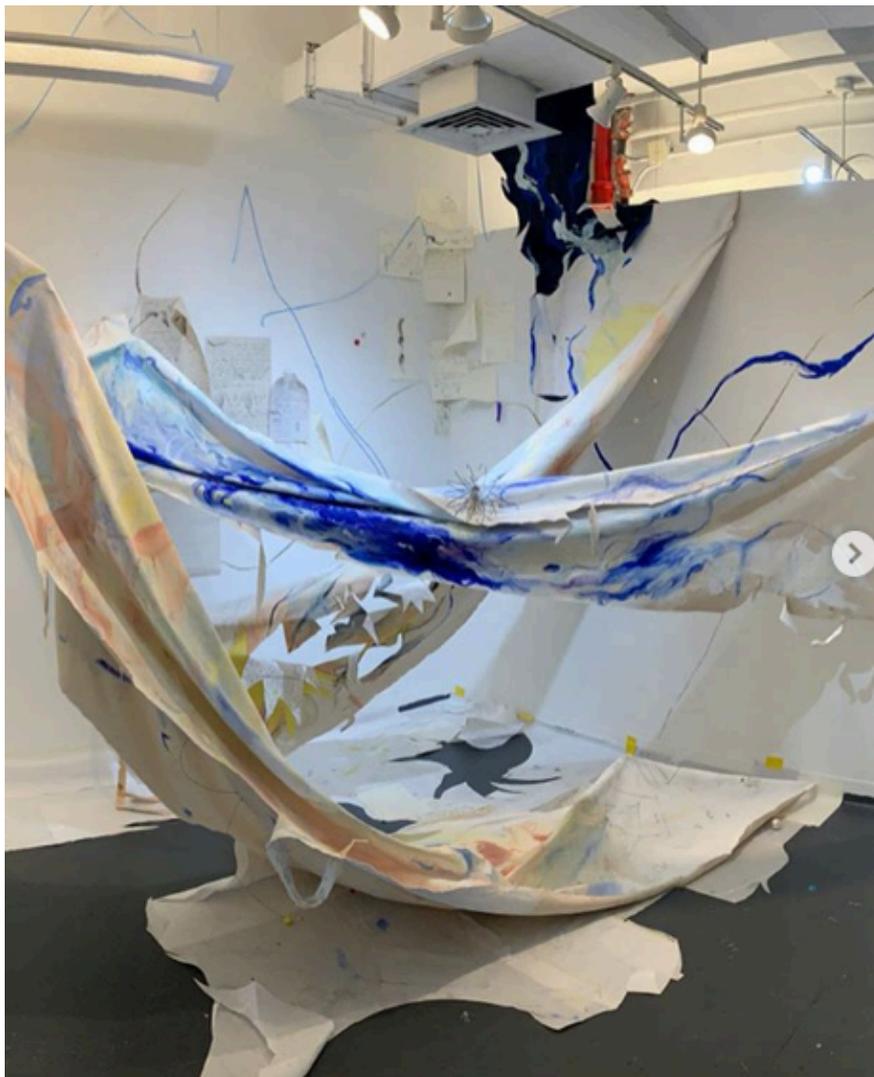
Paty Baik fala sobre um sentimento de desequilíbrio por caminhar entre três mundos: coreano, brasileiro e coreano-brasileiro. A escrita tornou-se o maior condutor de sua produção artística. Ao utilizar da escrita em coreano, Paty insere erros gramaticais como uma forma de demonstrar a assimilação vivenciada no contexto brasileiro, apesar do coreano ter sido sua língua materna (BAIK, 2020).

Sobre o uso da língua coreana que a artista pratica apenas em comunidade, ela comenta que é exposta em suas produções, partindo de narrativas e afirmações por meio das materialidades.

Paty Baik diz estar se aprofundando em instalações, usufruindo de paredes, chão, telas e espaço, além de estudar o conceito de *Aliens* no legislativo estadunidense e na ficção científica, conforme ela trabalha em sua instalação *I've never been there, I wouldn't know, would I? (Escrevi tanto em sua língua que me ausentei)*, de 2019 (figura 25).

³¹ O *Soft Power* é uma ferramenta de poder que não está restrita apenas aos Estados. Qualquer tipo de ator, seja estatal ou não-estatal, pode exercer o Soft Power devido a sua característica indireta, transnacional e não imediata. A questão que caracteriza o Soft Power é sua esfera que engloba aspectos ideológicos, sociais e culturais. Nye (2004) ressalta que o Soft Power deve ser essencialmente um meio sedutor, ele deve atrair o ator a querer imitar quem exerce tal poder, não o obrigar ou coagi-lo a fazer o que se deseja (MARTINELLI, 2016, p. 69-70).

Figura 25 - Instalação *I've never been there, I wouldn't know, would I? (Escrevi tanto em sua língua que me ausentei)*, 2019.



Fonte: Página do Instagram Paty Baik, 2020.

Os *Aliens* nos Termos de Imigração se aplicam para os cidadãos não estadunidenses, ao mesmo tempo que nos contos de *sci-fi* o *Alien* é retratado como esse ser desconhecido, inassimilável, de língua estranha, sendo uma figura que representa uma ameaça de dominação (BAIK,2020). Na obra, é possível inferir sobre essa vontade em explorar os espaços, entre o vazio e cheio, entre o caos e a calma, em que as composições de brancos evocam o vazio, e as aberturas e os recortes nos tecidos e papeis sugerem essa relação com as lacunas, espaços inexplorados. Tanto o amarelo e o azul vibrantes que são trabalhados na composição remetem a uma sensação

de movimento que se desdobra como um firmamento sobre esses espaços, explodindo e tremulando com contornos que simulam raios e labaredas, explodindo em uma dimensão de conexões entre espaços, sensações atribuídas ao azul (infinito espacial, expansão de planos e superfícies) e ao amarelo (busca de poder, alegria, energia e luz) (SILVEIRA,2015).

Paty comenta que mais do que nunca, agora, os estudos de imigração têm se expandido para além de sua comunidade e de suas vivências, e que tal fato lhe impulsionou em dar maior visibilidade para essas questões que ela irá chamar de “não lugar e não tempo” (BAIK, 2020).

Pensando em tais questões há o exemplo da obra intitulada *Bem Vindo (2018)* (figura 26), uma pintura com tinta acrílica sobre tela em que a artista trabalha de modo mais figurativo, trazendo três personagens que se destacam na composição: um boneco redondo, uma garota amarela e um dragão vermelho.

Figura 26 - Bem Vindo, 2018.



Fonte: Página do Instagram Paty Baik, 2020.

Nessa obra multicolorida, a artista une os 3 personagens como se representassem partes complementares. O boneco está em primeiro plano, junto de um estandarte, com as cores que remetem à bandeira brasileira, sendo que a expressão do boneco é de inquietação, ou mesmo de reprovação por suas sobrancelhas arqueadas e lábios cerrados. Logo atrás, há figura da garota amarela, quase inexpressiva, por haver mínimos traços em seu semblante, e com uma esfera irradiando labaredas de seus olhos e garganta, como que representando sua potência vocal, expelindo raios que vão de encontro ao boneco. Aqui, percebe-se o contraste de sensações por meio do

uso do amarelo, como um marcador de raça/etnia, mas que também pode estar associado à melancolia, declínio e insegurança, quanto à busca por poder, alegria, energia e luz (SILVEIRA,2015).

O dragão vermelho, o qual também remete a um imaginário associado à China, logo atrás da figura feminina, está se erguendo, com as presas à mostra, junto de uma nuvem rosada que circunda ele e a garota. O vermelho é a cor associada à matéria, ao perigo e ao fogo (PASTOREAU, 1997), ligado à sensação da pulsação, energia e poder (SILVEIRA, 2015). Por ser uma figura que representa imponência e força, o dragão vermelho pode sugerir uma tentativa de levante e, juntamente da garota, uma representação de uma feminilidade não passiva, delicada e frágil, mas uma feminilidade ativa, forte e vigorosa.

A figura 27 mostra uma das diversas obras de Paty Baik que compõem uma antologia de ensaios visuais, os quais versam sobre temas corriqueiros, angústias, reflexões, desabafos, descontentamentos, memórias ou mesmo devaneios. Na obra intitulada *Mul* (água em coreano), Paty trabalha em retratos de si que escondem seu semblante, especialmente os olhos, talvez as lágrimas. A composição é feita de hachuras, técnica artística para criar tons com linhas, em azul, cor que está associada ao frio, ao infinito e ao longínquo (SILVEIRA, 2015). Também fazem parte da composição acessórios, como brincos, evocando um contraste entre algo sólido e metálico em comparação à água.

Figura 27 - 물 (ideograma de água), 2018.



Fonte: Página do Instagram Paty Baik, 2020.

Tal contraste se dá ao pensar o mais substancial de cada um desses elementos: a água e o brinco de metal, ambos frágeis e fortes dependendo das condições, como em um diálogo daquilo que é condicional para a existência do ser e estar. A artista explica que em todos os seus trabalhos ela se retrata de alguma forma, e se coloca representada como protagonista, de fato, de cada obra produzida. Tal característica denota a personalidade das produções artísticas de Paty Baik como componentes de si, mas que também contrasta com certa despersonalização criada por meio de expressões mais vagas ou pelo encobrimento do rosto como na figura 27. Apesar desse contraste, cada peça traz todo o potencial e o apelo visual de sua narrativa. Esse apelo parece dar indícios de uma busca, um mergulho interior para se

trazer novos questionamentos acerca de sua existência, sua trajetória, experiências e memórias.

Na figura 28, a obra *Já que nos outros não funciona. E você sabe do que to falando. (((((egocentrica ((((((*, de 2019, pode-se conferir um outro fragmento da antologia visual de Paty Baik em que artista reflete um pouco sobre solidão e afetos.

Figura 28 - Já que nos outros não funciona. E você sabe do que to falando. (((((egocentrica ((((((, 2019.



Fonte: Página do Instagram Paty Baik, 2020.

Ao trabalhar com as hachuras em grafite, Paty Baik cria uma cena em que duas figuras, expressivamente melancólicas, são postas lado a lado sob um monólogo que questiona (e se completa com o título da obra) a respeito

dos sentimentos que se direciona a alguém, a demonstração de afeto, o cuidado ou a atenção. A primeira figura mostra uma pessoa sentada, fumando um cigarro, envolta pela fumaça, com o olhar distante e cabisbaixo, junto da frase “Pense em mim”. Logo no segundo plano é visível um rosto com rabiscos mais escuros, como um semblante que vai se perdendo e desaparecendo das lembranças. Em terceiro plano, um olho distante, parece em vigília das duas pessoas que perdem sua conexão.

O uso do grafite em preto e branco traz um peso simbólico bem demarcado ao evocar a sensação de perda e de introspecção (SILVEIRA,2015).

Figura 29 - Cozinhando, 2019.



Fonte: Página do Instagram Paty Baik, 2020.

Na obra *Cozinhando* (2019) (figura 29) é possível ver uma garota com trajas longos, arrumando-se. Novamente percebe-se a representação de um semblante distante, quase vazio, e expressão fechada. Junto à garota estão as frases *Conhecendo o quanto de mim que podes me definir* e a frase *Quanto: Temporal*. Duas expressões que parecem colidir entre si, o que supostamente seria uma pergunta e uma resposta, na composição soa como

duas divagações que convidam a refletir sobre a delimitação de ser, enquanto indivíduo, e a potencialidade de, ao não se definir, causar temporais, disruptividade de um entendimento de uma identidade estável, restrita e singular. Circundando a figura feminina, é possível identificar um véu estrelado como uma representação do espaço infinito abraçando a garota com o olhar distante, como que demarcando visualmente a potencialidade de sua existência como algo que extrapola, algo estante e que se transforma em outra dimensão: daí, talvez, a relação com o título, associando o ato de cozinhar com um ritual de transformação para a própria subsistência.

4 SOBRE CRIATURAS E SUAS CONCEPÇÕES

No presente capítulo trabalho com um apanhado geral das obras produzidas por Ing Lee, Monge Han e Paty Baik. Também me proponho a uma análise mais detalhada das obras que foram comercializadas na Bienal de Quadrinhos de Curitiba, em 2018, pelo coletivo Sam Tae Geuk, composto pelos 3 artistas. As obras em questão são: *Criança amarela* de Monge Han, *Choco Pie* de Ing Lee e *Onde – por enquanto* de Paty Baik.

Para uma visualização mais geral e com um fim didático das obras de Ing Lee, Paty Baik e Monge Han, organizei três painéis compilando os trabalhos disponibilizados dos artistas, principalmente nas respectivas contas oficiais do Instagram, considerando os recortes de tempo de acordo com o ano da primeira postagem até a atualidade: Paty Baik: 2016 a 2019; Ing Lee: 2014 a 2019; Monge Han: 2012 a 2019.

O critério escolhido para posicionar as obras baseou-se nas técnicas que foram utilizadas em suas produções, alinhando a visualidade de cada trabalho e organizando grupos por afinidades estéticas, destacando, também, a paleta de cores predominantes de cada grupo.

O levantamento e a seleção de imagens foram feitos a partir das informações e das obras veiculadas em entrevistas, no conteúdo de postagens no Instagram, informações em portfólio *online*³² (como no caso de Paty Baik), e até mesmo por análise de mídias impressas³³, (como no caso dos zines de cada artista e do zine do coletivo Sam Tae Geuk).

4.1 PATY BAIK

A artista brasileira, de ascendência sul coreana, Patrícia Baik, de 23 anos, fez bacharelado em artes visuais pelo Centro Universitário de Belas

³² As obras e a organização por datas de cada produção podem ser conferidas na íntegra em seu portfólio *online*. Disponível em <<https://patybaik.hotglue.me/>>.

³³ Cada um dos zines citados foram comercializados na Bienal de Quadrinhos de Curitiba e outras feiras de impressos pelo Brasil. Estão sujeitos a entrega conforme disponibilidade em estoque ou demanda para pedidos via mensagem direta em seus perfis profissionais no Instagram: Paty Baik <<https://www.instagram.com/roledebaik/>>; Ing Lee <https://www.instagram.com/_inglee/>; Monge Han <<https://www.instagram.com/mongehan/>>.

Artes São Paulo, na cidade de São Paulo. É designer e *freelancer* de vitrines e murais. Atualmente trabalha como tatuadora no Ateliê Firma, na capital paulistana. Em 2019 exerceu residência artística na *School Of Visual Arts*, em Nova Iorque (BAIK, 2019).

Em 2018 participou de 3 exposições coletivas em São Paulo: SP-Arte “Estande Rotas”, Museu da Diversidade Sexual “TEXTÃO” e BA Creative Collectibles “Abstratas Moradas”. Em 2019 participou do 2º Festival da Pintura, da UNESP, em São Paulo. Nesse mesmo ano, a artista realizou sua primeira exposição solo e independente, a *Espaço Restaurante Simplesmente “Patricia Baik*, na cidade de São Paulo (BAIK, 2019).

É importante ressaltar a participação da artista em coletivos, unindo forças e criatividade para romper com a lógica da autoria individual e do sistema de mercado artístico, como por exemplo a sua participação como integrante do Selo Pólvora³⁴, coletivo formado por 11 pessoas asiáticas, mulheres e não binárias da América Latina, com foco em trabalhos feministas sobre a diáspora, com publicações Independentes, como a zine *Comida de Conforto*, lançada em 2019³⁵. Paty Baik também atua como membro do Coletivo *Sam Tae Guk*, criado por 3 pessoas brasileiras de ascendência coreana, indicadas, em 2019, como finalistas do Prêmio Dente de Ouro³⁶. A artista parte, ainda, do Mitchosso, o primeiro coletivo feminista de mulheres e não binários de ascendência coreana no Brasil³⁷ (BAIK, 2019).

Paty Baik aposta nos processos criativos de experimentação, pois se apropria de diferentes técnicas que convergem para uma linguagem

³⁴ A apresentação de cada artista do coletivo bem como uma prévia de suas produções pode ser conferida na página oficial do Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/selopolvora/>>.

³⁵ A publicação impressa da zine contou com produções de cada membro do coletivo, contendo diversas ilustrações e colagens, digitais e analógicas, tratando da temática de como a culinária estaria ligada à ancestralidade, ao refúgio e aos costumes dos antepassados. Foi comercializada em eventos físicos e disponibilizada para compras por mensagens diretas na página do Instagram do coletivo. Disponível em <<https://www.instagram.com/selopolvora/>>.

³⁶ O prêmio Dente de Ouro realiza-se no âmbito da Dente Feira de Publicações, com o intuito de se reconhecer e estimular a publicação de obras independentes, premiando seus autores e autoras. Disponível em <<https://feiradente.com/premio-dente-de-ouro/>>

³⁷ Os trabalhos e ações organizados pelo coletivo podem ser conferidos na página oficial no Instagram. Disponível em <<https://www.instagram.com/mitchosso/>>.

particular de sua poética. Observando suas obras, postadas em sua conta oficial no Instagram, e lendo as descrições feitas por Paty Baik em seu portfólio *online*, é possível perceber a peculiaridade da produção da artista em trabalhar questões de linguagem, barreiras na comunicação oriundas de vivências diaspóricas, memórias, angústias, materializadas no modo como a plasticidade explode e salta em suas obras, transpondo as limitações do papel, da tela ou mesmo do espaço expositivo.

Figura 30 - Painel de obras de Paty Baik. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

4.1. 2 DA PELE NA PELE

No primeiro grupo (figura 31), destaquei os usos das técnicas que sugerem a versatilidade e o caráter experimental da artista ao trabalhar suas ilustrações como tatuagens e estampas serigrafadas em camisetas e acessórios.

Figura 31 - Detalhe do Pannel de obras de Paty Baik. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Em seus trabalhos com tatuagens no Ateliê Firma, Paty Baik utiliza de técnicas como *flash* e o *free hand*³⁸, com ilustrações autorais e únicas, ou seja, cada cliente sai com uma ilustração exclusiva em sua pele.

³⁸ Flash são as tatuagens rapidamente impressas na pele, as quais geralmente não demandam um agendamento prévio para serem feitas. Já o free hand trata do estilo mãos livres, em que o tatuador/tatuadora desenhavam diretamente sobre a pele do cliente, geralmente obras mais autorais, com linguagem própria. Disponível em <<https://inkittattoo.com.br/2019/04/04/o-que-e-flash-tattoo/>>; <<https://inkertattoo.com.br/tatuagem-freehand/>>.

Figura 32 - Print screen do portfólio *online* de Paty Baik. 2019.



Fonte: Portfólio *online* Paty Baik, 2019 .

Cada uma de suas obras, estudos e croquis remetem a um traço fluído, inquietante, pois cada linha, como pode ser visto na figura 32, faz o olhar acompanhar os deslocamentos dos traços que vão de cima para baixo, guiando os observadores para pontos específicos, como pontos iluminados ou para as expressões melancólicas das ilustrações de corpos humanos que caracterizam sua linguagem visual.

Para compartilhar e divulgar seus trabalhos, Paty Baik propõe um pequeno editorial com jovens usando camisetas com algumas de suas ilustrações estampadas, e ainda, contando com a ambientação das fotografias com um fundo infinito totalmente trabalhado com pinturas abstratas da artista.

A paleta de cores destacada aqui é de tons quentes, principalmente rosas e laranjas, os quais acentuam a vibração e a dinamicidade das formas que compõem o fundo infinito que serve de cenário para as fotos. Logo, as camisetas ganham, de certa forma, um papel secundário, visto que a obra de Paty Baik é materializada em um conjunto geral, marcado por suas intervenções, aqui, em especial, sobre tecidos.

4.1.3 DOS ESPAÇOS E FORMAS (DENTRO E FORA)

O segundo grupo de obras (figura 33) são os trabalhos que utilizam principalmente o espaço como chave para adentrar as propostas plástico-visuais de Paty Baik ou, nas palavras da própria artista, “trabalhos tridimensionais e pintura de materiais diversos” (BAIK, 2019).

Figura 33 - Detalhe do Painel de obras de Paty Baik. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Nesse grupo de obras é perceptível a preocupação da artista em produzir com diferentes materiais, mesclando técnicas de pintura, ilustração e até mesmo uma aproximação do grafite. Há um predomínio de curvas, pinceladas, manchas, gradações de tons que compõem formas mais

abstratas, provocando uma sensação de dinamismo, de energia e intensidade (ao atentar-se aos tons de azul e amarelo como explosões solares em um céu azul e límpido). Porém, nota-se ainda a presença de pinturas mais figurativas como o felino e a fênix, ambas figuras emanando raios, como fagulhas e labaredas.

Figura 34 - Imagem da obra 2:24. Óleo sobre tela, papel, pom pom, papel canson, estêncil de tatuagem, fita adesiva, fios, bola plástica, gesso, caneta, grafite, unhas, alfinetes, miçangas e madeira em *dry wall*. 2019.



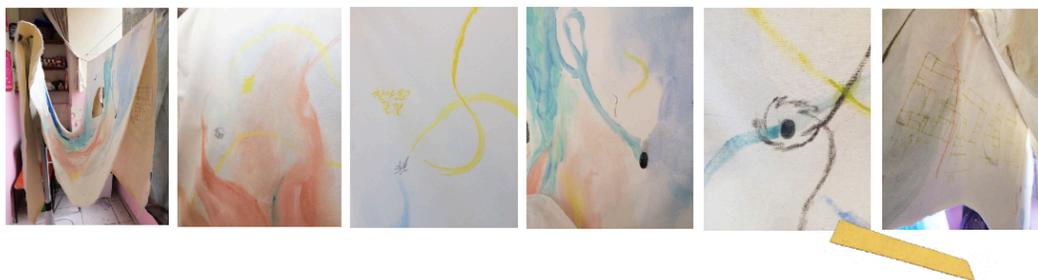
Fonte: Portfólio *online* Paty Baik, 2019 .

Figura 35 - Imagem da obra *Desloco* . Óleo sobre tela, lenços de papel, anéis de metal, arara metálica e casinha de madeira. 185x100x5cm. 2019.



Fonte: Portfólio *online* Paty Baik, 2019 .

Figura 36 - Print screen do detalhe da obra *Desloco* . 2019.



Fonte: Portfólio *online* Paty Baik, 2019 .

Figura 37 - Imagens da obra *I've never been there, I wouldn't know, would I? (Escrevi tanto em sua língua para ser compreendida que me ausentei)*. 2019.



"I've never been there, I wouldn't know, would I? (Escrevi tanto em sua língua para ser compreendida que me ausentei)"

2019, August
Canvas, oil, tissue paper, wood,
paper, beads, mask tape, graphite.
400x300x300cm

photos credit: Hop / @xoticka



Fonte: Portfólio *online* Paty Baik, 2019 .

A instalação *I've never been there, I wouldn't know, would I? (Escrevi tanto em sua língua para ser compreendida que me ausentei)* (2019), mostrada nas figuras 34 a 37, é fruto das pesquisas e reflexões de Paty Baik em torno dos termos de imigração no contexto estadunidense e a implicação institucional da concepção do *ALIEN* como um indivíduo não estadunidense. Analisando as representações do *ALIEN* em produções literárias e

audiovisuais, a artista tenta materializar os questionamentos acerca desse corpo alienígena, inassimilável e que representa perigo, por meio do exercício de dominação, à uma ordem social estabelecida (BAIK, 2019).

No título da obra, em uma tradução livre, Paty Baik diz “Eu não estive lá, Eu não saberia, não é?” como que em referência a um lugar que seria presumidamente de sua origem, como por exemplo, quando se nasce brasileiro com ascendência asiática e outras pessoas te questionam como é o exterior, pois geralmente os descendentes de asiáticos no Brasil são lidos como estrangeiros, como não pertencentes a esse território. Paty Baik traz esse questionamento em sua instalação: Como poderia responder tal pergunta sendo que não vivi isso para saber? Como posso ser alienígena se não vim do exterior? Propondo tais indagações já no título, a artista também afirma que escreveu tanto em uma outra língua, ou melhor, em “sua língua” que me ausentei. O “em sua língua” refere-se ao outro, como denúncia a uma pressão social por adequação, para então adaptar-se e privar-se de uma total expressão de seu ser.

Paty Baik trabalha em sua instalação com o uso do espaço pensando nessa metáfora do não lugar ou do vazio como um fator de potencial criativo. O caos construído com a composição dos materiais, texturas, papeis e tecidos evoca a desordem das ideias e dos pensamentos como um reflexo do eu em busca de respostas para situar o pertencimento, na tentativa de se encontrar enquanto sujeito vivendo em um território em que sua existência não é vista como adequada, não é vista como “normal”. As formas vazadas nos tecidos também corroboram para se pensar nas lacunas tanto da ideia de um sujeito composto pela ausência (seja do ser ou mesmo de parte dele) como alguém sempre com alguma carência. O vazio ilustra o não pertencimento. Já as peças deslocadas, fora do lugar, remetem à inadequação, ao estranhamento pelo diferente, ao não reconhecimento da diferença como uma possibilidade viável de ser entendido como parte do local.

Figura 38 - Detalhe do Painel de obras de Paty Baik. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 39 - Imagem da obra *Atravessando (crossing)*. Óleo sobre tela, giz pastel oleoso, caneta, sino e miçangas. 53x81cm. 2019.



Fonte: Portfólio *online* Paty Baik, 2019 .

Figura 40 - Imagem da obra *Ponto (Point)*. Composição de obras em óleo sobre tela. 45x60 – 45x60 - 300x175 cm. 2018.



"Ponto" (Point)
2018, September
Oil on canvas on oil on canvas
45x60 - 45x60 - 300x175 cm

Fonte: Portfólio *online* Paty Baik, 2019.

As obras *Atravessando* (2019) e *Ponto* (2018) trazem similaridades visuais tanto devido às técnicas e materiais utilizados, como na composição, formas e paleta de cores criadas para sua materialização.

Em *Atravessando* (figura 39) é possível ver as formas que lembram nuvens, ou labaredas, em tons amarelados e rosados, os quais ressaltam a impressão de calor, energia e movimento (PASTOREAU, 1997).

Tais labaredas são identificadas em movimentos circulares em sentido ascendente, para cima, onde é localizado, no canto superior direito, o ponto de fuga que direciona o deslocamento do olhar do observador na obra.

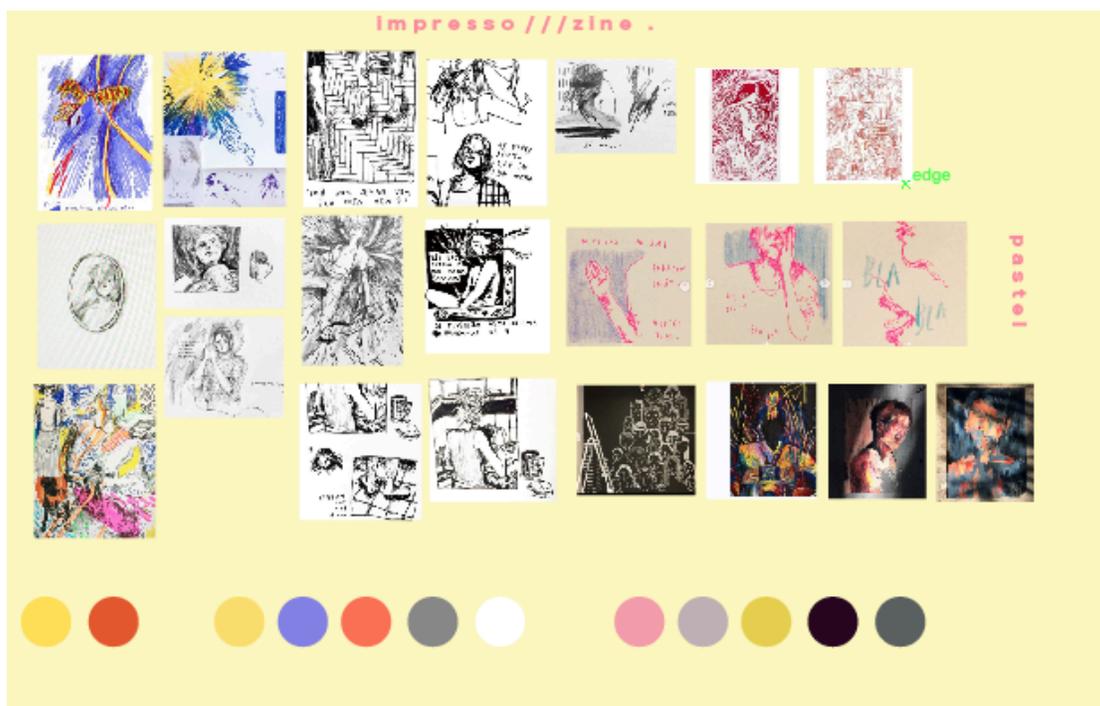
Com esse recurso, é possível identificar como as formas na composição da obra criam um ritmo caótico e, ainda sim, harmônico, como em uma anunciação vinda dos céus (presença de sinos tridimensionais e o uso do azul em um tom vibrante como em céu límpido), em que uma explosão de labaredas tremulam, sobem e descem, ultrapassam os limites (a obra toma conta de toda sua extensão, desde a tela até a estrutura da moldura, que recebe pinceladas de tinta e também os sinos e as miçangas).

Na obra *Ponto* (figura 40) percebe-se similaridades de composição, pela semelhança de cores utilizadas e o mesmo ponto de fuga no canto superior direito em que as linhas de desenho convergem e produzem a

sensação de movimento ascendente. Mas, uma figura se destaca nessa obra, como uma menção à importância desse ponto de fuga em um céu que produz todo um jogo de movimentos: a figura do tigre que corre e flutua pela obra como que em uma caçada pelos céus em direção ao “ponto”, à luz, a uma estrela localizada no ponto de fuga da obra.

Também é curioso pensar a respeito da dicotomia de significados que a cor amarela assume em determinados contextos, podendo variar da riqueza à decadência, da alegria à melancolia (PASTOREAU,1997). Entretanto, ao saber e criar relações da obra com um contexto de ancestralidade asiática, é possível notar a presença de elementos fundamentais na composição: a cor amarela e a figura do tigre. É importante destacar o tigre por se tratar de um símbolo de força, beleza, periculosidade e altivez em diversas culturas leste asiáticas. O amarelo, em sua representação sócio cultural dicotômica, mesmo que em determinadas circunstâncias represente a ideia de periculosidade, decadência (PASTOREAU,1997), ela também carrega uma significação de luz e energia, coerente com o movimento das pinceladas, e ainda, da ligação com a realeza e o poder (ROSSBACH;YUN,1998).

Figura 41 - Detalhe do Painel de obras de Paty Baik. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Entre as técnicas de pintura que Paty Baik utiliza, destacam-se, principalmente, o uso de tinta acrílica, grafite e nanquim. Suas ilustrações são figurativas combinadas com formas mais abstratas, compondo narrativas fragmentadas, utilizando-se de jogos de palavras para propor mensagens, indagações, ou mesmo como uma via de auto expressão.

Chama a atenção o modo como constrói a temática da linguagem, em especial a respeito dos idiomas, e a forma como brinca com as palavras e as imagens.

4.2 ING LEE

Em uma breve biografia disponibilizada a mim pela própria Ing Lee, por meio de trocas de e-mails³⁹, Ing Lee se identifica como artista plástica e independente, de ascendência norte-coreana, deficiente auditiva e bissexual, nascida em 1995 e residente em Belo Horizonte, Minas Gerais.

³⁹ Ver anexo 1 com os emails do dia 8 de maio de 2018.

Em seu trabalho, Ing Lee traz questões envolvendo sua identidade, feminismo e influências da cultura de massas japonesa (em decorrência de seu contato durante infância até a adolescência), além de elementos que misturam a Coreia do Norte, o kitsch⁴⁰ e o ciborgue pós-industrial⁴¹. Em suas páginas oficiais nas de redes sociais, Ing Lee faz postagens de arte em diversas linguagens, como ilustração digital, quadrinhos, colagem, assemblage (colagens feitas a partir de materiais e objetos tridimensionais) e esculturas (ING LEE, 2018).

Ing Lee diz mesclar este conteúdo com assuntos mais íntimos por crer na imagem do artista de modo mais humanizado, seja com referências, relatos pessoais, familiares ou até mesmo coisas do cotidiano.

Figuras 42 - Painel de obras de Ing Lee. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

4.2.1 SOBRE RETRATOS E ESPELHOS

No primeiro grupo de obras (figura 43), temos alguns auto retratos de Ing Lee, feitos em ilustração digital, baseados em *selfies*, disponibilizadas em sua conta do Instagram. Também há outros retratos feitos em ilustrações digitais, de sua versão da infância, juntamente de sua família, os quais

⁴⁰ De acordo com Abraham Moles, kitsch pode ser tratado como uma proposta estética, um estilo sem estilo. É um fenômeno social ligado às mudanças decorrentes do final do século XIX. Tal fenômeno versaria sobre as relações individuais e coletivas mediadas pelas coisas, pelos artefatos, relações estas calcadas em uma sociedade que produz para consumir e cria para produzir. (MOLES,2012).

⁴¹ Faz referência à proposta de uma visão de linguagem para se pensar a complexidade da produção do corpo e das subjetividades, afiliando-se às propostas de pensadoras e pensadores como Deleuze (1990), Preciado (2018) e Haraway (2000) (MARTINS;VIANA,2019).

compõem parte de seu trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Artes Visuais. Destaco a presença do zine *Karaokê*, lançado em 2 eventos organizados pela artista, o primeiro em Belo Horizonte e o segundo em São Paulo, ambos em bares karaokês, para público restrito. A zine conta com ilustrações em risografia⁴² com temática de histórias cotidianas, triviais, mas, com um tom melancólico propiciado pelas expressões dos personagens (muitos detalhes em *closes*, recurso utilizado no audiovisual para chamar a atenção do observador para a expressividade do protagonista em cena) e pelos tons rosados e azuis predominantes, ressaltando um sentimento longínquo, saudosista (ROSSBACH; YUN, 1998).

⁴² Risografia ou *Risograph*, em inglês, é uma marca de impressoras/copiadoras criadas no Japão nos anos 80 para viabilizar impressões de baixo custo em alto volume. Foi usada inicialmente para imprimir lotes de cartazes de colégios e igrejas com a técnica que é um mix entre fotocópia e serigrafia (COLAB55, 2019). Disponível em: < <https://www.colab55.com/blog/entenda-por-que-estamos-viciados-em-risografia/>>

Figura 43 - Detalhe do Painel de obras de Ing Lee. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

4.2.2 DO TRIVIAL AO ESSENCIAL

No segundo grupo de obras (figura 44) nota-se a mudança de tom de narrativa nas obras, agora, com teor mais satírico, evidenciado pelo uso de um estilo de desenho com traços mais deformados, representações infantilizadas, elementos da cultura pop (como referências ao *anime* Pokémon⁴³ e ao Tamagochi, famoso pet virtual popular nos anos 90 e 2000).

⁴³ Pokémon é uma franquia de mídia que pertence a The Pokémon Company, criada por Satoshi Tajiri em 1995. Trata de criaturas ficcionais chamadas "Pokémon", que os seres

Figura 44 - Detalhe do Painel de obras de Ing Lee. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Nesse grupo pode-se identificar a forte evocação de cenas cotidianas, envolvendo o corpo, como a realização atividades básicas, comer e defecar, atividades como o lazer, a brincadeira, e mesmo as dores nas costas. A artista constrói sua narrativa de trivialidade elencando o essencial para sua subsistência (ou para o ser humano de modo geral).

humanos capturam e os treinam para lutarem um contra o outro como um esporte. Atualmente, a franquia se estende em jogos, cartas colecionáveis, série de televisão, além de filmes, mangás e brinquedos. Pokémon é a segunda franquia de mídia de jogos mais bem sucedida e lucrativa do mundo, atrás da franquia de *Mario* que também pertence a Nintendo. Até 2013, a franquia de Pokémon acumulou ¥4 trilhões ao redor do mundo (equivalente a US\$40.98 bilhões). Disponível em: < <https://www.pokemon.co.jp/corporate/en/history/>>.

4.2.3 AQUILO QUE NOS MOBILIZA

No terceiro grupo de obras (figura 45) temos os trabalhos de caráter comercial, por se tratarem de algumas produções encomendadas para compor identidades visuais de eventos culturais, capas de discos, além das obras que serviram como impressos (dentre eles adesivos e zines em risografia) para serem comercializados nas feiras de impressos que Ing Lee participou pelo Brasil a fora.

Figura 45 - Detalhe do Painel de obras de Ing Lee. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Ainda nesse grupo, chamo a atenção para o conteúdo politizado trabalhado em diversas obras de Ing Lee, como o adesivo *Não sou o seu souvenir exótico* (2018), representado pela figura de uma Gueixa mostrando o dedo do meio. Essa peça questiona, problematiza e ironiza a associação geralmente feita à imagem da gueixa como bem feminina, passiva, delicada, e serena, com um gesto tido como grosseiro, de afrontamento ou mesmo de desdém.

Figura 46 - Obra *Não sou o seu souvenir exótico* de Ing Lee. 2018.



Fonte: Página oficial do Instagram de Ing Lee, 2019.

Inicialmente tendo sido desenvolvidos para a comercialização, alguns desses adesivos também serviram como recurso de uma ação proposta e executada por Ing Lee em 2018. A artista colou os adesivos em 2 muros grafitados no bairro da Liberdade⁴⁴, em São Paulo, nos quais a figura da Gueixa estava representada como um tipo de feminilidade presumidamente servil, dócil e disponível. Tal ação foi nomeada pela artista como *intervenções anti orientalistas*. Na figura 47, nota-se o detalhe do grafite desse mural localizado em uma rua de grande circulação de pessoas no bairro da Liberdade, São Paulo, em que é possível identificar a figura do jogador Pelé beijando o rosto de uma gueixa que apresenta um semblante vago, como se não estivesse contente com o beijo recebido. Tal ação, proposta por Ing Lee, procurava deslocar a atenção de moradores, turistas e transeuntes para outros olhares sobre a cultura oriental, sobre as mulheres asiáticas e sobre a prática de comercializar objetos *kitsch* como lembrancinhas estereotipadas de lugares e pessoas. Era um modo de ressignificar o espaço urbano e as relações com a comunidade local.

No segundo mural (conforme a figura 48) outra gueixa é representada, sozinha, e com uma expressão de dor e melancolia, marcada pelos olhos cerrados e por uma grande mancha de tinta negra escorrendo pelos olhos, como que ilustrando lágrimas negras correndo pelo rosto. Novamente, Ing Lee cola o seu adesivo como que questionando e afrontando essa representação da gueixa como a figura melancólica, resiliente e disponível.

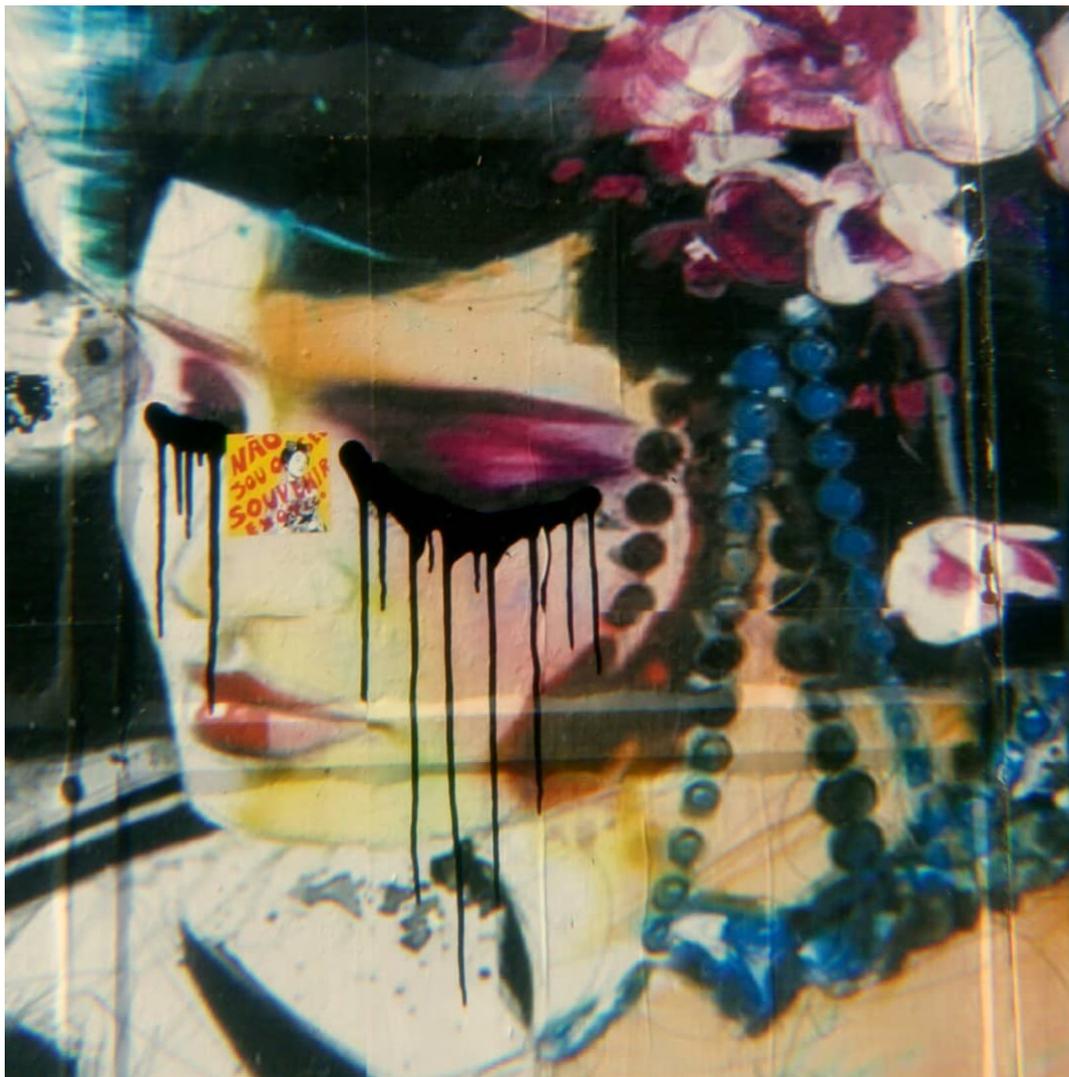
⁴⁴ Esse bairro paulista é conhecido por deter a maior concentração de membros da comunidade nipo-brasileira, tendo sua ocupação iniciada pelos imigrantes japoneses no final do século XIX e início do século XX. O bairro ganha destaque pelo turismo interessado nas festividades que foram se instaurando por conta da comunidade nipo-brasileira que foi se estabelecendo no comércio, imprensa, escolas e associações locais. Disponível em: < <http://www.nippobrasil.com.br/especial/n027.php>>.

Figura 47 - Imagem com a intervenção *Não sou o seu souvenir exótico* de Ing Lee, 2018.



Fonte: Página oficial do Instagram de Ing Lee, 2019.

Figura 48 - Imagem com a intervenção *Não sou o seu souvenir exótico* de Ing Lee. 2018.



Fonte: Página oficial do Instagram de Ing Lee, 2019.

Márcia Takeuchi (2016) identifica que logo nos primeiros anos da imigração japonesa para o Brasil, em torno do ano de 1908, a população brasileira começava a perceber esses imigrantes por meio das representações veiculadas em revistas e jornais. Todavia, essa percepção passava por uma chave de entendimento pautada na idealização do exótico, atrelada a um abismo cultural, de originalidade romântica, decorrente de uma visão da elite brasileira (TAKEUCHI,2016).

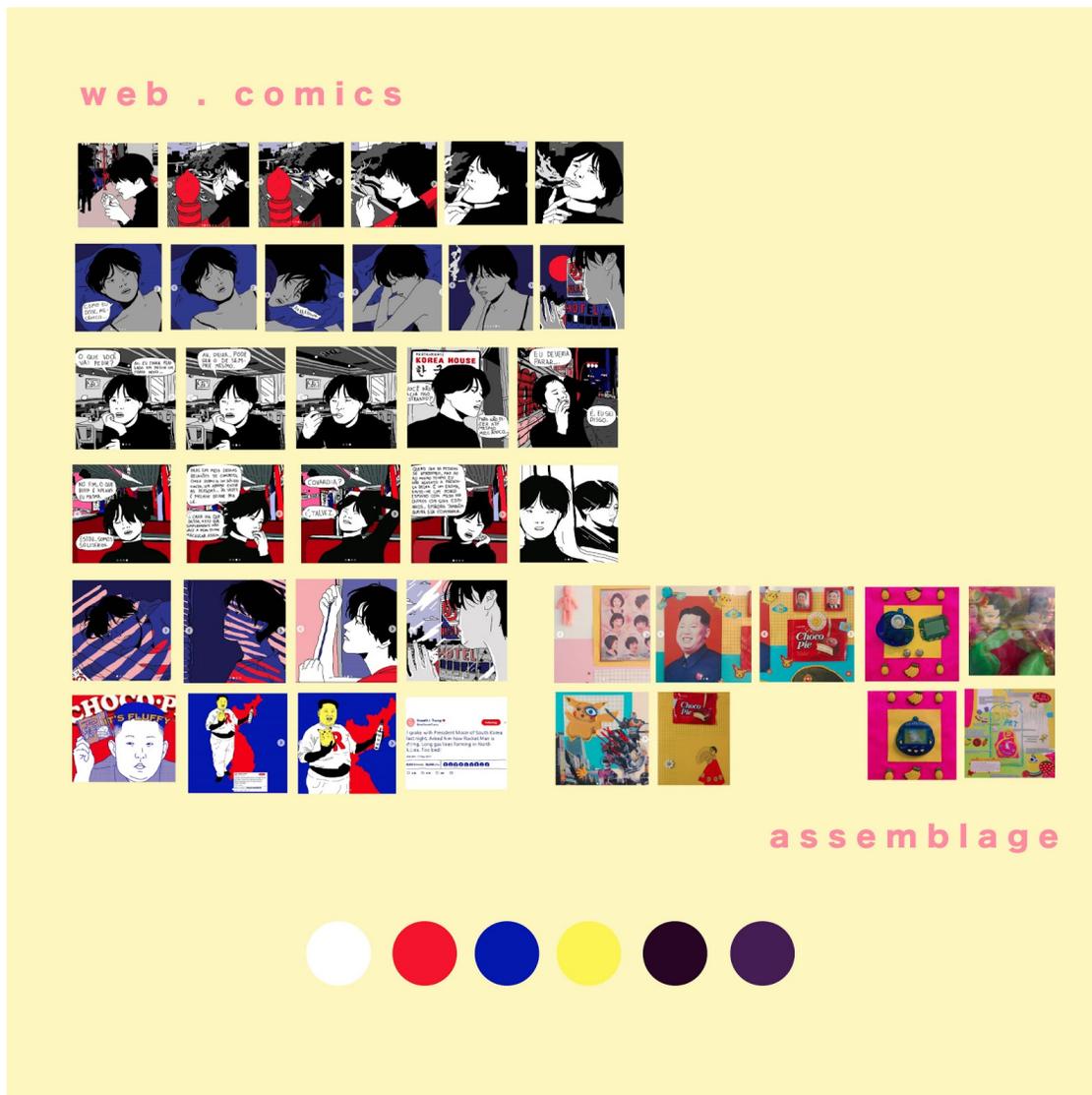
As imagens desas mulheres, gueixas ou mulheres ocidentais trajadas como tal, estavam sendo vinculadas em revistas e jornais em função da repercussão das vitórias do Japão nas guerras Sino-japonesa (1894-1895) e a Russo-japonesa (1904-1905). Mais que a representação dessa feminilidade, estaria presente o intuito de reforçar o poderio militar nipônico no cenário global (TAKEUCHI,2016).

A referência de Ing Lee para representar a figura da gueixa mostrando um dedo do meio sob as palavras *Não sou seu souvenir exótico!*, remete a um ato de rebeldia, um movimento de contrapor uma representação objetificada a uma representação com compromisso em reconduzir uma feminilidade específica para uma narrativa política, bem como defende Joan Scott (1992), não como uma figura de catálogo de demonstração de poderio militar mas como um indivíduo com agência política e protagonismo para tecer narrativas sobre si.

4.2.4 ENTRE FAZERES

Nesse grupo (figura 49) há a presença de obras que Ing Lee disponibilizou *online*, em sua conta do Instagram, com pequenas narrativas em quadrinhos, versando sobre cenas cotidianas, indagações sobre a vida, inquietações, dúvidas, desabafos, como em um monólogo visual. Algumas dessas ilustrações também serviram de quadros para serem comercializados como impressos nas feiras gráficas em que a artista participou.

Figura 49 - Detalhe do Painel de obras de Ing Lee. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Além da ilustração digital, amplamente explorada por Ing Lee, a artista também utilizou em diversas de suas produções técnicas de colagem e de *assemblage*, trabalhando materiais em produções mais manuais e analógicas. Vale ressaltar que nessas obras nota-se o uso da estética do *kitsch* para ressaltar o destaque para objetos cotidianos, como brinquedos, recortes de anúncios, adesivos de Pokémon, fotografias dos 3 líderes supremos da Coreia do Norte, Kim Il-sung, Kim Jong-il e Kim Jong-un (destaque para Kim Jong-un por ser o atual regente do país e por vezes alvo de sátira em suas representações na mídia). Pensando na apropriação do

kitsch como recurso estético visual, Ing Lee traz em suas produções o peso da importância dos artefatos na relação de representação de seus personagens, dentro da chave de entendimento de Moles (2012) de criar para produzir e vice e versa, não pensando no consumo como um fenômeno sacralizado, mas como um fenômeno fundamental para se observar as dinâmicas sociais. Ao utilizar de uma foto de um líder supremo de uma nação como a Coreia do Norte, de políticas restritivas e controle midiático, por vezes representado na mídia como algo maquiavélico e maléfico, Ing Lee traz uma outra narrativa, irônica e questionadora. A composição une a foto de Kim Jong-un com doces típicos, personagens animados e cores vibrantes, em tons de rosa e vermelho, lembrando coleções de figuras em álbuns ou revistas adolescentes com imagens de ídolos *pop*. A artista, então, joga com a semântica da palavra “ídolo” de modo visual, tensionando a imagem de periculosidade amarela com que figuras políticas asiáticas são retratadas, estabelecendo elo com as problematizações presentes nas pesquisas de Shizuno (2001) e Takeuchi (2016).

4.3 MONGE HAN

Monge Han é natural de Manaus, Amazonas, nascido em 1991 e criado no Rio de Janeiro. Morou e estudou em Curitiba e, atualmente, reside em São Paulo.

A produção artística de Monge Han passa por diversas áreas como o design gráfico, a ilustração, a tatuagem e a música. Em entrevista ao blog Brazil Korea, o artista enfatiza o modo como a oportunidade de estudar Belas Artes na Holanda trouxe novos rumos para sua própria produção artística e novos olhares sobre a profissão, experimentando outras maneiras de se expressar e outras linguagens como o muralismo e o audiovisual (MONGE HAN, 2018).

Transitando por diferentes meios de expressão, Monge Han dedicou-se à tatuagem e à produção de impressos para vender nas feiras como formas de subsistência, sem abdicar de sua produção artística como possível fonte de renda.

Figura 50 - Painel de obras de Monge Han. 2019.

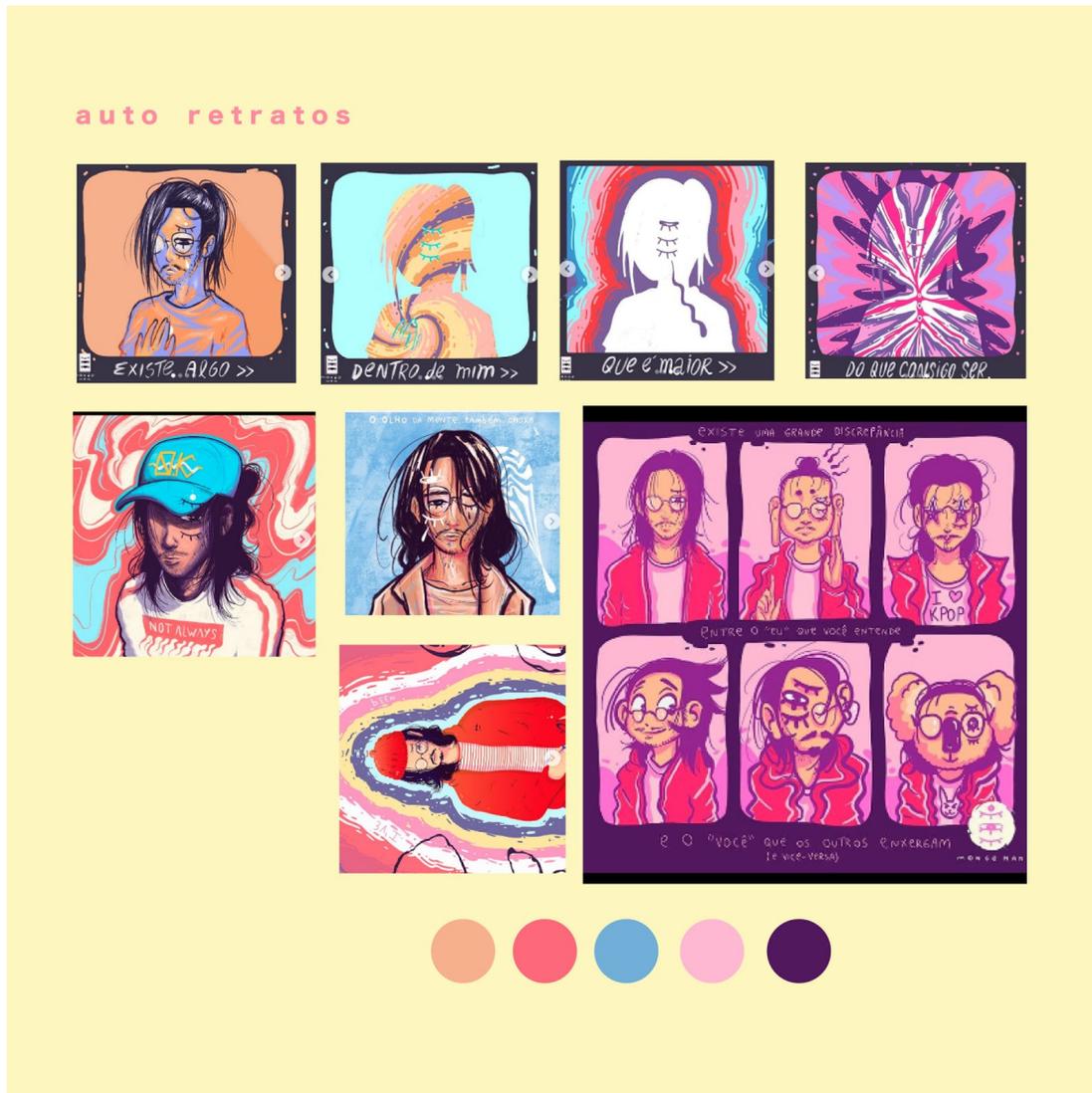


Fonte: Acervo do autor.

4.3.1 DAS VARIADAS VERSÕES DE SI

O primeiro grupo de obras (figura 51) é um compilado de auto retratos de Monge Han, todos ilustrados digitalmente. O curioso de alguns retratos é o uso da narrativa sequencial para destacar seus questionamentos e, conseqüentemente, chamar a atenção do público leitor para a obra. Seus auto retratos não possuem um caráter dado, entregue, encerrado, mas um ponto de partida para o público acompanhar uma busca pela auto compreensão, pela evidência da complexidade do “eu”, do indivíduo.

Figura 51 - Detalhe do Painel de obras de Monge Han. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

O uso de formas mais orgânicas e abstratas juntamente com cores vibrantes, em referência psicodélicas, reforçam o intuito em caracterizar essas obras como retratos do interior do ser, como que em constante expansão, crescimento e evolução.

4.3.2 ÁLBUNS FAMILIARES

Uma temática que rendeu grande visibilidade para as produções de Monge Han nas redes sociais foi o de ser e se entender enquanto amarelo, asiático brasileiro, descendente de sul coreanos. Esse grupo de obras (figura 52) é marcado pela presença desse olhar do artista, pela reflexão de suas experiências pessoais, como um esforço de auto análise e busca por identificação ou mesmo inspiração para outras pessoas que tenham vivenciado experiências semelhantes em suas vidas.

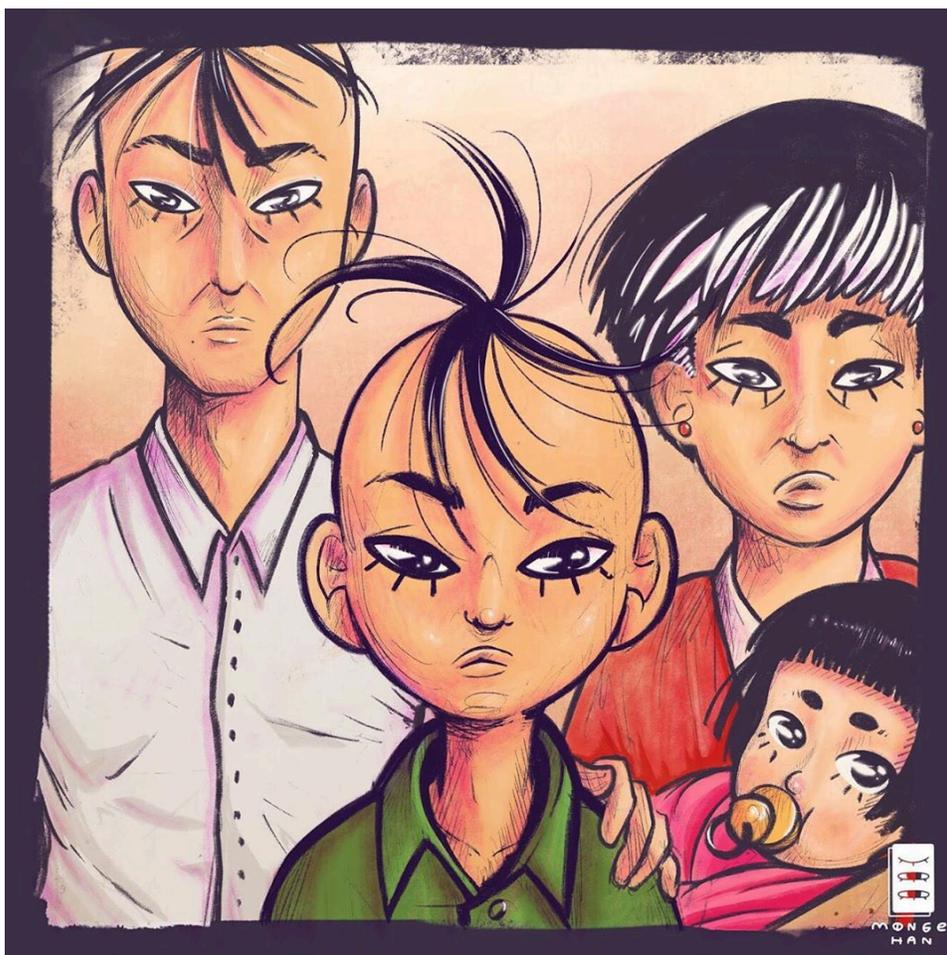
Figura 52 - Detalhe do Painel de obras de Monge Han. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Uma obra desse grupo que traz essa temática e ainda brinca com uma referência da cultura pop brasileira seria o do retrato da família Cebola, da Turma da Mônica⁴⁵, como uma fotografia de uma família de imigrantes, retratada com expressões mais fechadas, de seriedade, sendo representado em primeiro plano o personagem Cebolinha, destacado pelas cores, e, logo atrás, seu pai, sua mãe e sua irmã (figura 53).

Figura 53 - Obra *Família Cebola como imigrantes 1/2* de Monge Han. 2019.



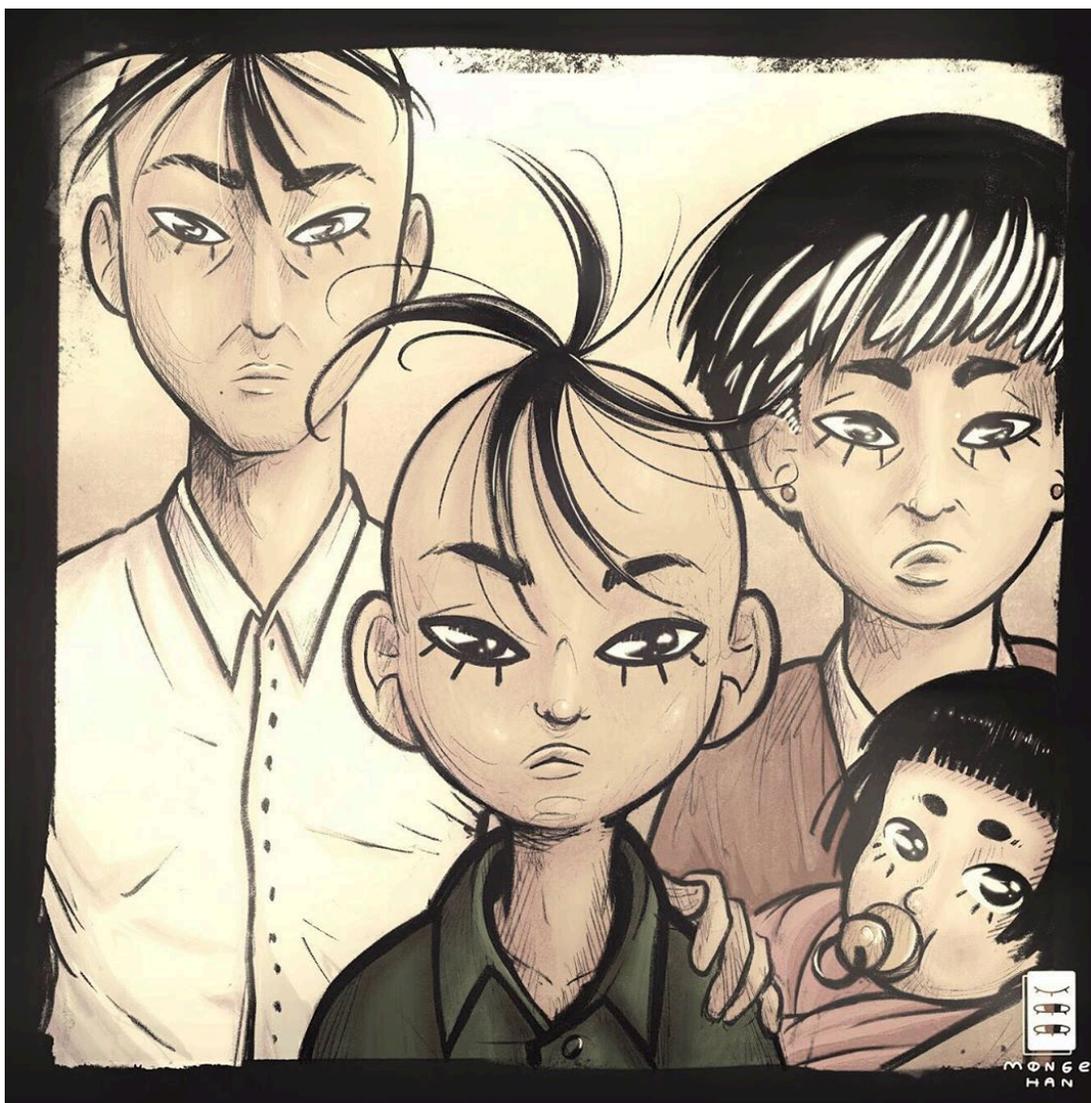
Fonte: Página oficial do Instagram de Monge Han, 2019.

⁴⁵ *Turma da Mônica* é uma série de histórias em quadrinhos brasileira criada pelo cartunista e empresário Mauricio de Sousa. Foi originada em 1959 de tirinhas de jornal, na qual os personagens principais eram Bidu e Franjinha.

A partir dos anos 1960, a série começou a ganhar a identidade atual com a criação de Mônica e Cebolinha, entre 1960 e 1963, que passaram a ser os protagonistas.

Somadas mais de 2.000 revistas já publicadas para cada personagem e mais de 600 edições publicadas. Contando com gibis e outros produtos licenciados em 40 países e com 14 idiomas, sendo que a marca foi expandida para outras mídias ao longo dos anos, em produtos como livros, brinquedos, discos, CD-ROMs, jogos eletrônicos, entre outros. Disponível em <<http://www.universohq.com/?s=turma+da+monica>>.

Figura 54 - Obra *Família Cebola como imigrantes 2/2* de Monge Han. 2019.



Fonte: Página oficial do Instagram de Monge Han, 2019

As ilustrações foram feitas a pedido do criador de conteúdo Leonardo Hwan, brasileiro e descendente de taiwaneses, o qual havia criado uma narrativa pensando no fato do personagem Cebolinha trocar a letra “R” pela letra “L” poder ser decorrente dele e de sua família serem imigrantes em adaptação no Brasil. Nessa narrativa transformada em *podcast*, Leonardo Hwan traz a relação com sua vivência e memórias enquanto asiático-brasileiro no contexto nacional.

O que ocorre no Brasil é a piada com a fala de imigrantes chineses e descendentes, que em trocam as sílabas de “ra,re,ri,ro,ru” por “la,le,li,lo,lu”, por dificuldades na pronúncia desses fonemas. A ridicularização da pronúncia

se completa com o uso de expressões como “pastel de flango”, em referência ao produto comercializado por diversos desses imigrantes chineses, além do que o “flango” em questão é associado aos pombos dos centros urbanos, uma ave popularmente tida como suja, muitas vezes chamada de “rato com asas”. A satirização das dificuldades em se adaptar a um novo idioma, a um novo contexto urbano de subsistência, denota novamente a representação do estrangeiro como um ser impuro, alienígena, uma ameaça à ordem social vigente. Tal discurso vem de tempos mais antigos, final do século XIX, início do XX, em que argumentos racistas e estereotipados versavam sobre o emergente “perigo amarelo” que os imigrantes chineses traziam, juntamente com vícios e doenças supostamente transmissíveis por indivíduos de origem asiática (TAKEUCHI,2016).

Esses discursos vão se atualizando, recebendo nova roupagem, como aconteceu por exemplo, nos casos de infecção pelo Corona Vírus em Wuhan, na China, em 2020. Tais notícias ganham força midiática e novamente os discursos racistas e xenofóbicos se legitimam como uma suposta defesa, ou mesmo uma ação preventiva. Em resposta aos ataques e à discriminação sofrida, principalmente por imigrantes e turistas chineses, membros da militância asiático-brasileira se posicionaram com a frase “Eu não sou um vírus” nas Redes Sociais.

A professora de mandarim e criadora de conteúdo Si Liao⁴⁶ pediu em seu canal do Youtube *Pula Muralha* que os internautas postassem fotos fazendo corações com as mãos e usando a *hashtag* #Imnotavirus (*Do inglês, eu não sou um vírus*) como uma forma de mandar energias positivas ao povo chinês ao invés de disseminar a ignorância, o preconceito e a xenofobia. Muitos internautas, em escala global, aderiram à campanha, utilizando de

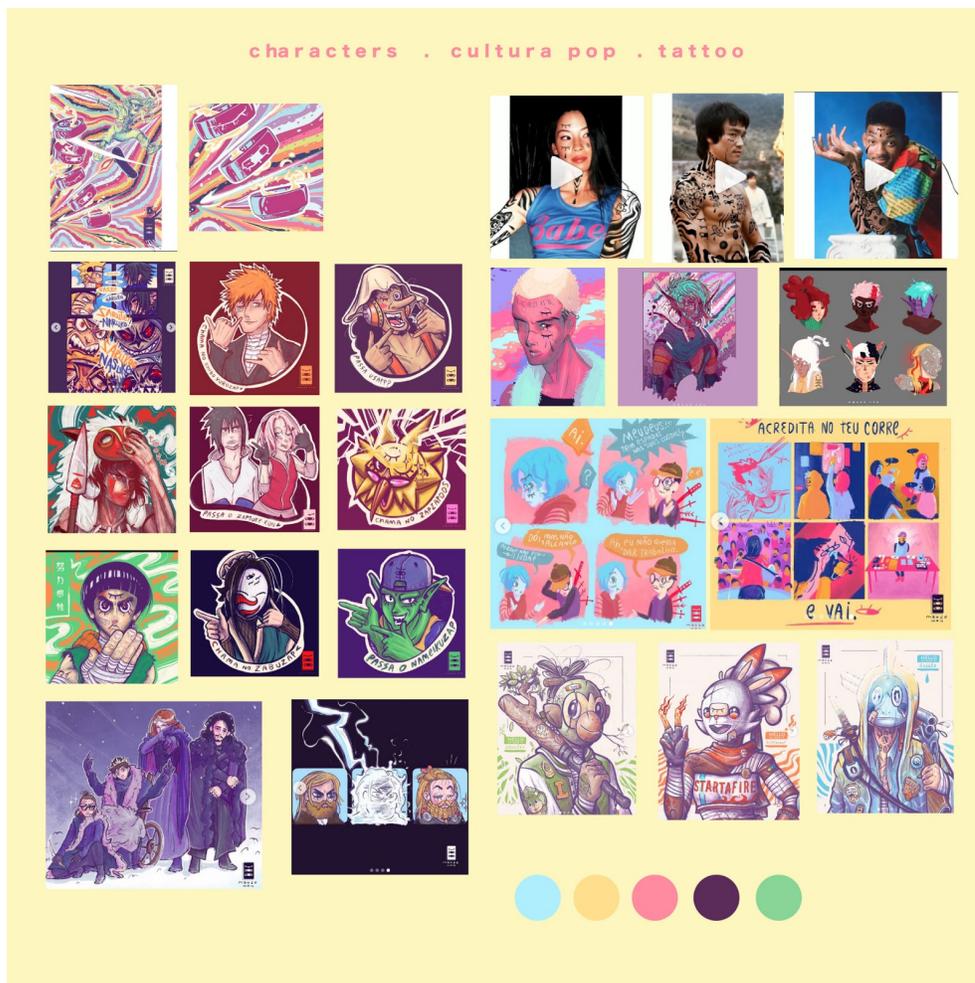
⁴⁶ A professora, quem conta com mais de 638.000 seguidores em seu canal do Youtube, traduziu para o Mandarim diversas mensagens de solidariedade destinadas principalmente à população de Wuhan, região epicentro da epidemia. Si Liao, imigrante que vive no Brasil desde 2011, relata em seu canal os ataques que vivenciou nas ruas durante a atual pânico social generalizado em decorrência das notícias a respeito do Corona Vírus. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/internacional/en/world/2020/02/brazilians-send-messages-of-support-to-chinese-to-combat-coronavirus-xenophobia.shtml>>.

frases positivas como “Isolem vírus e não pessoas”, em atos de resistência à essa nova investida do *Perigo Amarelo*.

4.3.3 “O MONGE É POP”

Nesse grupo de obras nota-se a presença de diversas referências pop, tanto dos E.U.A quanto do Japão, principalmente dos anos 1990 a 2010. Seriados, atores e atrizes, personagens e animes se mesclam e trazem consigo uma carga de humor com piadas, narrativas sequenciais e até mesmo intervenções gráficas.

Figura 55 - Detalhe do Painel de obras de Monge Han. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Nesse grupo (figura 55) também é perceptível a produção de caráter autoral de Monge Han no tocante à criação de seus próprios personagens, trabalhando expressões e elaborando os roteiros de cada história em quadrinhos. Vale ressaltar o uso do elemento da espada japonesa, a *katana*, em várias de suas ilustrações, como uma espécie de recurso para novamente reafirmar sua ligação/inspiração para com as culturas do leste-asiático, como a japonesa, a chinesa e a coreana. Na composição dos personagens vemos variadas cores e tons de pele, diferentes rostos, orelhas e cabelos, demonstrando suas referências ao mangá, os quadrinhos japoneses. Nessa paleta usada pelo artista, nota-se a transição de tons pastéis aos mais vibrantes, sendo utilizadas muitas cores e tons para evocar o humor, a diversão e até mesmo um sentimento nostálgico da infância.

É curioso o modo como Monge Han trabalha com personagens famosos como das animações japonesas *One Piece*, *Naruto*, *Dragon Ball* e *Bleach*⁴⁷, em que as e os personagens estão usando variações da frase “Vem de zap”, uma frase que de certo modo viralizou nas redes sociais como uma chamada para interagir via *Whatsapp*, popular aplicativo de mensagens. Monge Han brinca com uma expressão tipicamente brasileira, trazendo personagens da cultura pop japonesa, destacando sua intenção em borrar as fronteiras de algo que seria entendido como puramente brasileiro ou puramente japonês. Vemos, portanto, uma hibridação do humor gráfico com elementos e referências da cultura *pop*.

4.3.4 DO CAOS COTIDIANO

Outra temática recorrente nas obras de Monge Han são os dilemas cotidianos, construindo elos de maior identificação com seu público leitor ou com quem acompanha seu trabalho mais de perto. Relacionamentos, inseguranças com trabalho e estudos, amizades, decisões, planejamento e vida adulta são recorrentes em suas ilustrações, geralmente organizadas em

⁴⁷ Famosos títulos de mangás dos anos 90 e 2000, publicados pela Shonen Jump, célebre revista semanal de quadrinhos japonesa destinada ao público infante-juvenil masculino. Tanto os mangás, séries animadas, jogos eletrônicos e outros produtos dessas franquias foram amplamente difundidos e comercializados no Brasil.

pequenas sequências narrativas disponíveis em suas redes sociais. Os elementos da linguagem dos quadrinhos, como balões de fala, legendas, efeitos visuais de sonoridades, os diferentes ângulos de enquadramento, acabam por reiterar a dinâmica das ações e sentimentos cotidianos.

Figura 56 - Detalhe do Painel de obras de Monge Han. 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Em tom mais reflexivo e até mais intimista, as histórias são compostas por cenas muito coloridas em fundos com tons escuros, sugerindo imagens que saltam do inconsciente. A cor preta, ligada à ausência de luz e claridade, costuma representar tristeza e melancolia (SILVEIRA, 2015). O fundo funciona como moldura que destaca ainda mais o colorido dos quadros, a

dinâmica dos gestos e expressões dos personagens com seus dilemas, questionamentos, dúvidas e angústias no caos da vida cotidiana. Vale destacar que Monge Han utiliza esses elementos visuais como as formas mais orgânicas para subverter os elementos das HQs (molduras, sarjetas, balões, etc.) bem como outros autores o fazem, com o intuito de dar outros rumos à narrativa, seja de dinamicidade, regressão, destaque, diminuir contraste, maior fluidez (RAMOS, 2009). Ou seja, ao escolher determinados símbolos e formas em suas composições, Monge Han demarca o tom que deseja atribuir às suas narrativas, ora mais leves e alegres, ora mais dolorosas e reflexivas.

4.3.5 MULTIFACETADO

Apesar de trabalharem em diferentes mídias, é perceptível que Ing Lee e Monge Han se apropriem exaustivamente da ilustração digital para se produzir e veicular suas obras, em um intra-canal, de certo modo, pois vai do digital para o digital e posteriormente para o físico, como no formato de impressos, zines, cartazes e adesivos, por exemplo. Já Paty Baik usa do meio digital como um canal de veiculação de suas obras, que, por várias vezes, é concebida analogicamente no plano material e, posteriormente, vai para o digital *online* para ser veiculada e, assim, alcançar outros públicos, como as pessoas que não tiveram a oportunidade de visitar a obra em exposição.

Se Paty Baik atua e transita entre o circuito de arte *mainstream* e a produção independente, Ing Lee e Monge Han se preocupam em manter uma periodicidade de produção para alimentar suas redes sociais e divulgar lançamentos e participações em feiras de impressos, eventos culturais, convenções, dentre outros eventos que abram espaços para participação de artistas independentes comercializarem seus trabalhos. Paty Baik usa a estratégia de se fazer reconhecer dentro do circuito artístico, enquanto Ing Lee e Monge Han optam por uma atuação com constância e relacionada diretamente com o público consumidor, quem acompanha, admira e se interessa ou pode se interessar em adquirir alguma de suas obras.

É possível categorizar cada um dos artistas pela percepção dessas estratégias tomadas. Enquanto Paty Baik assumiria de fato a identificação como artista visual, Ing Lee e Monge Han poderiam ainda ser enquadrados na categoria de ilustradores e quadrinistas. Não se tratam de categorias estanques ou mesmo de uma imposição de rótulos, mas uma breve leitura de como esses artistas (poderia chamá-los de ilustradores, designers, produtores etc.) circulam por diferentes espaços e negociam estratégias para sobreviver profissionalmente, mantendo suas opções de linguagens, estéticas e poéticas.

Tanto Ing Lee como Monge Han trabalham questões e dilemas cotidianos com o intuito de aproximar-se do público consumidor por meio da identificação pelo particular e pelo ordinário, por meio de uma comunicação mais objetiva, em comparação às propostas de Paty Baik, que trabalha a mesma temática de modo mais intimista e até mesmo introspectivo. Isso requer um olhar, uma leitura mais minuciosa do público consumidor/observador para, então, criar conexões com um *timing* diferenciado, um pouco mais lento se comparado à objetividade das obras sequenciais de Ing Lee e Monge Han.

Quanto às condições materiais de trabalho, vale lembrar que Paty Baik e Monge Han mantêm a ocupação fixa como tatuadores atuantes em estúdios, tendo a possibilidade de continuar fieis às suas produções autorais, pois eles mesmos vão propor suas ilustrações ou adaptá-las, de acordo com o desejo de sua clientela, todavia, não deixando de usar de sua linguagem visual para produzir os desenhos que irão marcar a pele de inúmeras pessoas. Já Ing Lee trabalha na monitoria de arte e educação em exposições na Galeria de Arte Tênis Clube Minas Gerais, em Belo Horizonte, podendo atuar com o conhecimento e produção científica, outra área de interesse e atuação da artista.

A análise de obras como ilustrações ou mesmo fotografias, implica inúmeros desafios advindos da captação mediada pelos sentidos, aqui, principalmente o da visão. Nesse processo, aspectos importantes contribuem para a interpretação e para construção de sentido, dentre eles:

(...) a textura, a cor, a sensação de profundidade ou de abstração dos objetos que envolvem a cena, sem falar das possíveis ilusões representativas e afetivas, como sensações de tristeza ou felicidade, agregadas aos objetos reconhecidos (SILVEIRA, 2015).

Além disso, é preciso considerar o contexto de leitura, as questões culturais, os repertórios compartilhados, as mediações técnicas. Tomando esses aspectos como guias para se pensar visualmente as obras de Paty Baik, Ing Lee Monge Han, é possível estabelecer algumas relações de similaridade e de diferenciação. Por exemplo, a obra *Ponto (Point, 2018)* de Paty Baik, traz uma abstração visual de figuras compostas de formas geométricas e linhas diagonais (figura 57).

Figura 57 - Imagem da obra *Ponto (Point)*. Composição de obras em óleo sobre tela. 45x60 - 45x60 - 300x175 cm. 2018.



"Ponto" (Point)
2018, September
Oil on canvas on oil on canvas
45x60 - 45x60 - 300x175 cm

Fonte: Portfólio *online* Paty Baik, 2019.

A artista ainda trabalha a profundidade em um único ponto de fuga na obra. Tais elementos, combinados às cores amarela e azul, evocam sensação de inquietação, movimentação, uma vibração energética (cores e linhas imaginárias que remetem à sensação de movimento, sendo compostas por figuras de raios e do tigre).

Em contra partida, as obras de Ing Lee, *Não sou seu souvenir exótico* (2018) e a fotografia da família Cebola (2019) de Monge Han são trabalhadas em até 2 planos de composição. A cor amarela, em todas as obras, é utilizada para marcar a questão racial ligada a descendentes de asiáticos (japoneses e chineses), ora remetendo à ideia de periculosidade, de ameaça e desordem que esses indivíduos possam exercer à ordem social no contexto ocidental (PASTOREAU, 1997), ora remetendo a algo belo, desejado, simbolizando a força e altivez figurada na forma do tigre (ROSSBACH; YUN, 1998). Nas obras citadas, as artistas e o artista tensionam o estereótipo do asiático que, algumas vezes, é ridicularizado, outras vezes é glorificado. Essas práticas artísticas provocam reações à circulação dessas imagens que versam sobre um controle social em que a figura do imigrante é colocado: em determinado contexto é valorizado como uma boa mão de obra ou um cidadão de conduta exemplar, e, em outro, é hostilizado como uma ameaça iminente à civilidade.

5 OS FRAGMENTOS AMARELOS EM EVIDÊNCIA

Neste capítulo, debruço-me sobre 3 obras específicas dos artistas Paty Baik, Ing Lee e Monge Han, sendo uma obra autoral de cada artista. As obras são: *Onde – por enquanto* de Paty Baik, *Chocopie* de Ing Lee e *A criança amarela* de Monge Han. É importante ressaltar que a escolha dessas obras foi baseada em seu lançamento impresso na Bienal de Quadrinhos de Curitiba, em 2018. Cada um dos zines versa sobre a relação dos artistas com suas questões pessoais acerca da raça, pertencimento, ancestralidade, como uma espécie de mergulho no íntimo de cada, pensando nas memórias e na visualidade como potenciais narrativos e oportunidades de se promover meios de protagonizar as próprias narrativas sobre si, ou melhor, sobre ser asiático-brasileiro.

5.1 ONDE-POR ENQUANTO

A zine de Paty Baik, impressa em papel pólem, colorido, com encadernação brochura, tamanho A4, conta com 24 páginas impressas, lançado na Bienal de Quadrinhos de 2018, na mesa composta pelo coletivo *San Tae Geuk*, composto pela artista e por Ing Lee e Monge Han.

A capa da zine (figura 58), impressa em preto e branco, traz a figura de uma pessoa (uma representação de Paty Baik) refletida em um espelho oval, pregado por um fio.

Figura 58 - Capa em preto e branco da zine Onde – por enquanto. 2018.

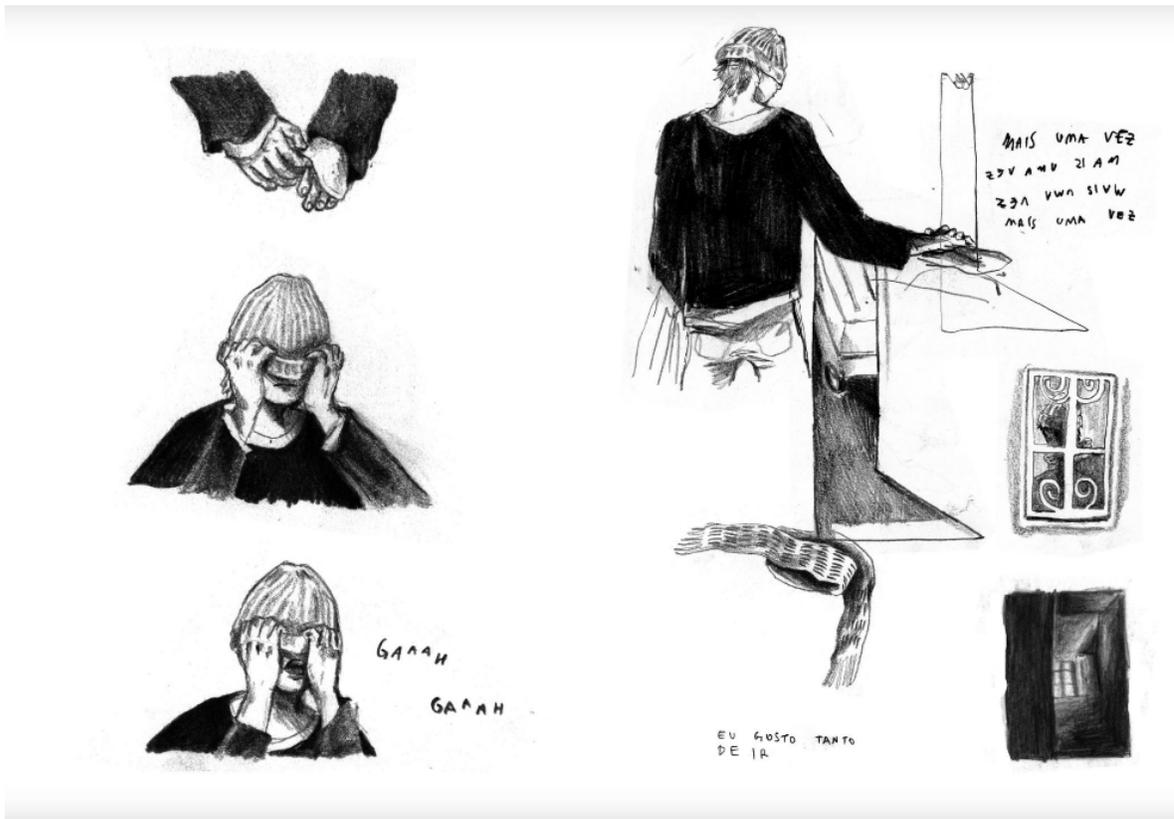


Fonte: Acervo do autor.

É possível ver no semblante da personagem uma expressão vaga, apática, sem arqueamento de sobrancelhas e com os lábios cerrados, direcionando o olhar não para o público espectador, mas para o lado, como se estivesse observando um elemento fora da composição. As hachuras feitas em grafite preto na ilustração dão volume e sensação de movimento, além de certa obscuridade para a figura dentro do espelho, como se a personagem estivesse sendo rodeada por sombras.

A figura 59 traz as páginas 6 e 7 da zine, com a protagonista (representando Paty Baik) se vestindo, ajeitando suas mangas e seu gorro. A personagem aparece fazendo movimentos repetitivos, como quem passa uma roupa ou passa um pano, juntamente da frase que também vai se repetindo “mais uma vez” (a frase vai aparecendo em variações refletidas). A protagonista parece estar em seu quarto, onde há janelas com vultos e sombras, trazendo uma sensação de enclausuramento. Mais abaixo há a figura de um cachecol junto da frase “Eu gosto tanto de ir”.

Figura 59 - Páginas 6 e 7 da zine Onde – por enquanto. 2018.



Fonte: Acervo do autor.

Toda a narrativa construída visualmente na figura 59 remete a um ritual cotidiano da personagem ligado à preparação de sua partida para algum lugar, e tal motivo aparentemente causaria alegria em poder sair do enclausuramento, certamente de seu lar.

Figura 60 - Páginas 12 e 13 da zine Onde – por enquanto. 2018.



Fonte: Acervo do autor.

Seguindo a narrativa da busca por um lugar, a protagonista da figura 60 aparece agora com um boné, ilustrada em cores vibrantes, como em uma pintura impressionista, com pincelas de movimentos variados, trazendo o efeito de dinamicidade para a composição. O destaque das duas ilustrações se dá pelo ponto de fuga centrado na figura da estrela, um elemento recorrente em sua obra, a qual aparece emanando raios em tons verde-amarelados, em um céu azul escuro. A composição remete a uma abstração da bandeira brasileira, como se a protagonista admirasse a nação, sendo que ao mesmo tempo em que ela está inserida, ela também está fora. Nas frases em *hangul* (ideogramas da língua coreana) há os dizeres “Você nem sabe para onde tem que ir” e “Você nem sabe se é pela esquerda ou pela direita”. Ao refletir a respeito da ideia de um indivíduo que ao mesmo tempo está fora e dentro, trago o conceito de *Outsider Within* (COLLINS, 2016), o qual, apesar de ter sido aplicado para falar sobre a atuação de mulheres negras na

luta pela equidade racial e sexual no contexto estadunidense, serve para traçar um paralelo na discussão que Paty Baik ativa com suas produções.

Patrícia Hill Collins, em seu texto *Aprendendo com o Outsider Within* (2016), tece uma narrativa sobre as mobilizações sociais das mulheres negras e sobre o desenvolvimento do pensamento feminista negro nos E.U.A. A autora conta que o termo cunhado *Outsider Within*, inicialmente, referia-se às mulheres negras cuidadoras que trabalhavam dentro das casas de famílias brancas nos E.U.A. Essas mulheres estariam em uma posição social de paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que estariam dentro dessas famílias, tinham o olhar de uma pessoa que era de fora, não pertencente, ou seja, o olhar e a compreensão de dentro para fora e de fora para dentro (HOOKS, 1984). Tais relações contribuíram para a formação do pensamento feminista negro, o qual enfatiza a importância das experiências de vida compartilhadas individual e coletivamente. Assim, segundo a autora, a produção teórica e acadêmica deveria ser direcionada ao registro e organização dessas experiências, passadas, por vezes pela história oral (COLLINS, 2016).

Mas, o que as proposições de Patrícia Hill Collins tem a ver com as questões asiático-brasileiras e a produção de Paty Baik? O que acontece é que, por serem relativamente jovens, as mobilizações da militância asiática, em especial no contexto brasileiro, buscam beber em outros movimentos sociais, como a militância negra, por esforços de se estruturar como um movimento social que contemple diferentes clivagens: raça, sexualidade, gênero, classe, religiosidade, geração etc., ou seja, o protagonismo da perspectiva interseccional aliado às proposições anti-racistas e anti-colonialistas.

Ao pensarmos nas obras de Paty Baik, como *Onde – Por Enquanto*, e seu envolvimento com a militância asiático-brasileira, é possível perceber que a condução de suas narrativas, organizadas e materializadas como obras plásticas-visuais, são perpassadas pelas experiências cotidianas, das mais triviais às mais profundas, ligadas às memórias e trazidas à tona para se fazer discutir experiências que extrapolam a subjetividade: é narrar sua vida em diálogo com questões raciais, imigratórias, estereótipos e racismo.

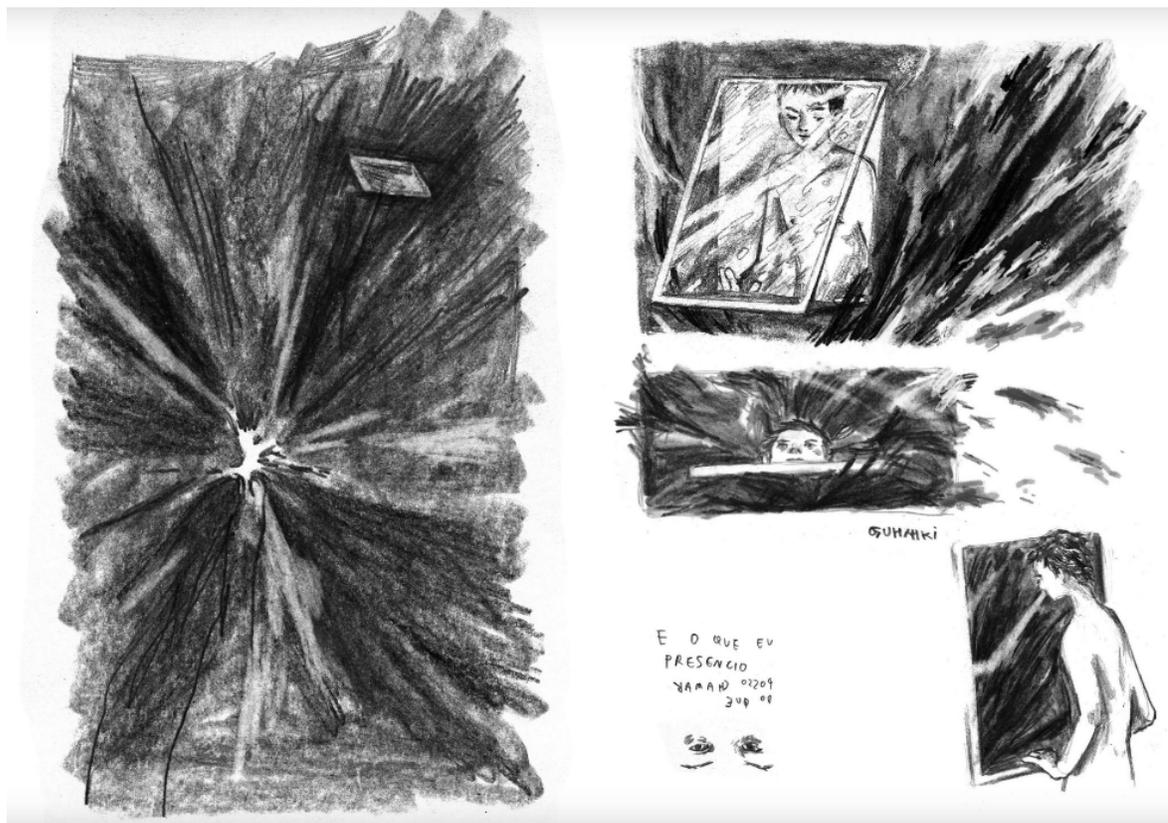
Patrícia Hill Collins (2016) utiliza outros dois conceitos importantes para se pensar a experiência de mulheres negras, a *Auto definição* e *Auto avaliação*. O primeiro diz respeito aos esforços em desafiar o processo de validação do conhecimento político que resulta em imagens estereotipadas, e o segundo implica na substituição dessas imagens estereotipadas por imagens autênticas de mulheres negras, por meio do protagonismo de narrativas e pelos esforços por uma reconstrução epistemológica (COLINS,2016). Historicamente, muito do que foi produzido a respeito das mulheres negras eram, todavia, narrativas que traziam estereótipos negativos ou, como Collins chama, a “condição feminina afro-americana”. Assim, a agência das mulheres alinhadas à construção do pensamento feminista negro produz essas contra narrativas como um projeto político que visa fazer ouvir e representar o modo como as mulheres negras desejam ser ouvidas e representadas, além de lutar por melhores condições sociais, políticas e econômicas.

Ao pensarmos na questão da agência das mulheres negras, dentre tantas pautas, pela equidade de gênero e raça, também é possível identificar mobilizações similares protagonizadas por mulheres asiático-brasileiras no Brasil. Exemplos a serem citados são as organizações de grupos *online* e coletivos atuantes nas discussões que perpassam principalmente raça e gênero, trazendo essas questões para uma análise voltada ao contexto brasileiro, como os coletivos *Lótus*, o *Mitchosso* e o *Selo Pólvora*, que propiciam a criação de uma rede de colaboração afetiva, intelectual e artística entre inúmeras mulheres asiático-brasileiras espalhadas pelo país. A atuação da artista Paty Baik nesses três coletivos, de fato, atravessa toda a sua produção plástico-visual, caracterizada por essa dinamicidade de estar em um não-lugar, como ela mesma diz, mas que possibilita sua atuação e potencial criativo como uma *Outsider Within*.

A figura 60 mostra, no primeiro quadro, o ponto de fuga que chama a atenção do observador para a estrela ou o ponto de luz que erradia raios, agora em tons acinzentados de grafite, marcados por hachuras que vão criando uma gradação de tons, trazendo a sensação de profundidade e vibração dessas linhas que vão de encontro ao ponto de luz central. Logo ao

lado, nota-se uma pequena janela em que a protagonista observa a explosão de raios, porém, não com uma expressão de alegria, mas a mesma expressão vaga, quase melancólica.

Figura 61 - Páginas 20 e 21 da zine Onde – por enquanto. 2018.



Fonte: Acervo do autor.

Logo abaixo temos as frases “O que eu presencio” e “Posso chamar do que” (novamente em palavras refletidas no espelho). Aqui, a protagonista relata sua condição de espectadora, pensativa, tentando desvendar o que poderia ser essa fenda, esse ponto de luz, essa estrela que permanece a irradiar feixes, raios e labaredas vibrantes, como que chamando a atenção para aquele ponto de fuga específico.

Prosseguindo as representações de cenas rituais cotidianos, Paty Baik aparece em uma mescla de recortes de foto e ilustrações segurando uma colher na qual está refletido seu rosto (figura 62).

Figura 62 - Páginas 26 e 27 da zine Onde – por enquanto. 2018.



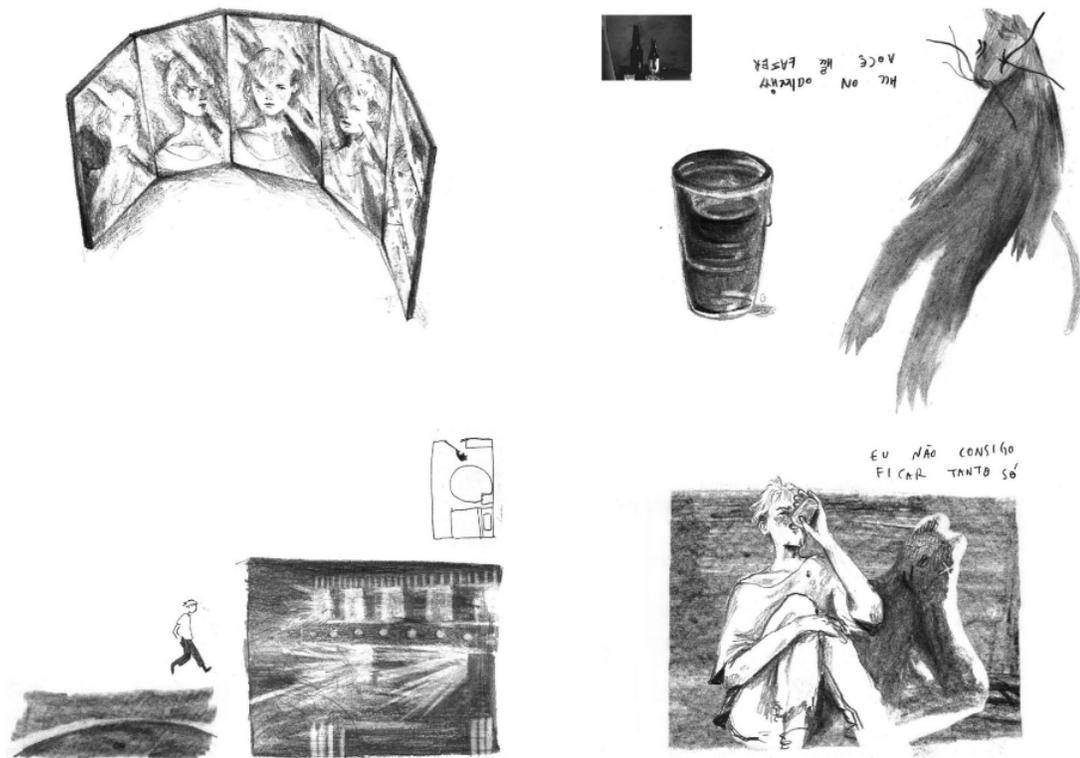
Fonte: Acervo do autor.

Nos gestos ilustrados, com detalhes de sua mãos, a protagonista parece estar em um processo de consumir e ser consumida, sugerindo que, ao mesmo tempo em que entorna ou ingere algum líquido, ela também se torna líquido e também se esvai, deixando os rastros de sua presença. A frase “Eu paro e fico?” é acompanhada desse processo, em que, ao final da página, só resta a colher e frascos vazios.

A figura 63 traz novamente espelhos refletindo o semblante da protagonista, em que se vê vagando por lugares pouco iluminados. Também há a foto de garrafas que parecem ser de conteúdo alcoólico, acompanhada da figura principal entornando um copo com um ato quase desesperado, pouco confortável em ingerir tal conteúdo.

Logo abaixo da figura do espelho, há um pequeno rascunho de algo que lembra uma planta baixa de dormitório, como que fazendo referência novamente a ideia de introspecção.

Figura 63 - Páginas 30 e 31 da zine Onde – por enquanto. 2018.



Fonte: Acervo do autor.

Aqui observa-se novamente a figura do tigre, agora, não da forma que havia sido feita em outras obras, como a *Point* (2018), mas como uma sombra que acompanha a protagonista, junto da frase “Eu não consigo ficar tão só”. A presença do tigre parece remeter a um significado contrário ao tigre altivo, forte, perigoso e colorido de suas pinturas. O tigre como uma sombra agora representa o fardo do ser, pela diferença e pela consequente solidão advinda desse não lugar, de não poder estar encaixada em um lugar confortável em sociedade.

Figura 64 - Páginas 32 e 33 da zine Onde – por enquanto. 2018.



Fonte: Acervo do autor.

Na última página da zine (figura 64), Paty Baik traz frases misturadas em português com erros de ortografia e *hangul*, como uma tentativa de estabelecer diálogo e fazer-se entender com a sombra do tigre que a acompanha. A artista indaga se a criatura a entende e avisa que deseja lhe dar um nome para que possa ser um conhecido. Ao final, nota-se que a protagonista e o tigre estão unidos pelo espelho, em que se vê representado a sombra do tigre como reflexo da protagonista. Também há a frase “Eu só queria ir”, reiterando o desejo de encontrar um lugar de pertencimento.

Sob tal aspecto, vale retomar o conceito de diáspora trabalhado por Avtar Brah (2016), que também implica a produção de um solo pelo qual as narrativas confluem, conforme se vive, se revive, se produz, se reproduz e se transforma através da memória (individual e coletiva). Nesse sentido, a vivência e a produção artística de Paty Baik é demarcada por essas narrativas que vem desde seus antepassados, seus pais e permeiam seu

cotidiano e reconfiguram seu olhar acerca de si, construindo sua noção de pertencimento. A obra *Onde-por enquanto* me parece justamente a materialização dessas reflexões, como se cada ilustração troxesse pistas de sua identidade diaspórica, a qual não é imaginada, fixa e tampouco pre concebida. Essa identidade diaspórica se constitui na materialidade da vida cotidiana, nas histórias do dia a dia, contadas individual e coletivamente (BRAH,2016).

Além de versar sobre essas narrativas que vão configurando essa identidade diaspórica, tecendo uma trama de várias memórias vividas e revividas de si e de seus antepassados, Paty Baik também traz uma reflexão acerca do lar, um abrigo, um refúgio, não necessariamente um lugar físico, muito além de um lugar mítico na imaginação diaspórica, mas a experiência concreta de uma localidade, a experiência das dores e dos prazeres, dos medos e satisfações, dos altos e baixos e da monotonia da cultura vivida a cada dia. O lar são os sons, cheiros, clima, pessoas, os dias, mediados pelo cotidiano historicamente específico das relações sociais (BRAH,2016)

Não se trata de Paty Baik ter, de fato, vivido cada experiência de dor e de glória na Coreia do Sul, mas sim de dar forma a essas narrativas que a precedem, e que a constituem enquanto sujeito hifenizado, que narra esse não lugar, que faz reverberar as memórias e as experiências de seus parentes, de seus pais, de seus antepassados. É reviver esses ecos tão distantes na memória e materializá-los nas páginas de seu zine para que essas inquietações, essas reflexões transcendam a sua experiência subjetiva e individual para, então, alcançar outros espaços, outros sujeitos, e também, possibilitar o reconhecimento de si.

5.2 CHOCOPIE, CORTE DE CABELO E PULGASARI

As 3 zines *Chocopie*, *Corte de Cabelo* e *Pulgasari* de Ing Lee (2018) foram impressas na técnica de risografia em tamanho A4, com 8 dobras, tornando os impressos em um formato pequeno, de bolso. Como a técnica de risografia limita o uso de cores, Ing Lee opta pelo uso do vermelho e do azul, além do branco do papel pólem utilizado na confecção das zines. É curioso

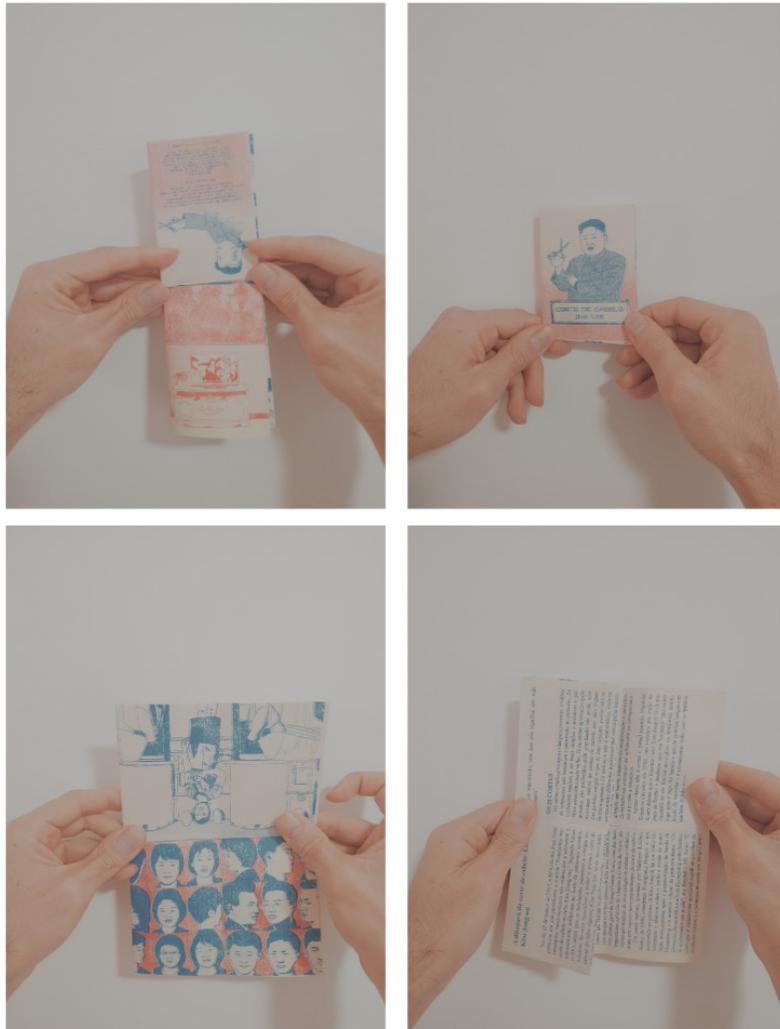
notar que se tratam das cores da bandeira da Coreia do Norte, país de parte de seus ancestrais e temática recorrente para seus trabalhos a respeito de sua produção enquanto artista asiático-brasileira, em especial ao tratar de assuntos como cultura *pop* e geo política.

As 3 obras, lançadas na Bienal de Quadrinhos de Curitiba, em 2018, juntamente do coletivo *Sam Tae Geuk*, trazem como temática central a Coreia do Norte, bem como sua desmistificação pelo fato de ser um dos países mais fechados do mundo. Ing Lee comenta que a produção das 3 zines foi motivada pela tentativa de desconstruir certas visões engessadas pela mídia tradicional sobre o que acontece dentro da Coreia do Norte, em vista do seu isolamento e de ser considerado inimigo público de poderosos Estados-nacionais do mundo (ING LEE, 2020).

A artista esclarece que as zines foram produzidas como uma forma de tentar compilar estudos feitos com referências fora da mídia tradicional, mas dentro do alcance de qualquer pessoa que pudesse acessar o *Google* e fazer uma pesquisa de bom grado para se informar mais a respeito da Coreia do Norte (ING LEE, 2020).

A artista traz, nessas 3 produções, um aspecto visual de um jornal antigo, em vista das ilustrações com um traço mais realista, como se fossem desenhadas sobre fotos antigas de políticos, celebridades e personagens do contexto norte coreano. Ing Lee apropria-se desses elementos e subverte-os mesclando com outros elementos mais humorísticos por meio das colagens criadas com fotografias ou com inserções de elementos inusitados nas ilustrações.

Figura 65 - magens das dobraduras e do manuseio das zines de Ing Lee, 2020.



Fonte: Acervo do autor.

A exemplo disso, a zine *Choco Pie* traz a figura do supremo líder político Kim Jong-un segurando o célebre doce, retrato que remete à fotografia do ditador norte coreano em uma Assembleia Pública de 2014 (figura 66) sendo que em 2011, Kim Jong Il ordena que os cidadãos norte coreanos não registrassem seus filhos com o nome de Kim Jong-un.(KIM, 2014).

Figura 66 - Retrato de Kim Jong-un . 2014.



Fonte: Hyung-jin Kim, 2014.

É curioso como a figura soberana de Kim Jung-un incide sobre o doce *Chocopie*, como em uma espécie de simbolização do poderio nacional norte coreano. A composição do zine também apresenta retratos de pessoas pegando os doces como se fossem suprimentos lançados de aviões, aludindo a um contexto de guerra, acometendo a um contraste entre abundância e escassez de suprimentos, entre a fome e a fartura (figura 67).

Figura 67 - Scan planejada da zine Choco Pie. 2018.



Fonte: Acervo do autor.

Chocopie é um célebre doce sul-coreano, sendo similar a um um alfajor recheado de *marshmallow* de sucesso mundial, alcançando inclusive a Coreia do Norte. Durante a crise econômica de 2013, os bolinhos eram dados como compensação salarial para os trabalhadores de Kaesong, único complexo industrial norte coreano em conjunto com empresas estrangeiras (ING LEE, 2018).

Como o doce caiu em gosto popular, tornou-se um item de troca no mercado negro, e ainda objeto de especulação financeira devido ao

fechamento do complexo de Kaesong ainda na crise econômica. Após 5 meses, com a retomada das operações do complexo, eram permitidos o consumo de apenas 2 bolinhos por funcionário, sendo que, enquanto na Coreia do Sul o Chocopie era vendido por um valor menor que 50 centavos, na Coreia do Norte valia até 10 dólares estadunidenses. Tendo em vista que o salário médio norte coreano era de 100 dólares estadunidenses. O Chocopie se tornou uma moeda de troca (bem como é visto na representação gráfica do doce em uma nota de 5000 won (norte coreanos) que fragilizou barreiras geopolíticas, demonstrando a impossibilidade de um isolamento absoluto (ING, LEE, 2018).

A zine *Corte de Cabelo* (figura 68) brinca com a ideia de uma “ditadura de estilo”, baseado nas notícias distorcidas e/ou falsas, chamadas *fake news*, acerca das prescrições do governo norte coreano aos tipos de corte de cabelos permitidos no país. Em 25 de março de 2014, a RFA (Radio Free Asia) divulgou a notícia de que jovens universitários foram ordenados a adotarem o corte de cabelo do supremo líder Kim Jong-un e a primeira dama Ri Sol-ju. Todavia, a ordem não fora bem aceita pelo fato do corte de cabelo do supremo líder ser conhecido como “de um contrabandista chinês”. Curiosamente, tal ordem não foi imposta por Kim Jong-un, e sim pelo Partido dos Trabalhadores (ING LEE, 2018).

A notícia da RFA viralizou mundialmente e foi distorcida como uma ordem voltada a todos os homens norte coreanos, chegando em canais como o *New York Daily News* e a BBC. A notícia foi desmentida por outras mídias, como a *NK News*, plataforma independente de notícias focadas na Coreia do Norte, a qual conta com um time de especialistas que realizaram visitas frequentes na península e publicaram um artigo provando que não seria cabível uma medida dessas na Coreia do Norte (ING LEE, 2018).

Figura 68 - Scan planificada da zine *Corto de Cabelo*. 2018.



Fonte: Acervo do autor.

Nas imagens da zine é possível ver o tom humorístico empregado por Ing Lee ao representar a figura do supremo líder Kim Jong-un manuseando tesouras de cabeleireiro. Além disso, também há imagens de salões norte coreanos bem como fotos dos possíveis cortes de cabelos oferecidos nos salões oficiais e financiados pelo governo norte coreano. É curioso que, apesar da disseminação de *fake news* a respeito de diversas medidas adotadas por Kim Jong-un, o seu mandato, em comparação ao anterior, o de seu pai Kim Jong II, teve um maior relaxamento e abertura sobre estilo e

moda da população norte coreana, principalmente com a popularização de bandas e do anúncio da primeira dama Ri Sol-ju em afirmar que os jovens das classes mais altas de Pyonyang estariam mais interessados em moda (ING LEE,2018).

De fato, há um histórico de preocupações com os cortes de cabelos dos cidadãos norte coreanos, visto que em 2005 o governo lançou um *slogan*, “vamos cortar nossos cabelos de acordo com o estilo de vida socialista”, o que aparentemente consistia na argumentação de que, para homens, cabelos longos demandavam muita “nutrição” e poderiam prejudicar o desenvolvimento intelectual do povo. E, nesse mesmo ano, um programa de TV divulgou imagens, números de identificação e unidades de trabalho dos cidadãos de Pyonyang que tinham seus cabelos compridos, como que no intento de induzir a população a seguir a ortodoxia nos cabelos curtos (ING LEE,2018).

Vale lembrar que os salões e barbearias aprovados pelo governo norte coreano seguem a base dos 28 tipos de corte de cabelo como uma prescrição, não como uma máxima absoluta. Também há serviços de profissionais independentes, que realizam atendimento domiciliar, atendendo os desejos específicos dos clientes, tendo o financiamento direto, sem intervenção governamental, mesmo que os cortes de cabelo mais peculiares fossem 5 vezes mais caros do que em um salão regulamentado e os cortes mais fora do comum fossem socialmente mal vistos (ING LEE,2018).

A zine *Pulgasari* (figura 69) traz a curiosa história do legado cinematográfico deixado pelo diretor Shin Sang-ok, que trouxe grandes mudanças artísticas para o cinema norte-coreano (ING LEE, 2018).

O ex supremo líder norte coreano, Kim Jon-il (1941-2011) era apaixonado por cinema desde sua adolescência, pois assistia diversos filmes contrabandeados para a península e, dentre eles, o longa japonês *Godzilla* (1954) era um de seus favoritos. O ex ditador, então, pensava em uma forma de como as produções audiovisuais poderiam manter as narrativas segundo a ideologia Juche para o povo, mas com um apelo técnico e artístico superior ao que se via na Coreia do Norte, em vista das atuações e técnicas

precárias. A solução estaria nas experiências do diretor Shin Sang-ok (ING LEE, 2018).

Figura 69 - Scan planejada da zine Pulgasari. 2018.



Fonte: Acervo do autor.

O diretor de cinema Shin Sang-ok⁴⁸ junto de sua esposa, a atriz sul coreana Choi Eun-hee⁴⁹ foram sequestrados a mando de Kim Jong-il em

⁴⁸ O diretor nasceu em Chongjin durante a ocupação japonesa na península coreana, a cidade atualmente é situada na Coreia do Norte, na província de Hamgyong do Norte. Shin Sang-ok estudou Belas Artes em Tóquio e entrou na indústria cinematográfica sul coreana durante a Guerra da Coreia. Em um período em que as pessoas anseavam por arte e pelo escapismo, Shin Sang-ok trouxe em suas produções um olhar moderno ao cinema do pós Guerra. Todavia, com a instauração da ditadura militar de Park Chung-hee, os conflitos

1978, para que ambos trabalhassem na produção de filmes para o seu regime ditatorial. Primeiro, a atriz desaparece em uma suposta viagem de negócios e, posteriormente, o diretor é recebido com um saco cheio de clorofórmio em sua cabeça a caminho do jantar de reencontro com Choi Eun-hee (ING LEE, 2018).

Conforme Paul Fischer, em seu livro *Uma produção de Kim Jong-il*, Shin Sang-ok tinha uma personalidade megalomaniaca e narcisista, e logo viu a oportunidade de reerguer sua carreira com o sequestro. Suas produções, então, revolucionaram o audiovisual norte coreano, contando até mesmo com a primeira cena de beijo vista oficialmente nas telas. Enquanto seguisse as sugestões de Kim Jong-il, o diretor teria poucas limitações estruturais e financeiras, o que também contribuiu para diversos conflitos e planejamento de suas futuras tentativas de fuga do país (ING LEE, 2018).

O filme mais ilustre e marco na história cinematográfica da Coreia do Norte foi *Pulgasari* (1985), produção de Kim Jong-il com Shin Sang-ok, misturando ação e fantasia com a representação de *Bulgasari*, uma quimera indestrutível da mitologia coreana, com uma aparência réptil e gigantesca, assim como a figura de Godzilla (ING LEE, 2018).

Na figura 68 há as representações do personagem Pulgasari como um estudo de poses de personagem, com diferentes detalhes sendo mostrados, e, logo no canto superior direito, há a representação da silhueta imponente do grande monstro Pulgasari. Ao fundo ve-se a bandeira nacional da República Popular Democrática da Coreia, nas cores azul, vermelho e branco, as quais evocam, respectivamente, soberania, amizade, a revolução Comunista e a pureza, junto das silhuetas de armas e ferramentas erguidas, como em um levante popular. Vale lembrar que, na trama do longa *Pulgasari*, o grande monstro é de fato uma espécie de arma de combate usada em uma revolta popular contra os feudos e o Império Coreano. Segundo Shin Sang-

diretos com o governo repressivo levaram ao fechamento de seu estúdio, acompanhado de uma crise nos financiamentos e queda de qualidade em suas produções (ING LEE, 2018).

⁴⁹ No canto superior esquerdo da figura 66, é possível ver o monstro cinematográfico pulgasari, e logo abaixo os retratos da atriz sul coreana atriz Choi Eun-hee, o ex supremo líder norte coreano Kim Jong-il e o diretor norte coreano Shin Sang-ok, representado manuseando um equipamento de filmagem.

ok, a narrativa serviria como uma espécie de advertência sobre o perigo de se entregar o destino da população para um monstro, um capitalista com sede insaciável por ferro. No filme, a criatura Pulgasari nasce pequenina e, conforme vai consumindo ferro, vai ganhando proporções colossais, e seu consumo desenfreado passa a representar um perigo iminente ao levante popular. Ing Lee comenta que a leitura da obra ganha aspecto ambíguo pela possibilidade do monstro Pulgasari também retratar o poder ditatorial coreano, o qual se apropria da “Revolução do Povo” para benefícios particulares (ING LEE,2018).

De fato, nas três zines, Ing Lee tensiona essa alegoria criada, muitas vezes, com notícias rasas e pouco aprofundadas a respeito da Coreia do Norte. Tal fato estaria em diálogo com aquilo que Edward Said vai articular acerca da hegemonia e poder ocidental (europeu e estadunidense em especial) sobre essas representações de povos e culturas ditas orientais. O autor afirma que a partir do século XVIII organizam-se uma série de aparatos e instituições que vão chancelar aquilo que é oriental; produzem-se narrativas, obras, estudos, instituições e todos os esforços para se representar o Oriente, mas que isso serviria como uma demonstração de autoridade sobre essa vasta extensão geográfica de povos e culturas tão diversos entre si (SAID, 1990).

A questão é que não se dava a possibilidade desses povos se fazerem representar ou mesmo serem ouvidos, constituindo, assim, as fronteiras do “Outro” diferente e distanciado. Ao se pensar a possibilidade de criar narrativas sobre si, evidenciava-se a potência dessas diferenças, o poder que reside na ideia de não ser dominado e protagonizar as suas histórias, trazendo outras nuances acerca de suas sociedades e atores sociais. Ing Lee retoma isso como uma possibilidade de construir uma narrativa outra, que não necessariamente retoma memórias ancestrais, mas, conseqüentemente, retorna às questões seculares de se tecer uma rede de interesses sobre o Oriente, a Ásia como um todo, e um passado colonial não tão distante, que se reconfigura conforme os interesses geopolíticos vigentes.

5.3 CRIANÇA AMARELA

O quadrinho *online Criança Amarela* de Monge Han (2017) é uma série de ilustrações dividida em 12 partes, inicialmente sendo publicada na página profissional do *Facebook* do artista e, posteriormente, lançada em versão impressa na Bienal de Quadrinhos de Curitiba em 2018.

O formato digital de *Criança Amarela* (2017) foi um fator de propagação e de grande alcance no *Facebook*, sendo que sua página conta com 14 mil curtidas (demonstrando um alcance considerável para um artista independente), e o ápice de curtidas em *Criança Amarela* foi de 1,4 mil curtidas, referente à última parte da série, disponibilizada por Monge Han em sua página oficial. Ainda pensando no *Facebook*, outros recursos interessantes para a interação do autor e seu público seriam os comentários e os compartilhamentos, o que, de certo modo, permite um *feedback* mais instantâneo e massificado, se comparado ao do quadrinho em sua versão digital, mesmo que o público consumidor da versão impressa tenha sido motivado a adquirir o quadrinho após o primeiro contato com a versão digital.

Figura 70 - Parte 13 da série Criança Amarela de Monge Han.



Fonte: Página oficial Monge Han, 2019

Um diferencial para a versão impressa de *Criança Amarela* (2018) é a presença de uma capa (figura 71) dando destaque para a representação de Monge Han como um bebê, uma criança amarela. O título da obra aparece no topo, com uma tipografia gestual, caligráfica, desenhada manualmente, remetendo a um balão de fala ou mesmo um balão de pensamento, devido às formas orgânicas que compõe. Vale destacar a presença dos três olhos, marca de Monge Han, fundindo-se ao título “Criança Amarela”. Tais elementos gráficos parecem indicar a todo o momento a intencionalidade de Monge Han em afirmar que se trata de obra com aspecto intimista, quase como uma biografia a ser oferecida para sensibilizar o público ou mesmo para demonstrar o imbricamento de suas vivências com outras tantas narrativas de outras tantas crianças amarelas. Isso é endossado pela frase que segue abaixo do título: “um quadrinho sobre ser amarelo e brasileiro”. O artista pontua que irá narrar sua história de uma posição em particular, de um contexto específico, o de sujeito hifenizado no Brasil.

O enquadramento da figura do bebê em um círculo, seguido por outro círculo amarelo, ambos em um fundo azul escuro sugerem o intuito de Monge Han em evocar o peregrino de si que está em constante mudança em jornada cósmica, vagando em sua busca pelo autoconhecimento, pelo resgate de suas raízes. O título orbita, tremula em torno de um astro maior, representado pelo bebê, em destaque na capa, e a marca amarela segue abaixo, juntamente dos três olhos de Monge Han, assinando sua obra. A capa, então, pode ser lida como um planetário particular, em que Monge Han ilustra as constelações de seus antepassados, como que no esforço de se orientar pelas estrelas em busca de um destino longínquo, interior, bem interior, no âmago de seu ser, em sintonia com outras tantas vivências, outras tantas jornadas, outras constelações.

Figura 71 - Capa do quadrinho impresso Criança Amarela de Monge Han.



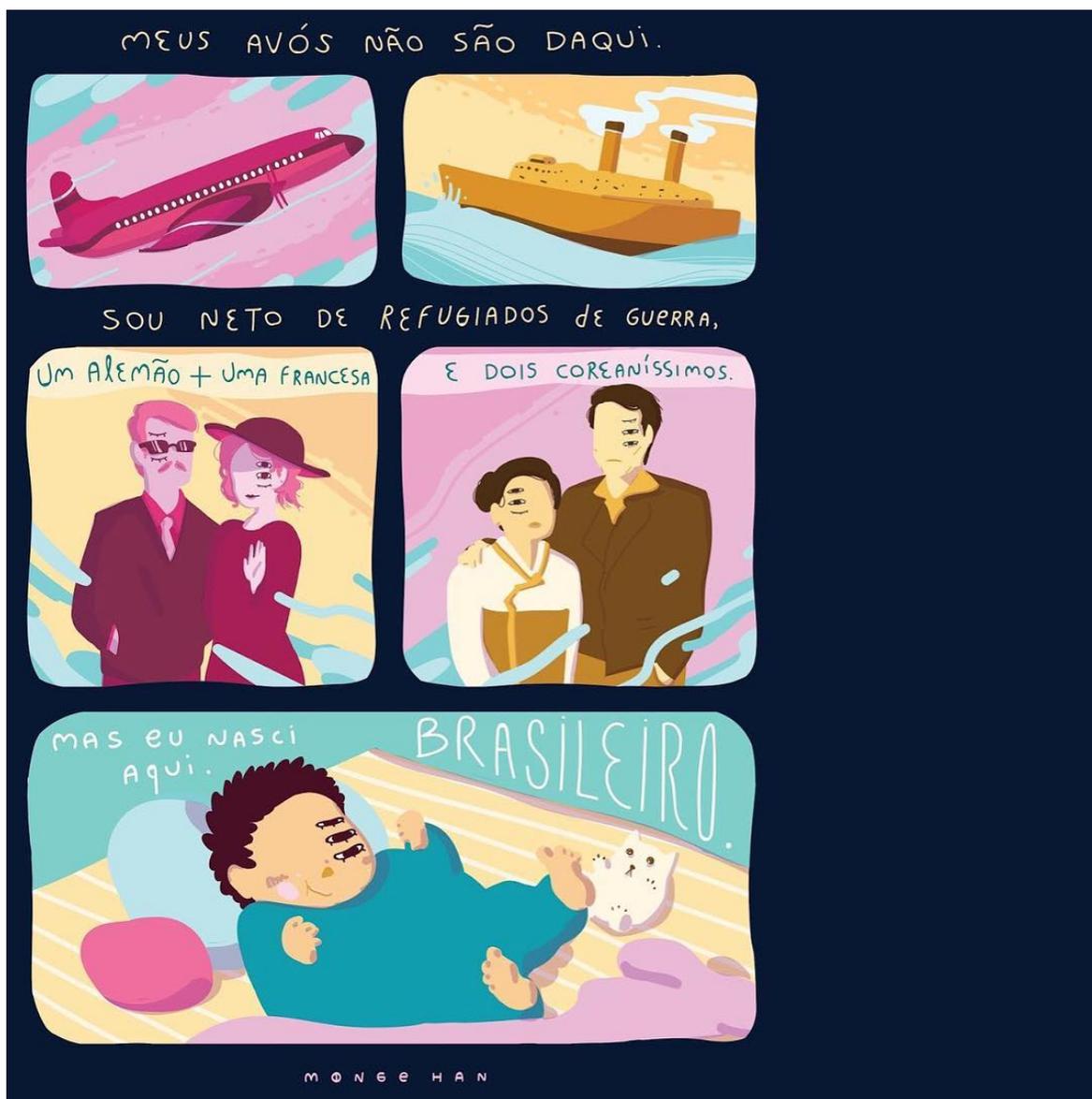
Fonte: Acervo do autor.

Cada parte corresponde a uma página ilustrada por Monge Han, que narra suas vivências como um sujeito diferente, e que posteriormente passa a se entender e identificar como sujeito amarelo.

A narrativa vai desde o seu nascimento até sua vida adulta. Para discutir a obra *Criança Amarela*, divido a série em 4 partes, sendo elas o nascimento, a infância, a adolescência e a vida adulta, e tomo como recorte da análise a primeira página que identifiquei como inicial de cada uma dessas fases, em vista das mudanças visuais (vestimentas, características físicas, expressões faciais) do próprio Monge Han como protagonista da série.

Monge Han inicia seu zine mostrando um pouco de suas origens, ilustrando a chegada de seus avós, refugiados de guerra. À esquerda, conforme o primeiro quadrinho na imagem da figura 72, é possível ver a representação de um avião em tons rosados, em gradação de um tom mais claro e suave até um rosa mais vibrante, próximo ao bordô. Esses tons são atribuídos aos avós paternos descendentes de alemães e franceses, os quais deduzo que tenham vindo ao Brasil por linhas aéreas. Todavia, há uma escada de resgate como um detalhe que distingue o avião rosado de outro avião comercial, possivelmente marcando a ligação com o contexto bélico europeu em que os avós paternos buscaram se ver livres.

Figura 72 - Parte 1 da série Criança Amarela de Monge Han.



Fonte: Página oficial Monge Han, 2017

À direita, em tons amarelos, há o grande navio como que remetendo à chegada dos avós maternos de Monge Han ao Brasil. Em tons também amarelados e terrosos identifico os avós maternos, sul coreanos, a quem Monge Han chama de “coreaníssimos”. O uso do superlativo remete à referência de certa dificuldade com as barreiras da nova cultura e da nova língua que os avós maternos de Monge Han teriam de lidar para a adaptação

em território brasileiro e, ainda assim, manter, mesmo que minimamente, as tradições, crenças, memórias e afetos trazidos da Coreia do Sul.

As duas cores utilizadas bem como suas derivações, tanto do rosa quanto do amarelo, dizem respeito à distinção de suas origens, levando em consideração as diferenças de cor e raça propriamente ditas. Também em vista das cores, toda a composição corporal das ilustrações de seus avós são nos tons amarelos e rosados, e essas mesmas cores se entrelaçam na composição do fundo em que os avós são ilustrados: os avós paternos estão em um fundo amarelo enquanto os maternos estão em um fundo rosado, como se as cores fizessem ligação às origens do bebê Monge Han que é representado logo abaixo.

As expressões mais fechadas de cada um dos avós traz a impressão de um sentimento aflito da experiência de ser refugiado de guerra. Talvez conjugue um certo alívio de poder estar em um contexto menos conturbado, acompanhado pelas incertezas em viver uma nova vida em um outro território, em um outro contexto. Entretanto, uma das personagens, a avó paterna de Monge, sorri e acena para o público espectador e, quem sabe, para o próprio Monge Han.

Inquietou-me que somente ela fosse representada para instigar maior afeição, de semblante um pouco mais alegre, em contraste com os demais avós. Pareceu-me que tal representação era um indício de suas recordações, do contato e da vivência mais próxima da avó paterna, das lembranças do carinho e do sorriso que foi registrado em uma ilustração acenando como que em um momento distante, perdido no tempo.

Já no início da página (conforme a figura 72), Monge Han faz a sua declaração a respeito de suas origens, esclarecendo que seus avós não são daqui (território brasileiro), e que vieram de distintos países, mas com contexto similar: o da guerra. Ao afirmar “sou neto de refugiados de guerra”, Monge Han parece pontuar certa admiração pela trajetória e pelo legado de seus avós, movidos pela necessidade de se adaptar e viver em uma nova sociedade, em uma nova cultura, pavimentando novos caminhos para as gerações posteriores. E, então, ao final, junto da figura do bebê a declaração “eu nasci aqui” demarca o pertencimento, reafirmando e destacando tal fato

com a maior de todas as palavras na página - “Brasileiro” -, como que esclarecendo, para o público leitor, a sua identificação e sua diferença para com seus antepassados, mas sem deixar de demonstrar respeito.

A primeira página de *Criança Amarela* não seria somente uma memória vívida e/ou projetada de Monge Han, mas uma reconstrução de um fragmento histórico que versa sobre parte da conformação do povo brasileiro, a partir da contribuição de diferentes imigrantes. Tais imagens trazem indícios de um diálogo da experiência individual do autor com um contexto social e político que se difere em certos aspectos do contemporâneo.

Se Monge Han produz a série no ano 2017, em diálogo com as discussões que vinham tomando força juntamente das mobilizações da militância asiática brasileira, e o autor projeta em sua obra as questões pertinentes a seu tempo, a seu contexto atual, é possível identificar aquilo que Mieke Bal (2016) diz a respeito de se colocar a imagem em estado anacrônico em relação ao estado pretérito da imagem e do contexto presente (inesgotabilidade e o eterno retorno). Isso se dá por meio da ponderação das investigações das condições de visibilidade e da agência do/da leitor/leitora para com as imagens. Assim, são projetadas tanto as motivações e os questionamentos pessoais de Monge Han em sua produção, como também são projetadas outras questões pela agência de outras e outros leitoras e leitores, ligados ou não com questões pertinentes à imigração, identidade nacional, raça e etnia, racismo e xenofobia, memória e afeto, dentre outros.

Na figura 73, nota-se a representação de Monge Han em sua infância, um pouco mais crescido. O protagonista traz o questionamento de que, com o passar do tempo, observava que todas as crianças asiáticas eram chamadas pelo mesmo termo: “Japa”, ou seja, uma expressão generalista, de cunho pejorativo para se referir a alguém de traços leste-asiáticos (principalmente os olhos puxados e os cabelos escuros e lisos) como supostamente de origem japonesa, sem sequer considerar a ascendência, a identidade nacional ou mesmo o pronunciamento desse indivíduo sobre si.

Figura 73 - Parte 3 da série Criança Amarela de Monge Han.



Fonte: Página oficial Monge Han, 2017

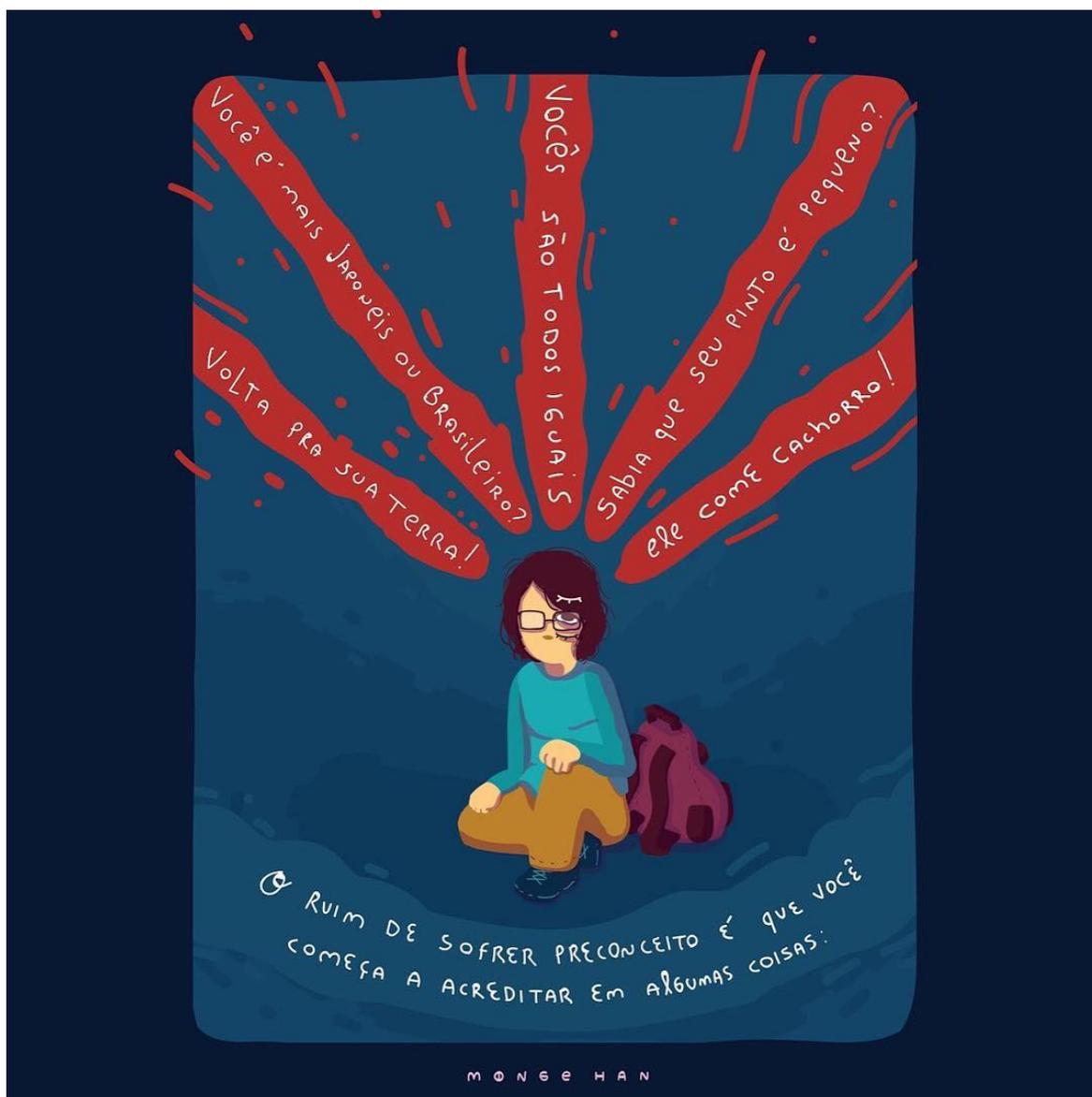
Monge Han prossegue indagando sobre a semelhança entre as crianças asiáticas e a negação da possibilidade de serem chamadas pelos respectivos nomes próprios de cada um, como se a palavra “Japa” esvaziasse todas as possibilidades de ser que cada uma das crianças possuía. Mesmo na representação das crianças na figura 73 cada uma tem suas particularidades, seu próprio tom de pele (todos variando entre tonalidades amareladas, demarcando a relação com diferentes povos de origem asiática), estaturas variadas, cabelos diversos, gêneros diferentes, e

vestimentas distintas. Cada criança é ilustrada com uma expressão de descontentamento, o que denota o desconforto com a imposição de um “nome” com o qual não se pode criar relação de identificação, por não se tratar de sua ascendência ou respectiva ancestralidade.

Ao fundo amarelo, a palavra “Japa” é impressa como uma marca de um grande carimbo em letras garrafais, sob as cabeças de cada criança, como uma marca amarela, entretanto, aqui não uma marca reclamada para si, mas um fator impositivo de homogenização. Problematiza-se o fato de que, apesar da comunidade nipo-brasileira ser grande e deter o maior número de japoneses fora do Japão, o uso do termo “Japa” também propaga o nipo-centrismo como um discurso acima de povos do leste-asiático, ou seja, coloca os japoneses como um grupo majoritário por meio do apagamento de outros povos.

A figura 74 mostra a representação de Monge Han abaixado, junto de sua mochila, em expressão de desconforto, como se estivesse sendo encurralado por diversas frases negativas, destacadas pelas manchas em vermelho, que vão de encontro com o personagem, centralizado na imagem. O fundo em tons azulados e escuros remete à um espaço de escuridão, evocando o tom de solidão, apreensão e isolamento do personagem. As frases negativas são impositivas, algumas afirmativas outras interrogativas, todas com teor derogatório em relação às pessoas de ascendência leste asiáticas, imigrantes etc.

Figura 74 - Parte 4 da série Criança Amarela de Monge Han.



Fonte: Página oficial Monge Han, 2017

A primeira frase “Volta pra sua terra” ecoa a expressão que diversos imigrantes e descendentes de imigrantes leste asiáticos ouvem em solo brasileiro. Como uma imposição que denota um ato de xenofobia e intolerância, tal expressão soa mais dolorosa quando se volta às pessoas asiático-brasileiras que de fato nasceram em solo brasileiro, e são legalmente consideradas brasileiras, ou seja, cidadãos de plenos direitos e deveres em território nacional. Outra nuance que essa frase revela é a da suposição de que os traços leste asiáticos, os traços amarelos não

detêm quaisquer relação com a constituição da nação brasileira, o que implicaria em paradoxo, de certo modo, em uma “presença na ausência”, pois, ao mesmo tempo em que esses asiáticos brasileiros são vistos, são invisibilizados como integrantes válidos de um corpo da nação. Logo em seguida, a frase que indaga “Você é mais japoneis ou brasileiro” é escrita com erro de ortografia, em substituir a palavra “japonês” por “japoneis” como um indício de um desconhecimento, ignorância ou falta de informação. Tal pergunta parece estar ligada a uma tentativa de mensurar a validade de um indivíduo como “mais brasileiro” ou “mais japonês”, como que retomando os discursos do século XIX por uma busca por identidades homogêneas e hierarquizadas.

A terceira frase em vermelho afirma “Todos vocês são iguais”, novamente retomando uma prática de homogeneizar todas as pessoas leste-asiáticas, amarelas, imigrantes ou não, especialmente do quesito fenotípico, ou seja, referindo-se aos atributos físicos mais aparentes. Tal prática não é recente, bem como trata a denúncia da diretora e produtora audiovisual estadunidense de ascendência chinesa Valerie Soe com a obra *All Orientals look the same (1986)*. Na obra da década de 1980, Valerie Soe questiona a “marca do plural” orientalista em seu trabalho, sendo que esse “plural” não está circunscrito em uma chave de entendimento de um conjunto de elementos variados e valorizados por essas qualidades, mas sim, de um plural que traz o “oriental” como um signo da homogeneização:

“Marca do plural” projeta os povos colonizados como se fossem a “mesma coisa”, qualquer comportamento negativo por qualquer membro da comunidade é instantaneamente generalizado como típico, apontando para um perpétuo retorno na direção de uma essência presumidamente negativa. Logo, as representações tornam-se alegóricas; dentro de um discurso hegemônico todo artista/papel subalterno é visto como uma sinédoque de uma comunidade ampla mas putativamente homogênea. (SHOHAT; STAM, p. 72. 1995).

A relação de poder e o preconceito constroem-se a partir de um indício isolado, em âmbito mais individual, partindo para o âmbito coletivo, por vezes negativado, como se uma característica, ação ou indivíduo

pudesse dar conta de representar todo um conjunto múltiplo de outros grupos. É como se tal enunciação fosse tomada como uma verdade absoluta e inquestionável, pois, como nos exemplos, afirma-se que “todos os japoneses são iguais” e “todos os orientais são iguais”.

A obra Valerie Soe retrata faces de pessoas asiáticas em um curta metragem de aproximadamente 2 minutos, Soe narra a nacionalidade/ascendência de cada pessoa retratada, enquanto uma voz autoritária de um homem branco diz “*All Orientals look the same*”, ou seja, “todos os orientais são iguais” (SHOHAT; STAM, 1995).

Mesmo que em contextos diferentes, tanto o estadunidense quanto o brasileiro, a afirmação de que todas as pessoas leste asiáticas são iguais denota o cunho depreciativo de minimizar a individualidade e as particularidades de uma vasta gama de pessoas, nacionalidades, ancestralidades, culturas, tradições, costumes, posições de sujeito no mundo, entre outros fatores, os quais acarretam em um apagamento da diferença pelo reducionismo étnico racial. Tais representações, bem como comentam Ella Shohat e Robert Stam, estariam ligadas aos estereótipos de grupos sociais marcados por um ônus da representação (SHOHAT; STAM, 1995).

Esse ônus seria explicado como uma disputa que se dá no campo simbólico das mídias de comunicação, pela qual a legitimação de representação e protagonismo de grupos está em constante tensionamento com as imitações e as representações depreciativas ou mesmo satíricas de grupos historicamente inferiorizados (SHOHAT; STAM, 1995).

Pensando ainda nessas disputas pela legitimidade de representação, temos a seguinte pergunta em vermelho da figura 73, em tom provocativo: “Sabia que você tem pinto pequeno?”. Essa frase refere-se a uma deprecição de garotos/homens de ascendência leste asiática, como se naturalmente tivessem o tamanho do pênis reduzido e que isso, dentro de um entedimento de uma sociedade falocêntrica, implicasse em um ser inferior, desvalorizado, emasculado, menos atraente etc. A última frase em vermelho traz a afirmação “Vocês comem cachorros”, em tom depreciativo, aludindo ao costume que, de fato, existe na Coreia do Sul, porém, não é massivamente popularizado. Essa prática foi iniciada em tempos antigos, quando

acreditava-se que utilizar a carne canina em ensopados poderia trazer benefícios à saúde, o que, até então, não seguia comprovações científicas. Até os anos 1990 a carne canina era consumida mas não em larga escala, e a partir de grandes mudanças sociais, desenvolvimento tecnológico e mudanças culturais, outras pessoas deixaram de manter essa prática. Vale lembrar que a falta de cães nas ruas coreanas se deve ao eficaz programa de resgate de cães abandonados, vinculado a um programa de adoção, sendo que essa prática virou um mito deturpado no contexto ocidental (RICO, 2019).

A questão em afirmar “Vocês comem cachorros” está para além do maniqueísmo de certo ou errado, pois está atrelada a preconceitos oriundos da desinformação a respeito da cultura sul-coreana, e mesmo de outras culturas do leste asiático, como a japonesa e a chinesa. Tal questão ainda suscita a reflexão acerca das especificidades de cada cultura em relação às condições materiais e a escassez ou não de alimentos de cada nação, de cada território, pensando para quem são disponibilizados e quem os detém.

Na figura 75 a versão adolescente de Monge Han prossegue com seus desabafos em relação aos estereótipos atribuídos aos descendentes amarelos em diferentes círculos sociais.

Figura 75 - Parte 7 da série Criança Amarela de Monge Han.



Fonte: Página oficial Monge Han, 2017.

Nos primeiros dois quadros pode-se perceber a dicotomia do estereótipo de minoria modelo, como um representante de um grupo homogêneo, dotado de proficiência em diversas áreas (a ilustração, matemática e outros estudos, nesse caso). No primeiro quadro, Monge relata o preconceito vivenciado mesmo nos círculos de amigos em que sua habilidade artística era atribuída ao estereótipo positivado de um japonês que naturalmente desenha bem. O que de fato é uma inverdade, por se tratar de

uma técnica, como qualquer outra, em que são necessários muita dedicação e treino constante para se alcançar bons resultados.

Além de evocar o estereótipo positivado da minoria modelo, ainda retomam o preconceito de que todos os asiáticos são iguais, utilizando do termo “japa”. Já no segundo quadro, a figura da professora reprime Monge Han por ter tido um desempenho ruim em um exame, dizendo que Monge Han seria “um japonês fajuto”. A questão incide sobre o estereótipo da minoria modelo, em presumir a predisposição de japoneses ao sucesso nos estudos. Tal estereótipo é positivado por naturalizar uma prática ou mesmo uma característica como absoluta e peculiar a qualquer japonês. E a ideia de minoria modelo, então, soma-se ao processo de homogeneização de grupos leste asiáticos, acarretando essas situações de constrangimento, discriminação e intolerância, em outras palavras, as chamadas micro agressões.

Monge prossegue representando as situações nos espaços públicos, no terceiro quadro, em que um transeunte pede licença e utiliza do termo “japa” para se referir a Monge Han. Novamente o termo “japa” demarca esse espaço vazio em que diferentes pessoas asiáticas, descendentes e imigrantes são enclausurados.

O último quadro mostra o modo como as micro agressões podem estar presentes em suas relações mais íntimas, em que a representação da garota em diálogo faz uma piada pensando na possibilidade “E se eu beijar outro oriental sem querer?”. Tal expressão novamente retoma o preconceito formado de que todos os asiáticos são iguais, um grupo apagado e homogeneizado junto aos demais oriundos da Ásia, o que implicaria na provável confusão de identificação feita pela garota.

Nas últimas partes do zine, já como um jovem adulto, Monge Han constrói seus questionamentos acerca de identidade e de raça.

Figura 76 - Parte 11 da série Criança Amarela de Monge Han.



Fonte: Página oficial Monge Han, 2017

Monge Han, representado já como um jovem adulto, questiona-se a respeito da imagem de si e o receio de se constituir enquanto indivíduo marcado pelas projeções de raça (racialização) atribuídas a sua identidade. Monge Han aparece encarando seu reflexo, representado pelos tons de rosa e verde invertidos. Logo abaixo, como mostra o segundo quadro da figura 76, Monge olha de canto e se depara com o seu eu do passado, sua versão mais infantil, dos tempos escolares. Ao que parece o protagonista sensibiliza-nos para uma identidade supostamente potente, com um cerne, com a inocência

de sua criança interior, e que isso estaria intocado se não fosse a influência da sociedade em sua vida (a frase “ninguém devia ter o direito de mexer em minha identidade” demarca esse espaço restrito, de uma propriedade privada do ser).

Stuart Hall (2003) aponta as categorias raça e etnia como categorias de análise para se pensar sobre si mesmo e as relações com os outros em termos raciais, e ainda sobre as escolhas identitárias na complexidade multicultural – comunidades étnicas, marcadas por processos de transculturação, ou seja, sobre as disputas que se dão nos processos de reivindicação de identidades étnicas e/ou racializadas. Hall ressalta que o conceito de raça é mantido sob rasura, por tratar-se de uma construção política e social onde se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – o racismo (HALL, 2003).

Aqui incide o descontentamento de Monge Han ao refletir sobre as projeções de raça sobre si. Todavia, aquilo que Stuart Hall alerta é justamente para se tratar o conceito de raça não como dado e imutável, mas inconstante, múltiplo, variável e fragmentado. Não haveria, assim, uma natureza presumidamente mais valorizada que pudesse implicar na constituição de um indivíduo melhor ou mais seguro de si quanto à sua raça e/ou grupo étnico. O que se pode apreender é que nesse processo de análise há atuação não só do indivíduo como também de diferentes atores sociais em diferentes contextos que irão corroborar com a constituição identitária de cada um. São processos ativos e constantes, forjado entre diversos embates e negociações cotidianas, caracterizando a raça como uma categoria relacional (HALL, 2003).

Na última página da zine (figura 77) Monge Han reavalia a importância de se entender enquanto pessoa amarela.

Figura 77 - Parte 12 da série Criança Amarela de Monge Han.



Fonte: Página oficial Monge Han, 2017

Monge Han destaca que ser amarelo é parte essencial de quem ele é, e mesmo não sabendo explicar o que isso significa, afirma que não vão ser “eles” (os outros) que irão dizer. Enquanto segura uma foto 3x4, o que remete a uma noção de identidade, Monge Han é visto em uma multidão de outras pessoas amarelas, com traços asiáticos diversos, corpos, cabelos, gêneros diferentes entre si, porém, todos com a mesma expressão de descontentamento. Talvez o “eles não vão dizer” se refira aos enunciados que pessoas não amarelas ou de ascendência diferente da asiática fazem

sobre Monge e os seus semelhantes, ou mesmo como uma filiação à proposta de Edward Said em refletir e estudar como as narrativas tecidas no Ocidente sobre o Oriente para então haver outras possibilidades de se se fazer representar, de se fazer ser visto e ouvido.

Para se pensar no uso do amarelo por Monge Han (também pela militância asiático-brasileira, e quem irá se identificar como tal) bem como o título desse trabalho “A marca amarela”, trago as considerações da historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz sobre os usos, manipulações e as negociações sociais cotidianas com as categorias raça e cor no contexto brasileiro.

A cor tem sido usada para demarcar posições sociais e condições materiais, sendo ainda passível para outras clivagens e outros deslocamentos. Detém carga simbólica e contém outros marcadores:

O tema da cor parece, assim e por vezes, acondicionar elementos socioeconômicos, regionais e estéticos, mas também interpretativos, acusatórios ou de elevação; sempre diacríticos. É só nessa perspectiva é que se pode entender como cor significa uma forma simbólica de se inserir na sociedade e de agenciar marcadores disponíveis (SCHWARCZ,2012, p.50).

Tratar de cor no Brasil é tratar de origens, classe social, regionalidades e aparência. É falar sobre as estratégias de se ocupar diferentes espaços, além de se perceber a relação dicotômica da valorização e da ridicularização, variando conforme o contexto. No caso de Monge Han em *Criança Amarela*, o artista representa os momentos em que se frustrou durante sua vivência, desenhando situações em que ditar sua identidade constituía-se uma opressão contra si, sendo que ainda não havia tido essa tomada de consciência identificando-se como amarelo.

Longe da definição biológica e do modelo do *one drop rule* – mais própria ao contexto norte-americano –, no Brasil parecemos conviver com a “descrição e a nomeação das cores”. Praticamos, como afirmou Oracy Nogueira, um preconceito de “marca” e não de “origem”, e as definições mais lembram um gradiente flexível. Ou seja, nos marcadores vigentes operam muito mais critérios externos de definição – como traços do fenótipo –, do que as denominadas determinações biológicas (SCHWARCZ, 2012, p.52).

A raça e a cor marcam a pele das pessoas e isso é identificado como um fator estético, a aparência física mais visível, o que, muitas vezes, esconde outros marcadores sociais que pairam sobre essa cor, como a classe social:

Parece haver uma preocupação em descrever a cor, da forma mais precisa possível. “Amarela, verde, azul e azul-marinho, branca, bem-branca ou branca-suja, café ou café com leite, chocolate, laranja, lilás, encerada, marrom, rosa e vermelha” são definições que buscam reproduzir, quase que didaticamente, a coloração; numa clara demonstração de que no Brasil raça é mesmo uma questão de marca. Ou melhor, no país o critério fundamental é acima de tudo estético: pouco se menciona a origem (SCHWARCZ, 2012, p.52).

Monge Han, em tom de pesar, como pode ser visto nas representações ao longo da obra *Criança Amarela*, traz suas indagações e inseguranças acerca da diferença, em uma sociedade em que ele parece não ter o seu espaço de ser, bem como tantas outras crianças amarelas que vivenciam um processo de homogeneização sobre si, por não poder enunciar, de fato, sua ascendência, por, muitas vezes, não poder se declarar, por exemplo, descendente de sul-coreanos, como no caso do artista.

Tal questionamento sobre a identidade e o pertencimento estão ligados a essa percepção da cor como uma marca de distinção social, seja de exclusão ou até de inclusão, assim como fala Lilia Schwarcz sobre o uso das cores como marcadores sociais:

Eles funcionam, assim, e conforme mostrou Pina Cabral para o caso de Macau, como dinâmicas relacionais, “identidades continuadas”. São marcas de relações e sinalizadores emocionais. Como diz Geertz, “as sociedades, tal como as vidas, contêm as suas próprias interpretações” e quem sabe a cor seja uma maneira de nomear a nossa. Cor surge, assim, a um só tempo, como agência de integração, mas também como forma de distinção (SCHWARCZ, 2012, p.54).

Ao pensarmos que raça e cor são construções sociais arbitrárias (não aleatórias), vemos que o processo é muito mais complexo do que divaga Monge Han em sua zine ao afirmar que sua identidade sofreu influências externas, e que tal fato seria algo invasivo. A questão é que as identidades, bem como a raça e cor estão a todo momento sob negociações, como

comenta Stuart Hall (2003). Pelo caráter instável dessas categorias de análise, são relacionais e posicionais, como explica Lilia Schwarcz (2012).

Em suma, não se adota essas categorias como máximas, mas como termos provisórios para alinhar agendas políticas, como no caso da militância asiática. Contudo, no caso de Monge Han, parece estar muito mais ligada ao uso da cor como um marcador que se dá como uma forma de pertencimento, partindo de sensibilidades individuais para percepções mais coletivas:

A experiência da exclusão é sentida individualmente, mas partilhada e percebida socialmente por um jogo de “circunstâncias” e relações dadas na própria empiria sensível. Por isso, cor vira categoria local, ou como dizia Geertz para o contexto de Bali, uma maneira interna de interpretação, um mito local (SCHWARCZ, 2012, p.54).

Monge Han materializa essa partilha da experiência da exclusão do individual ao coletivo ao final de sua zine, pelo entendimento do amarelo como uma marca que o acompanhou e acompanhará por toda a sua vida, e que isso contribuiu no processo de identificação com outras pessoas amarelas. A partir da grande repercussão de sua obra pela *Internet*, também contribuiu para criar um canal de escuta afetiva e de vocalização para as questões asiáticas no contexto brasileiro contemporâneo, fazendo com que tais inquietações, frustrações, orgulho, identificações e memórias pudessem ser partilhadas e sensibilizadas.

6 DO ESFORÇO PARA RESPIRAR

Parece até uma piada ou uma provocação utilizar o título supracitado “Do esforço para respirar” como substituto para o já comumente aceito “considerações finais”, mas faço tal opção para ajudar, de alguma forma, a lembrar do momento atual em que esse trabalho se encerra, ou deveria ser encerrado. Falar desse esforço para respirar é lembrar do contexto político sócio econômico atual, em que muitos direitos básicos continuam a ser negligenciados, especialmente a saúde e a educação, experienciando a ameaça diária dos cortes de verbas e investimentos, ataques ao ensino público e gratuito, tentativas de desacreditar e desqualificar a pesquisa científica nacional, sucateamento das empresas públicas, insalubridade em ambientes de trabalho e a precarização de carreiras, isso, e muito mais, potencializado com a eclosão de uma pandemia em escala global e do autoritarismo. Respirar parece bem mais difícil, ainda mais para se encerrar um trabalho. Entretanto, não se trata de perda de fôlego, muito pelo contrário. Trata-se da recordação de que é preciso viver, e viver em si parece um ato político, não para usar palavras alegóricas aqui, mas para evidenciar a resistência e nela nutrir a esperança para respirar e agir. Foi nisso que me baseei para tentar, de alguma forma, construir o presente trabalho, o qual fala tanto de mim quanto de minhas interlocutoras e meus interlocutores.

Retomo meus objetivos, geral e específicos, procurando ilustrar o modo como é possível articular produção artística com questões de raça/etnia, gênero e sexualidade, em especial nessa arena de disputas que vai se construindo como uma militância asiático-brasileira.

Nesse sentido, é de suma importância o trabalho desenvolvido pelos grupos do *Facebook* e *Instagram*, os quais utilizam essas mídias como um estopim de mobilizações sociais, de luta, de organização de coletivos, de organização de debates, da formação de grupos de estudos, da propagação de trabalhos e artistas, da circulação do questionamento acerca do que é ser asiático-brasileiro. E sobre isso, a discussão é potente dentro das sobras que serviram de recorte para essa pesquisa: *Criança Amarela* (2018), *Chocopie, Pulgassari e Corte de Cabelo* (2018) e *Onde – Por enquanto* (2018).

Cada obra traz suas peculiaridades bem como as de seus criadores, amigos que trabalham juntos, militantes que se unem e enxergam em suas trajetórias pontos de interseção que servem como fios condutores para sua produção artística e ainda para a colaboração enquanto coletivo *Sam Tae Geuk*.

Paty Baik, Ing Lee e Monge Han são protagonistas de suas histórias, sejam elas as mais reais ou mais ficcionais, se é que essa distinção é, de fato, necessária. Esse termo “protagonista” é tão pungente quanto o título de “artista”, “designer”, “militante”, dentre outros, em vista do esforço em reivindicar para si o direito e o poder de criar seu próprio enunciado, de poder contar suas histórias, suas memórias, suas vivências. É um desafio de se entender enquanto sujeitos racializados e interferir sobre isso, produzindo suas próprias representações, seus novos espaços diaspóricos, como propõe Avtar Brah (2011). Baik, Lee e Han assumem novas posições de sujeito, construindo novas possibilidades de identificações, lembrando os ensinamentos de bell hooks (2001) e a agência das mulheres negras na produção audiovisual estadunidense.

É essa busca pela representação e auto representação que converge com as discussões de Stuart Hall (2003) sobre a necessidade de tensionar um sistema cultural hegemônico em que os indivíduos racializados, aqui, amarelos, são representados ora sendo ovacionados, ora sendo ridicularizados. Os estereótipos são construídos e combatidos historicamente, nas práticas cotidianas, como foi visto nos trabalhos de Márcia Takeuchi (2008); (2015), Elena Shizuno (2001) e Gabriela Shimabuko (2018).

A obra de Monge Han, *Criança Amarela* (2018) nos ajuda a pensar como sua trajetória enquanto designer, artista e tatuador asiático-brasileiro foi sendo constituída e marcada na pele. Seus desenhos mostram como as dores da diferença são vividas e de que modo isso possibilita também a mobilização por uma narrativa alternativa que questione estereótipos de imigrantes leste asiáticos bem como seus descendentes. Do uso das formas mais orgânicas e das paletas de cores indo dos tons pastéis aos mais vibrantes, Monge Han materializa suas narrativas de modo relativamente linear, pois fala de seu crescimento, tanto do crescimento físico quanto de um

crescimento espiritual. Sua obra é como uma busca obsessiva por um estado de iluminação, um estado em que seja possível colocar todas as angústias e alegrias visualmente para tocar, para criar identificação com outras pessoas que, assim como ele, viveram e ou vivem ainda a condição de um indivíduo marcado pela cor amarela.

Ing Lee em *Choco Pie, Pulgassari e Corte de Cabelo* (2018) traz sua empreitada em desvelar as distorções de notícias falsas e as frequentes representações pejorativas da Coreia do Norte, bem como de seus descendentes. A artista tece suas narrativas de modo curioso, flertando, muitas vezes, com o humor das caricaturas e mesclando com referências *pop da* cultura japonesa. Ao mesmo tempo em que a artista vai demonstrando as diferenças dessas nações, dessas culturas e dessas nacionalidades, também brinca em mesclar essas referências, problematizando ainda mais a sua vivência no contexto brasileiro em que, geralmente, essas fronteiras são homogeneizadas. Ao usar diferentes técnicas e permitir-se experimentar e explorar, Ing Lee parece especialmente adotar um estilo de colagem mais abstrato, que tenta, de alguma maneira, organizar suas referências visuais de modo caótico, mas que vão sendo colocadas em lugares inusitados para assumirem novas leituras. Isso, em certo sentido, parece auxiliar em um processo artístico que possibilita uma visão macro para se ver e se representar dentro de uma chave mais híbrida, em que elementos sócio culturais distintos colidem e novos significados vem à tona.

A obra *Onde - por enquanto* (2018) de Paty Baik traz as sensibilidades dos rituais cotidianos em diálogo com a angústia do não lugar, dessa sensação de não pertencimento e da busca por tentar entender, de algum modo, as possibilidades de atuar na construção de um espaço de acolhimento.

Cada traço de grafite e caneta preta, em movimentos dispersos e caóticos, fundem-se em suas explosões de cores vibrantes de tinta acrílica, compondo formas e figuras que transbordam os aparatos de suas obras, como em um desejo da artista em explodir as sensações, os pensamentos, as memórias, as narrativas e transcender a mídia.

A discussão que a artista se propõe em explorar incansavelmente os espaços e os não lugares enriquece sua produção ao dialogar com os questionamentos e as pesquisas acerca do ser alienígena, o não pertencente, entre o misterioso e o não quisto. Logo, o cotidiano serve como um pano de fundo para repropor questões mais densas como a solidão, a imigração, a xenofobia e o racismo.

O esforço em respirar vem ainda das dificuldades em construir a presente pesquisa, que em mais ou menos 2 anos tive de desenvolver, contando com a contribuição de inúmeras pessoas. Contudo, isso não necessariamente vem em tom celebratório, visto que há muitos empecilhos em lidar com pessoas. Minha crítica é, em parte, direcionada também a quem quer atuar nos grupos virtuais, coletivos, páginas e blogs que estão abordando ou futuramente irão abordar aquilo que tratei nesse trabalho como militância asiático-brasileira. É necessário que essa atuação seja, de fato, fortalecida por laços de amizade e de companheirismo, e que não se resuma em formações de bolhas sociais em que cada grupo ficará restrito a sua cidade ou estado, em vista de que, por vezes, as concentrações de ações da militância asiático-brasileira atual estejam centradas na cidade de São Paulo. Também é importante que haja maior engajamento em promover essas trocas, se não fisicamente, mas por meios virtuais, para que as narrativas voltadas à vivência enquanto asiático-brasileiro e a militância asiático-brasileira ganhem novos espaços, e, conseqüentemente novas pesquisas.

Esse esforço em respirar também foi acompanhado em desbravar diversos estudos e referenciais teóricos que trabalhavam questões pertinentes à militância asiático, de modo geral, sendo que nenhuma delas tratava especificamente deste tópico, tampouco a brasileira. Logo, observa-se que mesmo a nomenclatura de termos, que neste momento utilizo como militância asiático-brasileira, é algo necessário, mas também passível de objeções, em meio a disputas. Nomear e significar necessário é fundamental para se poder organizar esses estudos, essas discussões, essas produções e, mais ainda, a produção imagética e seu caráter polissêmico, o qual está diretamente ligado ao intuito de reconstruir as narrativas das diásporas no contexto nacional.

Não há uma receita pronta ou uma prescrição exata de como respirar em tempos como os atuais, e muito menos uma cartilha que regulamenta se é ou não válido utilizar termos como militância asiático-brasileira ou mesmo a identidade amarela. O que me propus nesse trabalho foi identificar que há um movimento de uma geração de descendentes de imigrantes que está produzindo e se conectando por meio de uma discussão auto crítica. Esses e essas artistas demonstram que na sociedade brasileira não são vistos/vistas, ou melhor, nós, não somos vistos/vistas como meramente brancos/brancas ou meramente brasileiros/brasileiras. Somos ocupantes de um outro lugar, o qual, às vezes, parece muito certo, às vezes, parece muito insípido; por vezes, confortável e, por vezes, doloroso e solitário: em todas essas situações é a marca amarela que está em xeque nessas disputas. Assim como Stuart Hall (2003) trata raça como termo provisório, a marca amarela também o é, pois, nesse trabalho, nesse momento específico, faço uso dela como um recurso analítico que, talvez, amanhã ou depois caia por terra.

O que fica de importante é pensar nas imagens como recursos potentes para esses e outros movimentos sociais fazerem as ideias circularem, materializarem as lutas, as dores e afetos. É preciso investigar não somente as imagens em si, mas quem está produzindo, como está produzindo, de que maneira, com que técnicas e processos tecnológicos, em que circunstâncias, com quais motivações, com quais recursos, em quais veículos está divulgando, em quais espaços essas imagens estão circulando, como estão sendo interpretadas, apropriadas, criando sentidos.

A marca amarela me parece um desejo saudosista, nostálgico, desesperado em encontrar o garoto que se perdeu em minhas memórias há longos anos atrás. Talvez, uma carta ao passado, um reencontro com as lembranças, em que eu pudesse, de algum modo, alertar aquele garoto no parquinho de que crescer, viver e respirar, apesar de exigir um árduo esforço, em vista da diferença ser, muitas vezes, negatizada, também traz momentos de acalento. Acalento esse que não reside mais na ingenuidade da infância, mas na descoberta de novos conceitos, de se conectar com outras pessoas, de se trabalhar a auto consciência, de se perceber privilégios, de se mobilizar

e produzir outras narrativas, de olhar para as memórias com outros olhares, de resistir e ser protagonista de si.

A marca amarela, então, me parece um desejo de esperança por outras possibilidades de ser e estar no mundo.

BIBLIOGRAFIA

ANTONIO, Bruna Mineo; ARAÚJO, José Renato de Campos. **A diáspora coreana: o caso brasileiro**. Confins, n. 39, 2019. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/confins/18851>>. Acesso em: 15 set 2019.

BAL, Mieke. Análisis - Introducción: puntos de partida. In: BAL, Mieke. **Tiempos transtornados: análisis, historias y políticas de la mirada**. Madrid: Ediciones Akal, 2016, p. 19-55.

BRAH, Avtar. **Diáspora, frontera e identidades transnacionales**. In: BRAH, Avtar. Cartografías de la diáspora: Identidades en cuestión. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.

BERGER, John. **Modos de ver**. [s.l.]: Ed. 70, 1980.

CHEN, An. On the Source, **Essence of “Yellow Peril” Doctrine and Its Latest Hegemony “Variant” – the “China Threat” Doctrine: From the Perspective of Historical Mainstream of Sino-Foreign Economic Interactions and Their Inherent Jurisprudential Principles**. In: The Journal of World Investment & Trade, Vol. 13. Martinus Nijhoff Publishers, 2012.

CHEN, Sanping. **Multicultural China in the early Middle Ages**. [s.l.]: University of Pennsylvania Press, 2012.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p.99–127, 2016. Disponível em: <<http://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

CRENSHAW, Kimberlé. **A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero**. Brasília: Unifem, 2004.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Estudos feministas, n. 1, p.171-189, 2002.

HALL, Stuart. A questão multicultural. IN: SOVIK, Liv (org). **Da diáspora: Identidades e mediações culturais/ Stuart Hall**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 51-100.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. 1. Ed. Apicuri, 2016.

HOOKS, Bell. **The Oppositional Gaze: Black Female Spectators**. Reading Images, p. 123–137, 2001.

INOUE, Vinicius Chozo. **A naturalização do racismo anti-asiático na sociedade digital brasileira**. 2017. 50 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso

(Bacharelado em Comunicação Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

KAWAI, Yuko. **Stereotyping Asian Americans: The Dialectic of the Model Minority and the Yellow Peril.** In: The Howard Journal of Communications, Vol. 16, Issue 2. Routledge, 2005.

KIM HYUNG-JIN. **North Korea Has Banned The Use Of The Name Kim Jong-Un.** 2014. Disponível em: <<https://www.businessinsider.com/north-korea-has-banned-the-use-of-the-name-kim-jong-un-2014-12>>. Acessado em: 09 de Junho de 2020.

KIM JONG-IL. **Sobre a ideia Juche.** Editora Nova Cultura. ed.2. 2018. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/1S-GDrWSq4ZH1ETif4KMO-8TLgPVkzqn2/view>>. Acessado em: 08 de Junho de 2020.

KURASHIGE, Scott. **Serve the People at the Bottom: Yuri Kochiyama. The margins.** Disponível em: <<https://aaww.org/serve-the-people-at-the-bottom-yuri-kochiyama/>>. Acessado em: 15 de Junho de 2020.

LEE, Caroline Ricca. **Feminismo Asiático: identidade, raça e gênero. MEDIUM.** Disponível em : <<https://medium.com/@carolinericca.lee/feminismo-asi%C3%A1tico-identidade-ra%C3%A7a-e-g%C3%AAnero-27c9ca94ec2e>>. Último acesso: 02 de Out. 2018.

LEE, Erika. **The “Yellow Peril” and Asian Exclusion in the Americas.** In: Pacific Historical Review, Vol. 76, No. 4. University of California Press, 2007.

LEW, Young Ick, **Brief History of Korea: A Bird's-Eye View, The Korea Society,** New York, 2000.

MASCIULO, Marília. **O que significam as letras da sigla LGBTQI+?.** Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2020/03/o-que-significam-letras-da-sigla-lgbtqi.html>>. Acessado em: 18 de Julho de 2020.

MARTINELLI, Caio Barbosa. **O Jogo Tridimensional: o Hard Power, o Soft Power e a Interdependência Complexa, segundo Joseph Nye.** 2016. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/portal/conjunturaglobal/files/2016/06/5-Caio-Barbosa-Martinelli.pdf>>. Acessado em: 09 de Junho de 2020.

MATUOKA, Ingrid; OLIVEIRA, Tory. Carta Capital. **Você sabe o que é militância asiática?.** Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/voce-sabe-o-que-e-militanciaasiatica>>. Último acesso: 27 de Mai. 2018.

MOLES, Abraham A. **O Kitsch: a arte da felicidade**. 2ª reimp. Da 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates; 68).

PALMER, Andrew. **The new pirates: modern global piracy from Somalia to the South China Sea**. [s.l.]: I.B. Tauris, 2014.

PALMER, James. **The Bloody White Baron**. Nova Iorque: Basic Books, 2009.

PACCE, Lilian. **Free Free estuda o uso da roupa como potência de transformação**. 2018. Disponível em: <<https://www.lilianpacce.com.br/moda/free-free-estuda-o-uso-da-roupa-como-potencia-de-transformacao/>>. Acessado em: 09 de Junho de 2020.

PASTOREAU, M. **Dicionário das cores do nosso tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PISCITELLI, Adriana. **Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras**. Sociedade e Cultura, v.11, n.2, jul/dez. 2008. p. 263 a 274.

RICCA LEE, Caroline. **FFW X Meio-fio: A artista Caroline Rica Lee reflete sobre a criação e o intercâmbio da roupa com a arte**. 2017. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/blog/moda/ffw-x-meio-fio-a-artista-carolina-ricca-lee-reflete-sobre-criacao-e-o-intercambio-da-roupa-com-a-arte/>>. Acessado em: 09 de junho de 2020.

ROBINSON, Michael Edson, **Korea's twentieth-century odyssey : a short history**, University of Hawai, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo o oriente como invenção do ocidente**. [s.l.]: Companhia das Letras, 1990.

SAYAD, A, **A imigração ou os paradoxos da alteridade**, Prefácio de Pierre Bordieu, São Paulo: USP, 1998.

SCOTT, Joan. **Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista**. Debate Feminista: Cidadania e Feminismo, [S.l.], no especial, p. 203-222, 2000.

SHIMABUKO, Gabriela. **A origem do Perigo Amarelo: Orientalismo, colonialismo e a hegemonia euro-americana**. Disponível em: <<https://outracoluna.wordpress.com/2017/03/26/a-origem-do-perigo-amarelo-orientalismo-colonialismo-e-a-hegemonia-euro-americana/>>. Acessado em: 15 de Junho de 2020.

SHIMABUKO Gabriela. **Para além da fábula das três raças: uma introdução à percepção racial do amarelo e do japonês no Brasil**. Disponível em: <<https://outracoluna.wordpress.com/2018/12/22/para-alem->

da-fabula-das-tres-racas-uma-introducao-a-percepcao-racial-do-amarelo-e-do-japones-no-brasil/>. Acessado em: 15 de Junho de 2020.

SHIZUNO, Elena Camargo. **Bandeirantes do Oriente ou Perigo Amarelo: Os imigrantes japoneses e a DOPS na década de 40.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2001.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor / Luciana Martha Silveira.** – 2. ed. – Curitiba: Ed. UTFPR, 169 p. 2015. Disponível em: <<http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/4/teoriacor.pdf>>. Acessado em: 09 de Junho de 2020.

SOUZA, Yoko Nitahara. **Construindo a rede transnacional *uchinanchu*: uma etnografia multisituada.** *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 16, n. 39, p. 134-160, jan./ago. 2015.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Estereótipo, realismo e representação racial: as mediações culturais que funcionam como forma de controle social sobre grupos étnicos não-brancos.** *Imagens*, n. 5, ago/dez 1995, p. 70-84.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Do preto, do branco e do amarelo: sobre o mito nacional de um Brasil (bem) mestiçado. *Cienc. Cult.*, v.64, n.1, São Paulo, jan. 2012. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000100018>. Acesso em: 15 set. 2019.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. **Imigração japonesa nas revistas ilustradas: Preconceito e Imaginário Social (1847 – 1945).** São Paulo: Editora EDUSP, 2015. p. 16 - 51.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. **O perigo amarelo: imagens do mito, realidade do preconceito (1920-1945).** [s.l.]: Humanitas, 2008.

TCHEN, John Kuo Wei. **Notes for a History of Paranoia: “Yellow Peril” and the Long Twentieth Century.** In: *The Psychoanalytic Review*: Vol. 97, Special Issue: Politics and Paranoia. Guilford Press, 2010.

WING-FAI, Leung. **Multimedia Stardom in Hong Kong Image, Performance and Identity.** [s.l.]: Taylor and Francis, 2014.

WING-FAI, Leung. **Perceptions of the East – Yellow Peril: An Archive of Anti-Asian Fear.** Review: fascination mixed with fear is how many in the West culturally construct the East. *The Irish Times*, 2014.

YAHN, Camila. **Free Free: novo projeto de Yasmine Sterea usa a moda como ferramenta de liberdade.** 2018. Disponível em: <<https://fw.uol.com.br/noticias/moda/free-free-novo-projeto-de-yasmine-sterea-usa-a-moda-como-ferramenta-de-liberdade/>>. Acessado em: 09 de junho de 2020.

APÊNDICE A – E-MAILS DE ING LEE

bio + trabalhos



Caixa de entrada x

**Ingrid Sá Lee** <ing...>  ter, 8 de mai de 2018 00:10

para eu ▾

Ei querido!

Bio:

Sou artista plástica e independente, de ascendência norte-coreana, deficiente auditiva e bissexual. No meu trabalho, trago questões envolvendo minha identidade, feminismo e influências da cultura de massas japonesa; além de elementos fundindo a Coreia do Norte, o kitsch e o ciborgue pós-industrial. No Instagram, faço postagens de arte em diversas linguagens que trabalho, como ilustração digital, quadrinhos, colagem, assemblage e escultura. Também mesclo este conteúdo com coisas pessoais, porque acho que acaba por humanizar a imagem do artista, seja com referências, relatos pessoais familiares até coisas do cotidiano.

--

Sobre meus trabalhos:

Comecei a adentrar em questões envolvendo feminismo asiático um pouco antes de entrar em contato com o ativismo asiático, em 2016, na minha primeira zine, chamada "A Boneca" (enviei a capa e algumas páginas pra você aqui no anexo). Nele, abordo a questão da mulher asiática ser tida como uma boneca e subverto isso, com uma série de ilustrações acompanhadas de frases completando a sentença "a boneca...", como "a boneca tem cérebro", "[...] caga", "[...] tem tripas", "[...] tem memória", "[...] sangra". A capa é uma boneca Gisaeng (equivalente à gueixa japonesa, mulheres que trabalhavam para entreter como artistas), encaixotada como um brinquedo qualquer, que retratei justamente pra trazer a tona que a zine não era meramente apenas questões de gênero, mas sim sobre o gênero no recorte da mulher asiática.

Em 2016 também comecei a desenvolver alguns autorretratos em ilustrações digitais (arquivos "not lolita fantasy.png" e "send me bundinha.png"), que eram geralmente uma visão caricata, pra não dizer deformada, de mim mesma. Outros dois que enviei, de 2017, intitulados "Às vezes esqueço que tenho costas", pra falar sobre a falta de noção corpórea que possuo e auto-estima, desenhados por sua vez de forma tradicional (nanquim e canetinha s/ papel) e com um traço menos deformado, mais realista, um deles diretamente baseado numa fotografia minha.

Também comecei a desenvolver uma série que quero dar continuidade, das Bonecas Norte-coreanas, onde trabalho justamente sobre a fetichização não só do corpo asiático feminino, como da mulher norte-coreana enquanto uma objetoria profundamente exótica ao olhar masculino, como fantasias ambulantes uniformizadas (é frequente ler comentários sobre mulheres norte-coreanas trabalhando em uniformes de homens as objetificando).

Já fiz alguns trabalhos sobre ativismo asiático, onde illustrei mulheres também, como o "Imin" em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/voce-sabe-o-que-e-militancia-asiatica>

E este também <http://emails.estadao.com.br/blogs/nana-soares/voce-ja-ouviu-falar-de-feminismo-asiatico/>

Bom, creio que é isso! Qualquer pergunta que quiser fazer, estou aberta. Espero que ajude! Beijos



Takashi Matsuda <takashiima... ter, 30 de abr 07:19



para ingridsalee ▾

oi Querida!

Aqui vai:

Gostaria de saber um pouquinho mais do pessoal seu, se vc nasceu e foi criada em BH mesmo, ou não. Gostaria de saber um pouco mais das suas raízes também, sabendo que por parte de pai vem do Norte da Coreia e por parte de mãe? poderia falar um pouco mais? E a relação com a comunidade coreana local? Como se dá? Como é ser uma mestiça nesse contexto?

Também gostaria de saber como se deu essa convergência de caminhos sua, do Monge e da Paty e que acarretou no coletivo. Como se deu esse processo?

É isso <3

bjs bjs





Ingrid Sá Lee <ingridsalee@gm... qui, 2 de mai 19:11



para eu ▾

Ei, segue abaixo:

Meu pai fugiu da Coreia do Norte com apenas 3 anos, pouco tempo após o estabelecimento do regime socialista por Kim Il-Sung, e meu avô, que foi médico na Guerra da Coreia, mesmo que pudesse ter uma posição privilegiada por ser médico, não concordava com a ideologia Juche e desertou com sua família para o Sul, como cerca de 30% da população fizera na mesma época pós-guerra. Viveram na Coreia do Sul até meu pai ter 18 anos, na época em que ainda era a ditadura militar de Park da direita, e decidiram vir para o Brasil, entrando pelo Paraguai, em busca de uma vida melhor, pois aqui comparado à Coreia do Sul estava num cenário ainda melhor, já que o país se encontrava com mil dificuldades socioeconômicas após a separação.

Já minha mãe é branca, nascida aqui em Belo Horizonte, tem ascendência portuguesa e alemã. Creio que por conta do casamento do meu pai com uma pessoa não-coreana e sua confecção ter falido quando eu tinha uns 8 anos (o que nos fez mudar de São Paulo pra Belo Horizonte), isso acarretou num afastamento dele com a comunidade coreana. Meu pai nunca me criou próxima da cultura coreana e a comunidade, e isso criou um vazio identitário

imenso dentro de mim... Eu ironicamente conseguia me sentir muito mais próxima da cultura pop japonesa do que a coreana, pois por efeitos de imperialismo cultural (poder cultural, softpower japonês), tais referências me eram muito mais acessíveis do que as que eu deveria já carregar comigo mesma. Em contrapartida, sempre tive conflitos com meu lado branco, pois eu nunca me senti branca. Mas em minha infância e adolescência, eu desejava muito ser branca, como minha mãe, que é loira de olhos verdes. Tinha como referências de beleza mulheres brancas, chegava a usar lentes de contato coloridas para ir pra escola no ensino médio e estraguei totalmente meu cabelo numa atitude desesperada de ficar loira. Era extremamente desagradável pra mim, esse sentimento de não se encaixar em nenhum dos lugares, olhava para meu pai e para minha mãe, e não conseguia me identificar com nenhum dos lados, ficando nessa zona cinza de ser mestiça, de não ser 8 nem 80. É complicado.

A convergência com a Paty e Monge surgiu quando estávamos na feira Kraft ano passado, e daí eu já estava com a ideia de fazer alguma publicação com outros artistas de ascendência coreana, procurando pontos em comum no meio disso - a gente já tinha afinidade um com o outro, então foi tranquilo desembolar isso. Então veio a ideia de trazer a simbologia do Sam Taegeuk, que sempre esteve meio que presente enquanto objeto em casa com leques estampados com esse padrão, mas só fui entender o que significava direito quando me propus a trazer isso num trabalho artístico anterior de assemblages que fiz, que continham o mesmo título.

Já a série de zines que faço sobre a Coreia do Norte veio de uma vontade de começar a abordar fakenews ou fatos reais envolvendo o país, buscando fontes pra além da mídia tradicional - que costuma distorcer bastante. Algumas pessoas me colocam às vezes num lugar de especialista sobre o tema, mas acho isso risível, porque o que eu trago são coisas que qualquer um consegue encontrar, caso a pessoa se proponha a pesquisar mais sobre. A questão é justamente fazer informações circularem e creio que isso é uma potência muito singular na linguagem das publicações independentes. Gostaria de continuar com a série, tenho ainda vários subtemas que gostaria de explorar em novos volumes!

-

Creio que é isso, abç!

APÊNDICE B – E-MAILS DE MONGE HAN



Takashi Matsuda <takashiim... sáb, 27 de abr 15:57



para monge.han.tattoo ▾

aqui vai! :)

enviar sua bio, falando sobre seu trabalho e como foi o caminho até uma produção mais afiliada às suas discussões acerca da militância asiáticas brasileira, racismo, xenofobia etc;

Que reflexões voce deseja propor?

Quais são as suas séries de obras até então? Tem o Mantra D'alma, a Criança Amarela....fale um pouco deles :D

Fale também um pouco de seus auto retratos, pode ser 2 ou 3, e o como foi o processo de produção deles

por ora é isso hehehe

Bjs

Taka



Takashi Matsuda <takashiimats... ter, 9 de jul 09:50



para Monge ▾

oi querido!

mais algumas perguntinhas que surgiram:

qual seu ano de nascimento?

seus avós coreanos vieram ao Br como refugiados da guerra da Coreia, correto?

se não me engano você havia dito que moraram por um tempo em Santos, tentaram trabalhar com agricultura com a ajuda de imigrantes japoneses, era isso?

Naquela entrevista para o BrazilKorea você havia dito que você e sua mãe se mudaram diversas vezes pelo Brasil, por qual motivo?

Se puder responder eu agradeço

Abs



Monge Han Schneider <mong... qui, 25 de jul 18:52



para eu ▾

Oi MIGO nossa me perdoa a demora pra responder viu
vamo lá

Eu nasci em 1991!

Sim! Depois da separação das coreias meu avô ficou preso no norte do país sem conseguir entrar em contato com minha vó por meses! Ela ficou isolada com as crianças. Eles conseguiram se reunir depois mas era complicado porque o trabalho do meu avô era no norte e eles moravam no sul. Eu não sei os detalhes porque eles eram muito reservados, mas acho que era uma época de conflito e de muita gente sumindo ou fugindo das cidades.

Eles moraram em SP e trabalhavam em feiras vendendo frutas e legumes! Tiveram a ajuda de imigrantes japoneses pra ingressar na sociedade, igreja, colegio etc e pra esse trabalho!

Me perdoa que falta muitos detalhes porque minha mãe não sabe tudo e meus avós não falavam muito!

Eu me mudei muito porque minha mãe sempre esteve mudando pelo trabalho! Ela tinha Spas dentro de hotéis :) Morei em Manaus, Rio de Janeiro, Angra dos Reis e Curitiba.

Se precisar de mais alguma coisa só falar

Obrigado pela paciência migo desculpa sumir

Abraço



APÊNDICE C – E-MAILS DE PATY BAIK

Queria saber um pouquinho mais sobre suas raízes, seu local de nascimento, e um pouquinho da história de sua família, e o que isso implica em sua produção enquanto artista hoje (ou durante sua vida hehe)

E o pq da abordagem da língua, da linguagem? Quais barreiras que você desejou questionar? Quais inquietações você conseguiu materializar em suas produções?

Meu nome é Patrícia Eunji Baik, tenho 23 anos e sou artista plástica e tatuadora. Moro e produzo em São Paulo, SP onde nasci e cresci, habitando principalmente o bairro do Bom Retiro. A região é marcada por diversas imigrações, dentre elas a coreana, que se manifesta pelos seus comércios, restaurantes, supermercados e igrejas. A comunidade coreana se estabeleceu na década de 60, a família de meu pai vindo para o Brasil no ano de 1971. Sendo uma imigração recente, sou apenas a 2ª geração de coreanos-brasileiros, e meu trabalho gira em torno dessas questões e experiências.

Por pertencer a geração que nasceu em terra desconhecida, não enfrentei os problemas iniciais da primeira geração de se instalar no Brasil, ao mesmo tempo em que a aculturação de minha geração, é estranha à nossos pais. Essas conversas, ou falta de conversas, entre uma geração e outra dentro da comunidade imigratória são temas que estou abordando por meio de estudos, encontros do Coletivo Mitchossó, ilustrações e instalações. Tenho observado também o fora, os coreanos-brasileiros agora passando pelo *boom* do *soft power* e globalização cultural sul-coreana; como isso implica no posicionamento de minha comunidade em relação ao Brasil.

Neste sentimento de desequilíbrio ao caminhar por três mundos: O coreano, brasileiro e coreano-brasileiro; a escrita tem se tornado meu maior condutor na produção. A escrita em coreano que utilizo em meus trabalhos possui erros gramaticais que adoto como processos de assimilação que passei, mesmo que o coreano tivesse sido minha primeira língua. A língua coreana que utilizo apenas em comunidade, é exposta em minhas produções e dela parto para narrativas e afirmações pela matéria. Recentemente estou

me aprofundando em instalações, usufruindo de paredes, chão, telas e espaço, estudando o conceito de Aliens no legislativo estadunidense e na ficção científica. Os Aliens nos Termos de Imigração se aplicam para os cidadãos não estadunidenses ao mesmo tempo que nos contos de sci-fi o Alien é retratado como esse ser desconhecido, inassimilável, de língua estranha e ameaça de dominação. Mais do que nunca agora os estudos de imigração tem se expandido para além de minha comunidade e minhas vivências e tenho tido como objetivo conseguir dar maior visibilidade para essas questões de não lugar e não tempo.

APÊNDICE D – PAINEL DE OBRAS DE ING LEE



APÊNDICE F – PAINEL DE OBRAS DE MONGE HAN

