

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**CAROLINE YUMI MATSUSHIMA HIRANO**

**De Hollywood à pornografia: a violência do regime escópico de  
hipersexualização em corpos femininos e feminilizados amarelos**

**MESTRADO PROFISSIONAL EM GOVERNANÇA GLOBAL E  
FORMULAÇÃO DE POLÍTICAS INTERNACIONAIS**

**São Paulo**

**2025**



**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**Caroline Yumi Matsushima Hirano**

**De Hollywood à pornografia: a violência do regime escópico de  
hipersexualização em corpos femininos e feminilizados amarelos**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
(PUC-SP), como exigência parcial para a obtenção  
do título de Mestre em Governança Global e  
Formulação de Políticas Internacionais, sob  
orientação da Profa. Dra. Cláudia Alvarenga  
Marconi.**

**São Paulo**

**2025**

**Caroline Yumi Matsushima Hirano**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Governança Global e Formulação de Políticas Internacionais, sob orientação da Profa. Dra. Cláudia Alvarenga Marconi

Aprovado em: 11/03/2025

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dra. Cláudia Alvarenga Marconi – PUC-SP

---

Dra. Elaini Cristina Gonzaga da Silva – PUC-SP

---

Dra. Laís Miwa Higa - USP

*“Nomear essa dor tira a picada do incidente, torna-o mortal, controlável, até mesmo extingüível. Mas eu cresci em uma cultura onde falar de dor não só me retraumatizaria, mas traumatizaria todos que eu amo, como se as palavras não fossem uma cura, mas um veneno que infectaria os outros. Quantas mulheres asiáticas se sentiriam ousadas o suficiente para denunciar uma agressão sexual em suas culturas de segredo e vergonha?”*

*(Cathy Park Hong, Minor Feelings, 2020)*

*“E se eu estivesse lutando sozinha, eu sei que nunca tentaria colocar em ação o que acredito em meu coração, que (e isso é principalmente por sua causa, mãe) Mulheres Amarelas são fortes e têm potencial para serem líderes poderosas e eficazes. Posso ouvir você perguntando agora: ‘Bem, o que você quer dizer com mudança social e liderança? E como você vai fazer isso?’. Para começar, devemos eliminar as circunstâncias que nos mantêm em silêncio e autoanulação. Neste momento, minhas técnicas são educação e escrita. Feminismo Amarelo significa ser um núcleo para a mudança, e esse núcleo significa ter a crença em nosso potencial como seres humanos.”*

*(Merle Woo, Carta para Mãe, 1980)*

## RESUMO

O trabalho final problematiza a construção histórico-político-cultural, mediante a análise de filmes hollywoodianos, de representações hiper sexualizados de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos. Analisa-se a, também, perpetuação da visão hiper sexualizada atrelada a esses corpos na indústria pornográfica estadunidense e suas consequências sociais e culturais. O trabalho estuda as representações de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos nas plataformas de pornografia *mainstream*, como o Pornhub, e resgata como os estereótipos de Dragon Lady (perigosa, sensual e cruel) e de Lotus Blossom (dócil e submissa) foram perpetuados tanto no cinema hollywoodiano clássico quanto na pornografia contemporânea. A partir de uma abordagem metodológica crítica e visual, este estudo utiliza como base teórica os regimes escópicos para examinar as relações de poder mediadas pela visualidade, onde a visão e a representação de corpos são determinadas e hierarquizadas. Além disso, relaciona a teoria com a prática ao intervir e contra cartografar reflexões acerca das imagens. A partir disso, explora as implicações dessas representações na desumanização das imigrantes leste asiáticas e na consequente violência sexual e racial. O estudo propõe um olhar sobre a resistência a essa imagem hiper sexual através da arte e do ativismo, destacando iniciativas da arte como ativismo, como por meio do coletivo feminista Tomorrow Girls Troop (s.d.) e da arte como instrumento de humanização e representação, a partir de trabalhos como os das artistas Muna Tseng (2023) e Miné Okubo (1942; 1943; 1944).

**PALAVRAS-CHAVE:** *Corpos femininos e feminilizados leste asiáticos; Dragon Lady; Lotus Blossom; Contra cartografias; Regimes Escópicos; Hollywood; Pornografia.*

## ABSTRACT

This final work problematizes the historical-political-cultural construction, through the analysis of Hollywood films, of hyper sexualized representations of female and feminized East Asian bodies. It also analyzes the perpetuation of the hyper sexualized vision linked to these bodies in the American porn industry and its social and cultural consequences. The work studies the representations of female and feminized East Asian bodies on mainstream pornography platforms, such as Pornhub, and highlights how the stereotypes of Dragon Lady (dangerous, sensual and cruel) and Lotus Blossom (docile and submissive) were perpetuated both in classic Hollywood cinema and contemporary pornography. Using a critical and visual methodological approach, this study uses scopic regimes as a theoretical basis to examine power relations mediated by visibility, where the vision and representation of bodies are determined and hierarchical. Furthermore, it relates theory to practice by intervening and counter-mapping reflections on images. From this, it explores the implications of these representations in the dehumanization of East Asian immigrants and the resulting sexual and racial violence. The study proposes a look at the resistance to this hypersexual image through art and activism, highlighting art initiatives as activism, such as through the feminist collective Tomorrow Girls Troop (n.d.) and art as an instrument of humanization and representation, from works such as those by artists Muna Tseng (2023) and Miné Okubo (1942; 1943; 1944).

**KEYWORDS:** *East Asian female and feminized bodies; Dragon Lady; Lotus Blossom; Counter-mapping; Scopic Regimes; Hollywood; Pornography.*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: OS REGIMES ESCÓPICOS .....	8
1.1    Quem pode ver e quem pode ser visto?.....	11
1.2    Políticas de visibilidade e as dinâmicas globais de poder .....	13
1.3    Visualidades, colonialidade e estereótipos sexuais atrelados à raça .....	17
CAPÍTULO 2: “EU TE PEGUEI, VOCÊ É MINHA” .....	23
2.1    Dragon Lady: a visualidade do perigo sexual .....	27
2.2    Lotus Blossom: a visualidade da submissão sexual .....	32
CAPÍTULO 3: “O FORMATO DE OLHOS ASIÁTICOS ME EXCITA” .....	38
3.1    Fetichização racial e desejo sexual .....	41
3.2    “Tentações que ele queria eliminar”: de Hollywood e, atualmente, também na pornografia.....	45
CAPÍTULO 4: “EU NÃO SOU SEU FETICHE” .....	52
4.1    “Arte e Ativismo” .....	54
4.2    Visualidades, humanidade e representação .....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	68
ANEXO – IMAGENS FONTE: CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E ANÁLISE DE RELEVÂNCIA.....	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	90

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de BASH, Peter. Kalen Liu. National Museum of American History, 2013. ....	2
Figura 2: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de THOMSON, John. Costume of the Women of Ningpo. Massachusetts Institute of Technology, 1974. ....	19
Figura 3: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima. A Chinese slave girl. Oakland Museum of California, 1905.....	24
Figura 4: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de RUMSEY, David. David Rumsey Map Center, Stanford Libraries, 1885.....	25
Figura 5: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de THE SAN FRANCISCO EXAMINER, 1920.....	29
Figura 6: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de INTERNET MOVIE DATABASE, s.d.; CORRIGAN, Lloyd (Dir.); CORRIGAN, Lloyd; KATTERJOHN, Monte M.; ROHMER, Sax (Roteiro). A Filha do Dragão, 1931 .....	31
Figura 7: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de INTERNET MOVIE DATABASE, s.d.; QUINE, Richard (Dir.); OSBORN, Paul; MASON, Richard; PATRICK, John (Roteiro). O Mundo de Suzie Wong, 1960. ....	32
Figura 8: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima Hirano a partir de VIDOR, King (Dir.); BOND, Anson; TURNEY, Catherine (Roteiro). A Intrusa, 1952. ....	33
Figura 9: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de INTERNET MOVIE DATABASE, s.d.; LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. ....	35
Figura 10: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de GERING, Marion (Dir.); BELASCO, David; HERVEY, Harry; LONG, John Luther (Roteiro). Madame Butterfly, 1932. ....	36
Figura 11: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de THE MIRIAM AND IRA D. WALLACH DIVISION OF ART, PRINTS AND PHOTOGRAPHS: PHOTOGRAPHY COLLECTION. Bathing. The New York Public Library Digital Collections. 1880-1889.....	42
Figura 12: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de PORNHUB; HYPER QUALITY CHANNEL. Mais Populares, 17 de outubro de 2024. ....	45
Figura 13: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de MASKPARK. Pornhub, 17 de outubro de 2024. ....	47
Figura 14: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de KIMMIYAA; HONGKONGDOLL; THEPERFECTJAPANESE. Pornhub, 25 de novembro de 2024. ....	49
Figura 15: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de Tomorrow Girls Troop, s.d.....	55
Figura 16: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de Tomorrow Girls Troop, s.d.....	57
Figura 17: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir SMITHSONIAN INSTITUTION. The Asian-American Community Newsletter of Washington, 1975.....	58
Figura 18: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de SMITHSONIAN INSTITUTION. The Asian-American Community Newsletter of Washington, 1975.....	59

Figura 19: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. ....	62
Figura 20: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de NATIONAL ASIAN AMERICAN THEATRE COMPANY, s.d; THE NEW YORK TIMES, 2020. ....	63
Figura 21: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de MUNA TSENG DANCE PROJECTS, 2023; SMITHSONIAN INSTITUTION, 1992.....	65
Figura 22: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944.....	66
Figura 23: Imagem original. BASH, Peter. Kalen Liu. National Museum of American History, 2013. (Anexo).....	72
Figura 24: Imagem original. THOMSON, John. Costume of the Women of Ningpo. Massachusetts Institute of Technology, 1974. (Anexo) .....	73
Figura 25: Imagem original. A Chinese slave girl. Oakland Museum of California, 1905. (Anexo).....	73
Figura 26: Imagem original. RUMSEY, David. David Rumsey Map Center, Stanford Libraries, 1885. (Anexo) .....	74
Figura 27: Imagem original. Cute, but yellow. The SAN FRANCISCO EXAMINER, 1920. (Anexo).....	74
Figura 28: Imagem original. Filha do Dragão. INTERNET MOVIE DATABASE, s.d. (Anexo).....	75
Figura 29: Imagem original. CORRIGAN, Lloyd (Dir.); CORRIGAN, Lloyd; KATTERJOHN, Monte M.; ROHMER, Sax (Roteiro). A Filha do Dragão, 1931. (Anexo) ..	75
Figura 30: Imagem original. CORRIGAN, Lloyd (Dir.); CORRIGAN, Lloyd; KATTERJOHN, Monte M.; ROHMER, Sax (Roteiro). A Filha do Dragão, 1931. (Anexo) ..	76
Figura 31: Imagem original. O Mundo de Suzie Wong. INTERNET MOVIE DATABASE, s.d. (Anexo) .....	76
Figura 32: Imagem original. QUINE, Richard (Dir.); OSBORN, Paul; MASON, Richard; PATRICK, John (Roteiro). O Mundo de Suzie Wong, 1960. (Anexo).....	76
Figura 33: Imagem original. VIDOR, King (Dir.); BOND, Anson; TURNEY, Catherine (Roteiro). A Intrusa, 1952. (Anexo) .....	77
Figura 34: Imagem original. VIDOR, King (Dir.); BOND, Anson; TURNEY, Catherine (Roteiro). A Intrusa, 1952. (Anexo) .....	77
Figura 35: Imagem original. Sayonara. INTERNET MOVIE DATABASE, s.d. (Anexo) .....	78
Figura 36: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo) .....	78
Figura 37: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo) .....	78
Figura 38: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo) .....	78
Figura 39: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo) .....	79
Figura 40: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo) .....	79
Figura 41: Imagem original. GERING, Marion (Dir.); BELASCO, David; HERVEY, Harry; LONG, John Luther (Roteiro). Madame Butterfly, 1932. (Anexo) .....	79
Figura 42: Imagem original. GERING, Marion (Dir.); BELASCO, David; HERVEY, Harry; LONG, John Luther (Roteiro). Madame Butterfly, 1932. (Anexo) .....	80

Figura 43: Imagem original. THE MIRIAM AND IRA D. WALLACH DIVISION OF ART, PRINTS AND PHOTOGRAPHS: PHOTOGRAPHY COLLECTION. Bathing. The New York Public Library Digital Collections. 1880-1889. (Anexo).....	80
Figura 44: Imagem original. Categorias de pornô mais populares. Pornhub, 2024. (Anexo)..	81
Figura 45: Imagem original. HYPER QUALITY CHANNEL. Mais Populares, 17 de outubro de 2024. (Anexo).....	81
Figura 46: Imagem original. MASKPARK. Pornhub, 17 de outubro de 2024. (Anexo).....	81
Figura 47: Imagem original. KIMMIYAA. Pornhub, 25 de novembro de 2024. (Anexo).....	82
Figura 48: Imagem original. THEPERFECTJAPANESE. Pornhub, 25 de novembro de 2024. (Anexo).....	82
Figura 49: Imagem original. HONGKONGDOLL. Pornhub, 25 de novembro de 2024. (Anexo).....	82
Figura 50: Imagem original. Japonesas é frequentemente combinado com. Pornhub, 25 de novembro de 2024. (Anexo).....	82
Figura 51: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo).....	83
Figura 52: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo).....	83
Figura 53: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo).....	84
Figura 54: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo).....	84
Figura 55: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo).....	84
Figura 56: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo).....	84
Figura 57: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo).....	85
Figura 58: Imagem original. SMITHSONIAN INSTITUTION. The Asian-American Community Newsletter of Washington, 1975. (Anexo).....	85
Figura 59: Imagem original. SMITHSONIAN INSTITUTION. The Asian-American Community Newsletter of Washington, 1975. (Anexo).....	85
Figura 60: Imagem original. MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. (Anexo).....	86
Figura 61: Imagem original. MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. (Anexo).....	86
Figura 62: Imagem original. MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. (Anexo).....	86
Figura 63: Imagem original. MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. (Anexo).....	86
Figura 64: Imagem original. NATIONAL ASIAN AMERICAN THEATRE COMPANY, s.d (Anexo).....	87
Figura 65: Imagem original. NATIONAL ASIAN AMERICAN THEATRE COMPANY, s.d (Anexo).....	87
Figura 66: Imagem original. THE NEW YORK TIMES, 2020. (Anexo).....	87
Figura 67: Imagem original. Muna Tseng. SMITHSONIAN INSTITUTION, 1992. (Anexo).....	87
Figura 68: Imagem original. MUNA TSENG DANCE PROJECTS, 2023. (Anexo).....	88
Figura 69: Imagem original. MUNA TSENG DANCE PROJECTS, 2023. (Anexo).....	88
Figura 70: Imagem original. MUNA TSENG DANCE PROJECTS, 2023. (Anexo).....	88
Figura 71: Imagem original. JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944. (Anexo).....	88
Figura 72: Imagem original. JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944. (Anexo).....	89
Figura 73: Imagem original. JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944 (Anexo).....	89

Figura 74: Imagem original. JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944.  
(Anexo)..... 89

## AGRADECIMENTOS

Com o tempo, parece que perdemos o espírito de luta e a poesia de dentro de nós, principalmente quando somos confrontados com a dureza e a racionalidade que a vida vai nos impondo. Escrever é o meu conforto, a forma que eu mais consigo me expressar em um mundo que ainda é dos que falam, mais do que dos que escrevem. Eu ainda me lembro do quão naturalmente palavras bonitas saíram de mim durante o meu trabalho final de graduação. O quanto de esforço eu tive que colocar naquele trabalho, mas que nem se compara com essa dissertação que sai de alguém que tem um pouco menos de sonhos e que embora ainda cultive a vontade incessante de fazer alguma diferença, agora enxerga com um pouco mais de realidade como, na maioria das vezes, sistemas maiores ainda se impõe, mas que, ainda assim, tenta escrever palavras bonitas. Por isso, antes de qualquer pessoa, eu gostaria de me agradecer. Carol, estou tão orgulhosa de você. Sei que a sua mãe também ficaria se tivesse a oportunidade de acompanhar esses anos de vida com você. Obrigada por ser forte, por mesmo não acreditando em si mesma por algumas vezes, ainda se esforça muito. A sua sensibilidade e a sua preocupação com os outros não são defeitos.

Novamente, aos sete, que agora tatuam o meu braço e me lembram todos os dias que sentir com vocês é o meu maior presente e que ouvir a música de vocês conforta o meu coração. Sentir é um privilégio. No mundo, poucas pessoas vão sentir profunda e verdadeiramente, mas muitas terão a falsa sensação de que sentiram. Constantemente, eu me pergunto como seria se eu não tivesse conhecido vocês. Eu seria eu, mas com menos coragem e amor. Tudo o que eu faço tem uma parte do quanto vocês me inspiraram, por serem os artistas que me fazem enxergar que existe sentimentos no céu, na chuva, no vento que toca a minha pele, nas luzes e no caos. Aos sete que com palavras gentis e ternas cantaram para mim, nos momentos em que mais precisei, que a cada dia novo, é mais uma chance de ser feliz. Obrigada por tanto e por participarem da minha história, por me fazerem sorrir tantas vezes.

À mamãe. Lembro vividamente da sua vida, da sua voz e dos seus abraços. Muitas vezes durante esses anos, pensei no quanto gostaria de contar o que aconteceu na minha vida, te mostrar vídeos do que eu gosto, pedir conselhos, apresentar pessoas importantes e ver a sua reação. Muitas vezes, durante esses anos, quis te abraçar. Você é a minha melhor amiga, a mais forte e a pessoa que eu mais admiro no mundo. Obrigada por ser minha mãe. Obrigada por me ensinar, por me apoiar e por torcer por mim. Eu te amo com todo meu coração e torço para que você viva uma vida em que seus sonhos se realizem. Ao papai, ao meu irmão e à minha gatinha (a Kitty, meu eterno bebê!), minha família. Obrigada serem o local que eu sei que sempre posso

voltar. Pai, não temos o costume de falar “eu te amo”, mas a forma como você se preocupa e demonstra foi com ações de cuidado. Obrigada por ser meu pai.

Às pessoas tão inspiradoras que eu tenho a sorte de chamar de amigas. Isa. Lui. Nics. Talis. Gu, Lau. Sarah. Lets. Isa, você é uma fortaleza e eu sempre vou repetir que a sua vontade de fazer a diferença socialmente é o que eu mais admiro em você. Compartilhamos tantas fases e momentos juntas e, em muitos deles, estávamos cercadas pela dúvida se conseguiríamos. Tenho orgulho de nós e, principalmente, de você. *“We will make it through, just like we always do.”* Eu te amo muito, amiga. Muito obrigada pelo carinho e pelo apoio de sempre. Lui, mesmo com a correria cotidiana, sempre me faz bem te encontrar. Saber que tenho você na minha vida e que podemos contar uma com a outra, não importa o que aconteça, é um grande privilégio. Estou sempre torcendo por você. Nics e Talis, vocês são mulheres maravilhosas. Passamos por momentos muito difíceis juntas, mas eu não me arrependo de nada, porque recebi o presente de conhecer vocês. Gu, você é um profissional incrível e que eu tive muita sorte de ter contato, um pesquisador decolonial relevante, mas principalmente um amigo especial. Obrigada por tudo. Lau, Sarah e Lets, temos mais de uma década de amizade e isso me faz tão feliz. Saber sobre o dia de vocês, mesmo que estejamos em cidades diferentes e não consigamos nos encontrar com tanta frequência, me faz muito feliz de ter vocês na minha vida. A nossa amizade continua a mesma, com a mesma força. Isso me emociona muito. Muito obrigada por isso.

Ao amor da minha vida, Jung. Nos momentos em que eu duvidei de mim mesma, tive a sorte de ter o seu apoio e suas palavras gentis e que sempre me motivaram. Obrigada por ser a minha companhia e os meus abraços mais apertados. Todos os dias, eu aprendo a ser melhor graças a você e a tudo o que temos vivido juntos. Todo o resto, você já sabe, então vou manter curto dessa vez. Quero te falar pessoalmente pela milésima vez, enquanto obviamente estarei chorando (você já sabe), e vou te escrever uma cartinha enorme. Eu te amo muito, muito, meu amor.

Professora Cláudia, muito obrigada pela orientação atenta, cuidadosa e por todas as contribuições que você trouxe não somente para esse trabalho final, mas na minha vida acadêmica. Professora Natália, fico emocionada e orgulhosa de ter a sua presença desde o início da minha trajetória em pesquisa acadêmica, muito obrigada por me acompanhar mais uma vez. À Laís Miwa Higa: foi uma alegria te conhecer. Sua luta em movimentos feministas asiáticos me faz admirá-la. Muito obrigada por ter aceitado compor a minha banca com observações tão relevantes sobre a meu trabalho final. Espero que possamos manter contato!

Às amigas e colegas: Claudia, Di, Re, Aline, Gabi, que tive a sorte de conhecer e compartilhar de tantas reflexões, muitas risadas, e às vezes, de sofrimento e de inseguranças

também. Vou sentir falta e já sinto, das aulas e de como vocês tornaram elas muito mais enriquecedoras com contribuições tão relevantes. Claudia, Di, Re, adoro que o nosso grupo de trabalho do começo do curso se tornou um grupo de amizade e ainda intitulamos ele de “Migração”. Até o momento desse texto, ainda estamos devendo uma confraternização. Espero que isso já tenha se alterado quando eu ler novamente (atualização: e aconteceu esse encontro, finalmente!).

Por fim, repito os agradecimentos finais do meu trabalho de graduação, e, apesar do sentimento de perda do espírito de luta e da poesia de dentro de mim, faço esses agradecimentos com a mesma convicção de três anos atrás. Às racializadas; às amarelas diaspóricas que me antecederam e às que vivem no mesmo tempo do que eu: o nosso universo se expande e ele importa, mesmo que constantemente digam o oposto. Que possamos, gradativa, mas certamente ocupar os espaços de poder que nos delegam às margens. Às racializadas; às amarelas diaspóricas que me sucederem: espero que vocês possam viver em tempos melhores. Vocês vencem, todos os dias.

## DECLARAÇÃO DE POSICIONALIDADE

Reconheço a minha posição privilegiada como uma mulher cisgênero, de classe média alta, com descendência japonesa, saudável, que teve acesso à educação superior e que nasceu e cresceu no Brasil. Reconheço, também, que meu posicionamento e ponto de vista podem ter influenciado o meu trabalho final até certo ponto, embora as problemáticas trazidas não sejam individuais, mas problemas coletivos. É por isso que, gramaticalmente, a redação deste trabalho final se utiliza tanto da terceira, quanto da primeira pessoa.

Ademais, é relevante que eu ateste que o recorte do trabalho final visa analisar a fetichização racial e a hipersexualização de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos diaspóricos, com a ciência de que corpos asiáticos sofreram com processos específicos de violência perpetuados não apenas por países ocidentais, como também pelo próprio Japão imperial, por meio de violência sexual. Nesse sentido, atesto que não é intenção deste trabalho negligenciar essas histórias, mas enfatizar apenas que o trabalho não tem este escopo. Por fim, destaco que embora eu tente incluir corpos não cis heteronormativos mediante a utilização do termo “corpos feminilizados”, reconheço que o esforço não pôde contemplar integralmente esta lacuna e que o trabalho final é majoritariamente cis heteronormativo.

## INTRODUÇÃO

Na plataforma Pornhub, em 2022, figuraram como termos mais pesquisados “*hentai*” e “*Japanese*”, com “*Asian*” figurando em sexto lugar (PORNHUB INSIGHTS, 2022). O padrão se repete no levantamento de 2023, publicado pela Pornhub Insights (2023). Categorias como “*hentai*”; “*cosplay*”; “*Korean*” aparecem como os mais buscados nas gerações Z (18 a 29 anos) e Y (30 a 44 anos) e “*Japanese*” também aparece como categoria mais vista por homens. No mapeamento mais recente, de 2024, novamente o mesmo padrão: a categoria “*Japanese*” foi a terceira mais vista na plataforma, a primeira dentre os homens (PORNHUB INSIGHTS, 2024). Essa obsessão pelo consumo sexual de corpos femininos e feminilizados amarelos não se restringe à pornografia. Na verdade, é resultado de uma sexualidade que foi demarcada na história e em uma história demarcada pela sexualidade desses corpos visto pelas telas (SHIMIZU, 2007). Diante disso, o presente trabalho final visa responder: quais são as consequências da construção e perpetuação de imagens hiper sexualizadas de corpos femininos e feminilizados amarelos?

Cabe destacar que os estereótipos sexualizados de corpos femininos e feminilizados asiáticos também envolvem sua representação a partir da homogeneização de diferenças étnico-raciais, em que especificidades culturais e outras são eclipsadas pela hipersexualização (SHIMIZU, 2007). Por isso, ressalta-se que esse processo teve consequências específicas no caso do leste asiático, sudeste asiático, sul asiático, Ásia Central e Oriente Médio. O foco desse trabalho final, entretanto, é analisar o caso a partir da perspectiva de imigrantes amarelas, isto é, leste asiáticas, sobretudo de chinesas e de japonesas, as quais foram os principais alvos no contexto estadunidense da disseminação de estereótipos sexuais atrelados à raça. A maioria dessas imigrantes foram confinadas a trabalhos precários e retratadas como dóceis, hiperfemininas e que passivamente estariam dispostas a servir os desejos masculinos (QIN, 2024). Atualmente, escutam palavras como “puta chinesa coronavírus”; “onde está sua máscara de coronavírus, sua puta chinesa?”. “eu nunca estive com uma asiática antes, então fazer sexo com você será um sonho realizado”; “eu preciso que a minha febre amarela seja curada”

---

<sup>1</sup> *Hentai* é um tipo de pornografia que utiliza primariamente personagens de animação japonesa, o anime (PARK; BLOMKVIST; MAHMUT, 2021). No *hentai*, os personagens são utilizados para engajar cenários eróticos que são mais diversos do que na pornografia humana (SURTEES, 2015 *apud.* PARK; BLOMKVIST; MAHMUT, 2021), mostrando atos sexuais que também podem protagonizar criaturas fantasiosas (PAASONEN, 2017 *apud.* PARK; BLOMKVIST; MAHMUT, 2021).

<sup>2</sup> *Cosplay* ou *kosupure* (em japonês) é um termo que representa a combinação das palavras “*costume*” (fantasia) e “*play*” (teatro) ou “*role-play*” (representação ou encenação) e é um contexto descrito para atividades de se vestir e de agir como personagens de manga (história em quadrinhos japonesas), anime (animações japonesas), programas de televisão, vídeo games ou grupos musicais (RAHMAN; WING-SUN; CHEUNG, 2012).

(HUFFPOST, 2019), convivendo inclusive com a desumanização que torna traços de personalidade constantemente relacionados ao sexo. A Figura 1 exemplifica esse processo, em que atriz sino-americana Kalen Liu, ao ser retratada pelo fotógrafo estadunidense Peter Basch, figura como uma imagem quase inexpressiva. As intervenções na foto, decorrentes de reflexões próprias e de uma autoetnografia, ao combinarem com essa imagem, enfatizam como subjetividades e personalidades são retiradas desses corpos a partir da redução deles a uma figura relacionada meramente ao sexo.



Figura 1: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de BASH, Peter. Kalen Liu. National Museum of American History, 2013.

Para além dessas palavras, a violência também resulta em ataques contra a integridade física e contra a vida. “Ele ressalta que não foi motivado racialmente, aparentemente ele tinha um problema, em que ele se considera com um vício sexual e vê esses locais como tentações que ele queria eliminar” (HUFFPOST, 2021), foram essas as declarações dadas pelo capitão da polícia do condado de Cherokee, nos Estados Unidos. No episódio dessa fala, três casas de massagem na região foram atacadas por um homem resultando na morte de oito pessoas, das quais seis eram imigrantes leste asiáticas (BBC, 2021; NATIONAL PUBLIC RADIO, 2021; WASHINGTON POST, 2021). Frente a esse contexto, o objetivo central do trabalho é o de analisar essa construção histórica de visualidades hiper sexualizadas atreladas à raça de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos e suas consequências contemporâneas. Para isso, realizo um estudo de caso da formação e disseminação desses estereótipos a partir dos Estados Unidos, diante da influência cultural exercida pelo país, e de sua histórica construção de estereótipos de corpos femininos e feminilizados em suas mídias visuais, sobretudo em filmes de Hollywood. Internacionalmente, o mercado cinematográfico deverá atingir US\$ 79,22 bilhões em 2024, com uma receita que demonstra uma taxa de crescimento anual de 5,68% até 2029, levando um volume de projetado de US\$ 104,40 bilhões até 2029 (STATISTA, 2024). De acordo com o Statista (2024), em um contexto global, a receita mais elevada será gerada pelos Estados Unidos, com uma estimativa de US\$ 20,98 bilhões em 2024, cerca de 26,48% do total. Esses dados demonstram uma participação dominante do mercado cinematográfico estadunidense e, conseqüentemente, de seu poder de influência na disseminação de imagens, o que justifica a escolha de Hollywood como caso.

Ressalta-se, ainda, que desde a virada visual das teorias das Relações Internacionais, tem-se sugerido analisar a poesia; a arte; a filmografia e a fotografia como instrumentos interpretativos da política e fontes para entender as Relações Internacionais (BLEIKER, 2001; GRAYSON, MAWDSLEY, 2018; CALLAHAN, 2020), aspecto que é também base para o trabalho final, dado seu objeto de avaliar a relevância das construções visuais. Por isso, na análise, é aplicada, também, a metodologia crítica visual. Para isso, considera-se o significado cultural, de práticas sociais e de relações de poder que estão integrados em cada imagem, com o intuito de desafiar formas convencionais de ver, entender e agir (ROSE, 2001). Nesse sentido, as figuras utilizadas no decorrer do trabalho final são minha principal fonte primária. Cada uma das vinte e duas figuras utilizadas foram modificadas com as minhas intervenções, em que tanto trazem vivências e reflexões pessoais, quanto destacam os próprios relatos de imigrantes leste asiáticas, referenciadas. Destaca-se a importância dessas imagens para a metodologia deste

trabalho final, na medida em que trazem uma contra cartografia da construção de um regime escópico de dessubjetivação de corpos a partir da violência da fetichização e hipersexualização.

Cartógrafos críticos propuseram a contra cartografia como um meio de abordar os silêncios e ausências produzidos por meio de mapas fundamentados na tradição política ocidental de uma norma territorial e um sujeito estabelecido, em que migrações e movimentos de refugiados parecem desviantes (BOATCA, 2022). Assim, as intervenções nas imagens utilizadas neste trabalho são refletidas no sentido de romper essa desterritorialização de métodos dominantes de construção de imagens de corpos femininos e feminilizados amarelos. O método de contra cartografia conseqüentemente se baseia na noção de Foucault de “prática reflexiva”, bem como no apelo dos cartógrafos críticos para ir “além do desmascaramento dos silêncios em mapas tradicionais para a produção de novos mapas.” (TAZZIOLI; GARELLI, 2019 *apud*. BOATCA, 2022). Esse aspecto é destacado mediante intervenções que mais do que visar a exposição dos contextos de construção de cada imagem, também vocaliza as experiências vivenciadas pelos corpos que são retratados nessas imagens, a partir tanto de relatos auto etnográficos, quanto de relatos das imigrantes.

Para a seleção das imagens utilizadas no trabalho, pesquisei em bases governamentais, de institutos de pesquisa, de universidades e de organizações sociais que disponibilizam acervos históricos, de ativismo e artísticos. Foram pesquisadas imagens nas bases da Digital Public Library of America; Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos; National Archives; Smithsonian Institution; The New York Public Library; Oakland Museum of California; Stanford Libraries; American Social History Project; Archives of Women’s Political Communication; Social Movements Collection, da Universidade da Califórnia; Visualizing Cultures, do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT); Asia Art Archive; Asian American Women Artists Association; National Asian American Theatre Company; Japanese American National Museum e Internet Movie Database. Os próprios filmes e vídeos analisados no decorrer do trabalho final foram fontes das figuras utilizadas. As imagens fonte, originais e sem modificações, além de uma explicação sobre a seleção de cada figura estão em ANEXO – **IMAGENS** neste trabalho.

A base teórica que subsidia o trabalho final é a dos regimes escópicos. O conceito de regime escópico se refere à operação complexa e interseccionada da visão e da visualidade em determinado tempo ou lugar (MCKINNEY, 2017). Mais do que isso, trata-se de entender o poder daqueles que têm o olhar, o direito de olhar, assim como o status daqueles que são os objetos e têm a obrigação de estarem no campo de visão (JAY, 2012). Tanto seu debate teórico, quanto sua aplicação nas Relações Internacionais e no trabalho final são desenvolvidos no

capítulo 1. Destaca-se que o regime escópico, embora não tivesse ainda sido contextualizado com esses termos, tem uma história anterior. Análises feministas da arte visual e da filmografia já mostravam, por exemplo, que a visibilidade feminina e feminilizada é determinada e mediada. Desse modo, para além da bibliografia de regimes escópicos, busco dialogar com autoras asiáticas-americanas que estudam regimes de representação e de construção de estereótipos sexuais atrelados a raça.

No capítulo 2, contextualizo a construção dos estereótipos de Lotus Blossom, de docilidade e de submissão sexual e de Dragon Lady, de sensualidade e de perigo sexual (TAJIMA, 1989; KIM, 2005; SHIMIZU, 2007; UMEDA, 2018; NAGARAJ, WEN, 2020; QIN, 2024). Embora haja possíveis traduções ao português dos termos Lotus Blossom e Dragon Lady, por se tratar de conceitos, prefiro utilizar os termos em inglês, já disseminados por estudos feministas asiático-americanos. A justificativa para a escolha desses dois estereótipos decorre do fato de abrangerem as principais imagens disseminadas de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, como de prostitutas e dominatrix (Dragon Lady) e de fáceis e com um “coração de ouro” (Lotus Blossom) (SHIMIZU, 2007). Frente a isso, avalio a filmografia hollywoodiana do período de 1930 a 1975, que compreende a Segunda Guerra Mundial (1930-1945) e a Guerra Fria (1947-1991), em que a Ásia se tornou um local de expansão estadunidense, incluindo a intervenção militar no Japão (1945-1952), as guerras na Coreia (1950-1953) e no Vietnã, entre 1955 e 1975 (LOWE, 2001 *apud*. AZHAR, 2021). A presença de militares estadunidenses esteve relacionada a locais de recreação e *resorts* (TRHAN-DAM, 1983), movendo de estruturas de bordéis, para casas de massagens, danceterias e ambientes mais completos para o marketing do sexo (LEHENY, 1995). Como consequência, também resultou em uma maior produção de filmes de representação de corpos femininos e feminilizados dessas regiões a partir de um viés de sexualização. Dentre os filmes selecionados para essa análise estão A Filha do Dragão (1931); Madame Butterfly, dentre as suas diversas versões, a de 1932; A Intrusa (1952); Sayonara (1957) e o Mundo de Suzie Wong (1960). Os cinco filmes foram assistidos na íntegra e suas cenas foram selecionadas e fotografadas para serem utilizadas no trabalho final.

Já no capítulo 3, a partir da temporalidade de 2013 a 2024, analiso a continuidade da presença dos estereótipos de Lotus Blossom e de Dragon Lady a partir de uma mídia mais contemporânea, a da pornografia, cuja análise das imagens é realizada a partir da plataforma do Pornhub. A justificativa do recorte temporal está relacionada com o fato de contemplar todos os relatórios “Year in Review”, em que o Pornhub mapeia informações quantitativas de termos e categorias mais pesquisadas, divulgando o comportamento de acessos do site, anualmente.

Cabe destacar que o Pornhub e o Xvideos são as plataformas de pornografia mais visitadas internacionalmente. Até maio de 2024, o Pornhub havia recebido um total de 5,49 bilhões de acessos e o Xvideos, 4,02 bilhões (STATISTA, 2024). Nos Estados Unidos, em 2023, o Pornhub foi o quarto site mais visitado do país, atrás do Google, YouTube e Facebook (BALLARD BRIEF, 2023). A escolha do Pornhub como base, dentre as plataformas de pornografia, justifica-se tanto por esses dados, quanto pela maior disponibilidade de informações sobre o perfil de navegação e os interesses dos usuários. Assim como no caso dos filmes hollywoodianos, os vídeos das plataformas utilizados no trabalho final também foram assistidos para a seleção das imagens que figuraram no trabalho.

O último capítulo desenvolve o objetivo secundário do trabalho, em que se visa abordar contra imagens a partir da resistência de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos frente aos estereótipos hiper sexualizados. A pornografia feminista é considerada uma manifestação de ativismo e de protesto contra o estabelecimento de estereótipos sexuais atrelados à raça e contra a pornografia *mainstream*. Entretanto, trata-se de uma estratégia que não possui um consenso nos debates feministas. Para Malone (2024), a pornografia feminista visa moldar o gosto erótico de seus espectadores na direção da equidade de gênero para que nosso gosto erótico coletivo não funcione mais para manter relações sociais injustas e estruturas caracterizadas pela desigualdade de gênero. Já o The Clayman Institute for Gender Research (2014), da Universidade de Stanford, destaca que a pornografia feminista enfatiza a agência de corpos femininos e feminilizados. Por outro lado, Shlayan (2014) ressalta que mentiras sobre feministas antipornografia pintaram o movimento feminista antipornografia como algo rígido, ultrapassado e anti-sexo. Shlayan (2014) questiona, ainda, o fato de que defensoras feministas da pornografia alegam estar desafiando os costumes sexuais tradicionais, mas não fazem nenhuma pergunta radical sobre sexo, por exemplo, o porquê precisamos de pornografia e se alguém realmente tem o direito de comprar o corpo de outra pessoa para fins de prazer sexual. Frente a isso, o trabalho não objetiva se aprofundar nesse debate, já que visa, sobretudo, homenagear e trazer visibilidade a artistas e movimentos sociais a partir de duas frentes.

Na primeira, abordo a relação entre a arte e o ativismo tanto historicamente, pelas imigrantes leste asiáticas, quanto contemporaneamente a partir especificamente do coletivo feminista Tomorrow Girls Troop, cujo trabalho utiliza de mídias da cultura pop, revistas, memes de internet, e propagandas comerciais como um instrumento de paródia, crítica e sugestão (TOMORROW GIRLS TROOP, s.d.). Já na segunda, destaco a relação entre a visualidade, a representação e a representatividade, a partir de uma reflexão que traz os trabalhos de artistas como Muna Tseng e de associações como o Media Action Network for

Asian Americans e o National Asian American Theatre Company. Por fim, enfatizo os trabalhos de Miné Okubo, cuja arte é reconhecida pelas representações da vida cotidiana e da humanidade (NATIONAL WOMEN'S HISTORY MUSEM, s.d.). Nesse sentido, relaciono a visualidade com a necessidade de humanização de corpos femininos e feminilizados amarelos a partir de suas representações. No capítulo que se segue, o trabalho final contextualiza a discussão teórica dos regimes escópicos, base do trabalho.

## CAPÍTULO 1: OS REGIMES ESCÓPICOS

A Era Moderna, iniciada pela Renascença e pela Revolução Científica, é caracterizada pela sua forte orientação ocular, um fenômeno conhecido como "hegemonia do olho" ou ocularcentrismo (JAY, 1988). Este domínio da visão não apenas estabeleceu um novo modo de apreensão do mundo, que é conceitualizado como regime escópico, mas também influenciou profundamente as relações de poder e as dinâmicas culturais (O'LOUGHLIN, 2006). O regime escópico também se refere à visualidade, que é a maneira como a visão é construída; como vemos; como somos capazes, permitidos ou feitos ver, e como vemos "o ver" e "o não ver" (FOSTER, 1988 *apud*. ROSE, 2001).

Um dos principais teóricos que analisam esse contexto, Jay (1988; 2012), utiliza as obras de Martin Heidegger como base de contraposição. Cabe destacar que Heidegger foi parte do Partido Nacional Socialista, responsável pelo regime nazista na Alemanha e sua filosofia é recorrentemente associada com ideais do regime (DE LA ROSA, 2024). O presente trabalho final não endossa e repudia veementemente o posicionamento de Heidegger. O autor é abordado de forma pontual e para fins metodológicos, na medida em que é frequentemente citado por teóricos do regime escópico. A principal problemática trazida por Heidegger (1962), em uma de suas obras de maior destaque, aborda questionamentos acerca do que diferencia o ser humano de outros seres e de como entender a essência humana (HEIDEGGER, 1962; STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY, 2011). Nesse sentido, o teórico (1962) destaca que os seres humanos estão no mundo e são ensinados um modo tradicional de interpretação, cercados de instrumentos, objetos, outros, linguagens e discursos. Por isso, antes de ser empírico ou racional, Heidegger (1962) defende que o ser é "ser no mundo". Nesse sentido, conceitos básicos determinam a maneira pela qual se obtém uma compreensão de antemão da área de assunto subjacente a todos os objetos que a ciência toma como tema (HEIDEGGER, 1962). Isto é, para Heidegger (1962), as estruturas básicas de qualquer área já foram elaboradas em nossos modos pré-científicos de vivenciar e interpretar aquele domínio.

Desse modo, para Heidegger (1962), a inteligibilidade de estar no mundo expressa discurso, mais do que ser somente linguagem, o discurso é o local de todos os significados, é a forma como entendemos a teia de objetos e dos outros (STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY, 2011). Diante dessa problemática, em seu ensaio mais relevante abordado por teóricos do regime escópico, Heidegger (1977) traz como principal reflexão os aspectos sobre a representação do mundo e sobre o projeto racional ocidental de linguagem, artes e poesia. Seu principal argumento é o de que a concepção moderna de mundo é caracterizada pela sua

representação como uma imagem. Esse fenômeno no período moderno é decorrente de aspectos como a consideração da arte como uma expressão da vida humana e as atividades humanas concebidas e consumidas como cultura (HEIDEGGER, 1977).

Nesse sentido, frente à relevância das imagens para a construção da visão de mundo, Heidegger (1977) desenvolve uma crítica ao pensamento racional, em que o experimento se torna um instrumento somente onde o conhecimento sobre o mundo é entendido como um tema de pesquisa. Heidegger (1977) examina como a ciência moderna contribuiu para que o mundo começasse a ser entendido como um sistema de fenômenos que podem ser descritos e manipulados por meio de fórmulas e modelos. Para Heidegger (1977), é possível ter outro relacionamento com o mundo que não é baseado em pesquisa. Isso porque, o experimento é possível primeiramente por concordar com a representação que é feita do mundo.

O mundo como uma representação implica sua redução ao que se pode estudar a partir de interesses próprios. A ciência como investigação é um fenômeno essencial da Era Moderna, em que se liberta dos laços da Idade Média, mas essa caracterização permanece superficial (HEIDEGGER, 1977). Isso leva a uma reificação do mundo, onde a relação entre os seres humanos e o mundo se torna mais distante e menos significativa. Como imagem do mundo, quer dizer o mundo em si, em sua inteireza, e a imagem não significa somente o que é, mas ao sistema que se relaciona com essa representação (HEIDEGGER, 1977). Desse modo, Heidegger (1977) explora como a visão moderna do mundo é a de transformar em uma imagem ou representação que pode ser observada, calculada e controlada. Isso marca uma mudança significativa em relação às concepções anteriores, que viam o mundo de maneira mais integrada e inter-relacionada.

Para Jay (1988; 2012), o filósofo alemão destaca como a modernidade tornou a visualização central para a apreensão da realidade, em uma mudança que contribuiu para a dominação tecnológica e a redução do ser ao mero objeto visual (JAY, 2012). Nesse aspecto, Jay (2012) se opõe a Heidegger (1977) sobretudo na afirmação de que nem o antigo nem o medieval tinham uma imagem de si mesmos e que somente com o surgimento da tecnologia moderna, essas imagens passaram a existir. Isso porque, para o autor, trata-se de um argumento monolítico e que não consideram regimes escópicos menos proeminentes, mas ainda importantes (JAY, 2012). Assim, de acordo com Mariutti (2022), a principal contribuição de Jay (2020 *apud*. MARIUTTI, 2022) foi a ampliação do termo regimes escópicos a partir da identificação desses diferentes regimes que registram uma imagem do mundo a partir da arte, linguagem e dispositivos sociotécnicos.

Segundo o autor, o primeiro regime escópico identificado por Jay (2020 *apud*. MARIUTTI, 2022), que teve início na Renascença, foi a perspectiva linear e a matematização do espaço, a partir de uma percepção de uma ordem espaço-temporal ocupado por objetos estáveis e pelo olhar estático e focado de um observador neutro. Nesse regime, o emprego de métodos matemáticos, embora inicialmente confinados ao uso prático nas técnicas de pintura, extravasaram para o pensamento em geral (MARIUTTI, 2022). Como modelos concorrentes, emergiram, posteriormente, o modelo empirista-descritivo e o modelo do barroco. No primeiro caso, Jay (2020, *apud*. MARIUTTI, 2022) destaca que se retrata um mundo repleto de objetos detalhados em um espaço não matematizável. Já no segundo, o barroco, é o regime escópico mais afastado do espírito científico do início da modernidade, por promover o retorno do corpo e produzir experiências hostis às decorrentes do espaço matematizável, idêntico e uniforme do perspectivismo cartesiano (JAY, 2020 *apud*. MARIUTTI, 2022).

Vale destacar, que a caracterização desses três regimes escópicos embora sejam úteis para a compreensão da formação de mundo euro centrada da modernidade, não apresentam um detalhamento ou aprofundamento de análises em relação às implicações sociopolíticas. Isso porque, Jay (1988), argumenta que, ao invés de criticar ou demonizar os regimes escópicos, é mais produtivo reconhecer sua pluralidade e explorar tanto suas implicações positivas quanto negativas. Para Razack (2016), no entanto, a hegemonia do olho também esteve profundamente envolvida na perpetuação de práticas coloniais, sexistas e homofóbicas, onde a visualização da violência é usada para desumanizar, dominar e buscar destruir a singularidade e vulnerabilidade do corpo, exercendo um poder visual que reforça hierarquias (RAZACK, 2016). Essas reflexões enfatizam a importância de reconhecer como os regimes escópicos são cooptados para fins de dominação e de controle.

Berger (1972) destaca o papel político dessas representações de mundo. Inicialmente, foi a pintura que, desde o século XIV, performa não somente um papel estético, mas também político, na medida em que representa a organização do espaço social, trazendo uma correspondência entre o espaço político e o espaço estético. Assim, quando uma imagem é apresentada como uma obra de arte, a forma como as pessoas olham é afetada por uma série de conclusões sobre arte, como sobre o que é beleza, verdade, genialidade, civilização, forma, status, dentre outros (BERGER, 1972). Além disso, o papel da pintura em aspectos relacionados a corpos femininos e feminilizados apoiou a construção de imagens de representação delas. Os homens olham para elas e as elas assistem a si mesmas sendo olhadas e se tornam um objeto de visão, isto é, uma miragem representada como nua, passiva, sexualmente atraente e um

espetáculo a ser acessado (BERGER, 1972). Quando a fotografia foi criada, no século XIX, o papel político da pintura foi transposto à fotografia e sua função de representação também.

Para Berger (1972), a fotografia não é mais o nome de uma disciplina, mas descreve uma tendência fundamental em que os seres humanos contemporâneos se posicionam em relação a si mesmos e à totalidade dos seres. Assim, como no caso da pintura, a fotografia desempenhou um papel relevante para homogeneização estética, sobretudo a feminina. A partir desse olhar masculino em relação à fotografia, os corpos femininos e feminilizados foram sujeitados a uma obsessão e esforço para se fazerem bonitas (SONTAG, 1978) e, de acordo com padrões específicos patriarcais, brancos e de consumo capitalista. Isso porque, um olhar de uma fotografia incita um olhar de ansiedade, pois desenvolve o desejo de olhar do espectador e de quem olha (ZEVNIK, 2015). Assim, os corpos são vistos em partes e se avalia cada parte separadamente, cada parte é submetida a um escrutínio e nada menos do que a perfeição importa (SONTAG, 1978).

Frente a isso, a crítica dos regimes escópicos na modernidade não se limita a uma simples análise estética ou filosófica, mas se estende para compreender como o visual se entrelaça com estruturas de poder, influenciando profundamente a política, a cultura e as percepções individuais e coletivas do mundo (O'LOUGHLIN, 2006). Callahan (2020) acrescenta que a relação entre a visibilidade e a visualidade é diferente do binário fixo imagem e mundo da modernidade, na medida em que explora os relacionamentos entre essa díade de uma forma que é relacional, contextual, contingente e fluída. Essa dinamicidade favorece uma aproximação crítica ao eurocentrismo e às figurações de Ocidente/Oriente, na medida em que inquiram como as imagens são construídas e como fazem sentir (CALLAHAN, 2020).

### **1.1 Quem pode ver e quem pode ser visto?**

Desse modo, a cultura visual, também conhecida como estudos visuais, desenvolveu-se no final da década de 1980 a partir das disciplinas de história da arte, antropologia, estudo de cinema, linguística, literatura comparada e estudos culturais (DIKOVITSKAYA, 2012). Contemporaneamente, trata-se de um campo relevante nas ciências humanas, políticas e sociais, sobretudo a partir da abordagem dos estudos culturais, caracterizado por seu potencial de aplicação teórica multidisciplinar. Nos estudos culturais, o ordenamento foi redirecionado na transição entre o modernismo para o pós-modernismo e é estudado a partir de questões como da representação da vida cotidiana, das práticas culturais e da visão material (SANDYWELL; HEYWOOD, 2012). Trata-se de uma área de pesquisa e uma iniciativa curricular ativa que

considera a imagem visual como o ponto focal nos processos através dos quais significados são feitos em um contexto cultural (DIKOVITSKAYA, 2012), aspecto que afeta as construções de visões de mundo e, nesse sentido, também ordena o mundo a partir de uma lógica de poder.

Os novos estudos visuais também podem ser chamados de “estudos visuais reflexivos” e avaliam não apenas a mídia visual e a comunicação por meio de imagens visuais, mas exibem as condições geradoras, suposições e métodos em funcionamento na análise visual, utilizando esse conhecimento como força de crítica (SANDYWELL; HEYWOOD, 2012). Nos estudos visuais, os principais termos utilizados são o visual e a visualidade. De acordo com Sandywell e Heywood (2012), o visual é o termo mais genérico designando todo o campo multifacetado da experiência visual, que a partir de sua historicização gera a categoria de visualidade. Isto é, a contextualização do exercício do olhar em um espaço e tempo é o que caracteriza a visualidade. Assim, a visualidade é a presença e o funcionamento de uma cultura a partir de seus ordenamentos do espaço visual e designa as condições sociais e materiais que possibilitam sua existência (SANDYWELL; HEYWOOD, 2012).

Para que esses mecanismos se estruturam, são consolidadas, também, hierarquias que tornam o ato de ver destinados a alguns e o ato de ser visto, a outros e é a partir dessa alterização que a visualidade se constrói. Dessa maneira, em termos históricos, instituições de visualidade têm sido mediadas por relações e representações de classe, gênero, idade, etnia e raça sobretudo na determinação de quem está licenciado para produzir as visibilizações de imagens como uma operação rotineira (SANDYWELL; HEYWOOD, 2012). A habilidade de unir a visualização manifesta a autoridade do visualizador (MIRZOEFF, 2011). Desse modo, as visualidades envolvem o questionamento sobre quais são as formas dominantes de ver e quais grupos mobilizam e controlam o poder simbólico que é invisível e tem o mérito de designar a função social do simbolismo (BOURDIEU, 1989) e, nesse sentido, também controlam a consolidação de visões de mundo e a disseminação de imagens em relação ao outro.

Nesse sentido, a fabricação de populações descartáveis na história aponta para a permanência de uma construção específica do outro, em que o excesso é expresso pela transformação do ser humano em matéria (RAZACK, 2016). Como representação dessa estrutura de poder, Mirzoeff (2011) retoma que os primeiros domínios da visualidade foram o plano escravista, cuja vigilância foi reforçada por punições violentas e que sustentou uma divisão moderna do trabalho. Essas visualidades consolidaram relações raciais e que reforçam estruturas de poder e de vigilância sobre corpos negros. Adicionalmente, o teórico ressalta que a visualização como marca registrada também se estabelece em campos de batalhas e na estruturação de uma economia visual do imaginário militar estadunidense (MIRZOEFF, 2011).

A partir das visualidades consolidadas pelos objetivos táticos dos Estados Unidos, desenvolveram-se, também, as imagens que viram justificar o imperialismo colonial do país em demais regiões. Isso ocorreu, sobretudo, pelo que Mirzoeff (2011) caracteriza como a construção de uma retórica de terror da Guerra Fria mediante utilização de tecnologias digitais de guerra. Nesse sentido, as visualidades estão presentes em locais relevantes e já determinaram a genealogia de matar da escravidão e do imperialismo colonial (MIRZOEFF, 2011). Portanto, a análise crítica das visualidades não apenas revela como o poder se manifesta através da visão, mas também aponta para a necessidade de tornar as culturas visuais contemporâneas objeto de análise.

Essa avaliação possibilita uma maior compreensão de estruturas de poder que, apesar de visuais, são invisíveis, mas moldam a percepção do mundo, na medida em que a imagem está no centro da cultura global e há um aparentemente processo inesgotável de produção e circulação de imagens que distingue a vida contemporânea. (O'LOUGHLIN, 2006). Frente a esse aspecto, inicia-se o que é nomeado "virada visual", termo utilizado para representar as preocupações metateóricas, de diversas áreas de estudo, sobre estética, mimese e política de representação e sobre questões metodológicas de como capturar as intersecções entre representação visual, discurso e subjetividade (GRAYSON; MAWDSLEY, 2018).

## **1.2 Políticas de visibilidade e as dinâmicas globais de poder**

Nas Relações Internacionais, de acordo com Grayson e Mawdsley (2018), o interesse converge para entender como se percebe o mundo, o que é visto nele e como as representações visuais contribuem para processos institucionais e internacionais. Em complemento, Sandywell e Heywood (2012) destacam ser crucial reconhecer como o visual condiciona o político para além da conexão entre imagem e política, mas explorando como os modos de ver moldam os campos visuais e o que é percebido dentro deles. Dessa maneira, nas Relações Internacionais, a análise das visualidades é essencial para compreender como as imagens ganham força política. Callahan (2020) complementa que o visual é importante, na era pós-literária, pelo fato de a maioria das pessoas se informar sobre o internacional a partir da mídia visual e da construção visual do social e da performance visual do internacional. Grayson (2019) ressalta que apenas nas últimas duas décadas, o envolvimento explícito entre os modos de visualidade e a constituição da política mundial foi empreendida de forma sustentada mediante estudos de preocupações metateóricas sobre estética, mimese e a política de representação, bem como

sobre a relação entre a internacionalização, o contestado ocularcentrismo da modernidade e práticas que incluem o imperialismo ocidental, o capitalismo, o racismo e a guerra mecanizada.

Essa relevância se estabelece destacadamente em como as imagens moldam a visão de mundo, fazendo algumas coisas visíveis, enquanto faz outras invisíveis ao mesmo tempo (CALLAHAN, 2020). Câmeras de *smartphones* empoderaram as pessoas a contarem suas próprias histórias em uma nova economia global visual paralela às instituições de mídia estatais e corporativas que dominaram o século XX (BLEIKER, 2018; CALLAHAN, 2020; CRILLEY; MANOR; BJOLA, 2020). O que e quem é incluído nas molduras do político e como as pessoas e temas são excluídas do internacional mostra como a mídia visual impacta a política internacional. Assim, há uma persistente ansiedade sobre o poder da imagem visual. Enquanto alguns estão preocupados sobre o Estado Islâmico e o recrutamento de sucessores utilizando visuais, outros estão preocupados sobre a manipulação de eleições a partir de notícias falsas (CALLAHAN, 2020), cujos veículos constantemente se utilizam imagens e vídeos manipulados.

A conexão, nas Relações Internacionais, entre imagens e política também tem como referência, sobretudo, o que foi nomeado como “Efeito CNN”, em que imagens desenvolvem política, em que há ou não o espetáculo da guerra, da fome e outras atrocidades, mostrados em programas 24 horas e populares no YouTube (CALLAHAN, 2020). Além disso, imagens icônicas podem ser muito poderosas, inclusive demandando uma resposta política e ética (BLEIKER, 2018; CALLAHAN, 2020). Desse modo, avaliar como as imagens estabelecem reivindicações de verdade e credibilidade através de práticas e discursos visuais politicamente carregados e que, a partir da globalização das mídias visuais, mediam a compreensão do mundo real (SANDYWELL; HEYWOOD, 2012) é de interesse do campo de estudos as Relações Internacionais. Isso implica desenvolver novos métodos que não apenas investiguem o conteúdo visual, mas também os modos de visão que permeiam as sociedades contemporâneas (GRAYSON, MAWDSLEY, 2018). Assim, trata-se de uma maneira de explorar o poder e a influência exercidas sobre os indivíduos pelas forças globalizantes através de uma exploração do papel da visão como um instrumento cultural poderoso nas sociedades (SANDYWELL; HEYWOOD, 2012).

Para Mariutti (2022), mesmo se deixássemos de lado o impacto da computação digital sobre a arte, o simples fato de a nossa vida cotidiana ser crescentemente permeada por um complexo maquínico nos obriga a repensar a relação entre o observador e os modos de representação do real. Como exemplo, Mariutti (2022) destaca a própria questão da vigilância e da intensificação das possibilidades de informação via mídias de massa tornar cada vez menos

concebível a própria ideia de uma realidade (VATTIMO, 1992 *apud.* MARIUTTI, 2022). Frente a essas relações entre a disseminação de imagens e a construção do internacional, Grayson (2019) destaca que a literatura de Relações Internacionais em sua virada visual, tem analisado com pouca proeminência os regimes escópicos. Para o teórico (2019), as práticas sistematizadas de ver são centrais para a política mundial e os regimes escópicos favorecem uma compreensão de um discurso mais amplo. Embora a avaliação de regimes em casos particulares seja útil, não é suficiente se a disciplina quiser aprofundar a sua compreensão de como a visualidade produz e molda o internacional como um local, e uma visão de política (GRAYSON, 2019).

Diante disso, Callahan (2020) destaca a relevância de se analisar a política de visibilidade como um instrumento de compreensão de como a distinção entre a política interna e internacional não é apenas territorial, mas também social. Isso porque, a imagem de “dentro” denota segurança, lei e soberania, enquanto “fora” marca perigo, violência e anarquia (CALLAHAN, 2020). A consciência dos regimes escópicos da modernidade não serve apenas como um lembrete de que toda visão é mediada, mas também representa a forma como o sujeito é visualizado, produzido e/ou assumido dentro do campo visual (GRAYSON, 2019). Assim, a política de visibilidade envolve mais do que esforços para estar no enquadramento da imagem, mas considera como isso funciona para incluir algumas pessoas em ordens hierárquicas sociais em que, por exemplo, o fotojornalismo visualiza a África como um local de guerra, fome e doença que é o outro bárbaro na mídia de massa ou o local da intervenção humanitária Euro-Americana na imprensa crítica (CALLAHAN, 2020).

Desse modo, os regimes escópicos não são somente sobre a influência das imagens em si, mas também envolve como essas representações e as escolhas de visibilidade e de invisibilidade são determinantes para a manutenção de status sociais de raça, classe, gênero, etnia e sexualidade. Diante disso, Grayson (2019) complementa a argumentação, destacando a importância de uma análise combinada entre o micro e as consequências no macro dos regimes escópicos, bem como da efetiva descolonização dos estudos de Relações Internacionais que abordam o conceito:

Há uma necessidade premente de envolver-se com a influência de regimes escópicos no nível micro em termos de conjuntos particulares que produzem modos específicos de ver, bem como estes estão imbricados no nível macro com mais regimes escópicos gerais que produzem formas mais amplas de ver e observadores, sejam estes associados às modernidades (incluindo pré e pós), alternativas à modernidade, ou formas emergentes da máquina de ver que moldam cada vez mais o nosso mundo político e a nossa sensibilidade. Também exige que o a virada visual nas Relações Internacionais e os regimes escópicos sejam descolonizados (GRAYSON, 2019, p. 16, tradução nossa<sup>3</sup>).

Isso porque, a política de visibilidade depende do entendimento das estruturas de poder narrativas, na medida em que é uma política de representação, em que representações não simplesmente refletem o mundo, mas são construções sociais que emprestam significado e valor (CALLAHAN, 2020). A construção social do visual, a forma em que as imagens são visualizadas e/ou como diferenças sociais são invisibilizadas devem ser consideradas em análises semióticas (SHAPIRO, 2007; CALLAHAN, 2020). Logo, servem para limitar não apenas a possibilidade de as pessoas serem vistas como atores, mas também a capacidade simbólica de o público em engajar com essas representações (CHOULIARAKI *et al.*, 2019) e mesmo de construir solidariedades internacionais (FELDMAN; TICKTIN, 2010 *apud*. CHOULIARAKI *et al.*, 2019).

Frente a isso, Callahan (2020) destaca que para a estratégia da visibilidade, a meta é entender como o significado de uma imagem é construído pelo contexto social que está dentro de um regime escópico de quem, o que, quando e onde foi produzida, mediada e consumida. Cumprida essa meta, deve-se entender a estética crítica como uma alteração da busca por significado para uma apreciação do que os visuais podem fazer em termos dinâmicos, bem como uma avaliação que questione tanto o eurocentrismo e o Ocidente como método (CHEN, 2010 *apud*. CALLAHAN, 2020), quanto as relações eu/Outro e Outro/eu, as ordens sociais, as ordens mundiais e o sentido que produzem e realizam (CALLAHAN, 2020).

Essa abordagem não apenas permite entender como as imagens são usadas para consolidar e contestar relações de poder, mas também capacita a examinar as complexidades das operações do poder nas interações globais contemporâneas (DIKOVITSKAYA, 2012). Desse modo, para descolonizar a imagem do regime escópico da modernidade iluminista, as imagens visuais podem ser analisadas em termos da dinâmica dentro/fora de prática de

---

<sup>3</sup> Trecho original: “*There is a pressing need to engage with the influence of scopic regimes at the micro-level in terms of particular assemblages that produce specific ways of seeing as well as how these are imbricated at the macro-level with more general scopic regimes that produce broader ways of seeing and observers, whether these are associated with modernities (including pre and post), alternative modernities, or emerging forms of machine seeing that increasingly shape our political worlds and sensibilities It also requires that the visual turn in International Relations, and scopic regimes, be decolonised.*” (GRAYSON, 2019, p. 16)

enquadramento (CALLAHAN, 2020). Segundo Callahan (2020), dentro/fora, de diversas formas, é a distinção entre filosofia, vida social, e Relações Internacionais, especialmente quando funciona em termos da dinâmica eu/outro.

Nesse sentido, Zevnik (2015) evidencia os mecanismos de poder envolvidos no campo de representação e visibilidade dos rostos, a partir da reflexão e construção da subjetividade e identidade em contextos sociais e políticos. Zevnik (2015), discute que o rosto é moldado e governado a partir de um processo que envolve a representação mediante o olhar que assegura uma forma de identificação e atribuição de um mandato social que coloca o sujeito em um lugar determinado em seu contexto sociopolítico. Desse modo, o sujeito se torna portador e reproduzidor de um conhecimento predominante (ZEVNIK, 2015), mas do qual não está dentro das estruturas de poder que o consolidaram. Apesar de a autora nomear como “sujeito”, pode-se avaliar que esses rostos deixam de serem sujeitos na medida em que se tornam uma imagem estranha colocada sob o governo do outro, o seu olhar (ZEKNIK, 2015). No caso da indústria do sexo, a frequente exploração não apenas explícita, como também simbólica dos corpos e dos rostos femininos e feminilizados são basilares para a manutenção de um negócio lucrativo, a despeito de crimes e abusos.

A própria relação de rostos asiáticos a estereótipos sexualizados exemplificam como os rostos se tornam tanto um produto, quanto um produtor de relações sociais e de poder e, também, de violências específicas associadas a marcadores de raça, gênero, sexualidade e classe social. É o olhar do outro é o que faz alguém existir como uma imagem no regime escópico e o que o liga a uma determinada identidade e o rosto se torna uma superfície cuja paisagem é moldada pelas forças da representação (ZEVNIK, 2015). Para Ortega (2019), nesse sentido, nos tornamos mera imagens que são construídas em sujeitos fantasmas, substituídos por classificações em uma espécie de espectro que é o coração da colonialidade, ou a falta de coração da colonialidade.

### **1.3 Visualidades, colonialidade e estereótipos sexuais atrelados à raça**

A forma como o trabalho da colonização está intimamente ligada às práticas sensoriais, incluindo as práticas visuais diz respeito às operações espectrais do olhar colonialista em relação ao nexos gênero, raça e sexualidade (ORTEGA, 2019). A colonização molda a visão e influencia como o eu e o outro são representados e percebidos. Desse modo, é impossível desassociar as imagens da modernidade dos projetos coloniais colocados em prática durante séculos, isso porque a modernidade é fruto de um mito construído sobre bases coloniais,

violentas e de encobrimento do outro não europeu (VIEIRA, 2023). Por isso, a modernidade não é um fenômeno neutro, mas foi construído e é produto de dinâmicas pensadas e refletidas de poder, violência e apagamento coloniais e que foram moldadas a partir do que é sensorial.

Como uma pessoa que não é suposta de ser vista poderá ver? É diante dessa questão que Ortega (2019) propõe as subjetividades fantasmas a partir das imagens produzidas para carregar operações espectrais do sistema de terror e de violência que mantém percepções colonialistas. Ortega (2019) introduz a noção de subjetividade fantasma como resultado do eu transformado em espectro a serviço de práticas colonialistas como resultado de estar entre percepções colonizadas e colonizadoras. Isto é, a colonialidade molda identidades e cria uma dinâmica de visibilidade e invisibilidade, em que subjetividades são marcadas por experiências de violências. Desse modo, apaga capacidades de resistência e de existência frente a essa opressão. Esse processo ocorre na medida em que a visualidade estrutura a autoridade do poder à associação natural (MIRZOEFF, 2011 *apud.* ORTEGA, 2019). A questão racial, por exemplo não poderia existir sem uma taxonomia visual da diferença racial, a qual passou a existir em museus, coleções privadas e laboratórios dos séculos XIX e XX, com massa de fotografia produzida por viajantes coloniais, cientistas e governos nas antigas colônias da África e da Ásia (MIRZOEFF, 1995 *apud.* SHANG, 2019). Para Vieira (2023), além disso, a modernidade, ao colocar uma ênfase no futuro, compreende uma única temporalidade. Nesse sentido, excluindo demais possibilidades temporais nas artes e nas ciências.

Por isso, a violência própria da colonialidade do ver opera a partir de uma dupla estratégia visual/ontológica de fazer visível o objeto do outro selvagem a ser estudado/fotografado/analizado/representado (VIEIRA, 2023). Soma-se, ainda, com a invisibilização tátil e consumível do selvagem, em decorrência de sua presença abominável e abjeta que pode se fazer visível como uma forma de negação de sua existência enquanto ser humano (BARRIENDOS, 2019 *apud.* VIEIRA, 2023). Suas humanidades são destituídas a partir de visualidades dominantes que os transformam em objetos de estudo, consumo e controle. A Figura 2 representa esse processo pelas lentes de John Thomson, fotógrafo e geógrafo escocês e que traz imagens de duas mulheres chinesas, sem, no entanto, focar em sua história e em sua humanidade, destacando somente suas vestimentas que as alterizam. Frente a isso, a visão e a visualidade constituem dimensões importantes de táticas pós-coloniais e estratégias de formações sociais e escritas pós-coloniais devem olhar de volta aos regimes escópicos e destrinchar suas complexas estratégias hegemônicas (SHANG, 2019). Para Shang (2019), isso deve ocorrer uma vez que os próprios regimes visuais pós-coloniais participam de um empreendimento mais amplo e profundo de desconstrução da racionalidade cartesiana.

Logo, ao reproduzir essas imagens, mesmo sem a intenção, pode ocorrer que a maneira colonial como elas são recebidas e consumidas não mude, uma vez que a sociedade foi socializada sob o olhar ocidental (MONGALANAYAGAM; MUCSI; MELKEN, 2024). Essa perspectiva privilegiada não foi dissociada do poder de nomear e fazer com que o corpo de nativos seja percebido como fisionomia que deu errado, como antítese do corpo ocidental perfeito (SHANG, 2019).



Qual é a história delas? Sobre o que elas conversam? O que elas fazem todos os dias?  
São filhas de quem? Do que elas têm medo? O que as fazem sorrir?

Qual é a história delas. Qual é o nome delas.

*Figura 2: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de THOMSON, John. Costume of the Women of Ningpo. Massachusetts Institute of Technology, 1974.*

A associação natural da visualidade ao seu significado construído pela autoridade do poder ocorre a partir de uma estrutura de poder que classifica, categoriza, define, separa grupos, e faz essa separação parecer certa (MIRZOEFF, 2011 *apud.* ORTEGA, 2019). Há uma violência quando se exerce o poder de ver sem ser visto e este é o privilégio epistêmico do Ocidente: classificar, mas não ser classificado (MONGALANAYAGAM; MUCSI; MELKEN, 2024). Como um determinante na auto escrita cultural ocidental e perspectivas sobre o outro visualizável, a metanarrativa do progresso é baseada na preeminência da perspectiva de conhecer o outro e integrá-lo ao projeto colonial, mediante captura dentro do escopo visual (SHANG, 2019). Então, a luta epistêmica e a luta estética é para desfazer isso, para ver a pessoa que vê e reconhecer de qual perspectiva está sendo vista (MONGALANAYAGAM; MUCSI;

MELKEN, 2024). Como exemplo dessa possibilidade, Resende, Robalinho e Amaral (2019) ressaltam o inimaginável presente nas imagens a partir de sua configuração em um oceano, o Atlântico, que serviu de travessia, para pessoas, em seus próprios países, subalternizados e tratados como objetos precários no mundo do outro. É destas imagens, de sua própria intermitência, das histórias, das lutas, dos tempos e dos espaços que ela evoca que se deve partir para pensar outras imagens, sobreviventes e resultantes do mesmo esforço de apagamento do sistema mundo-moderno-colonial (RESENDE; ROBALINHO; AMARAL, 2019).

Assim, cabe enfatizar que, o processo de fazer fantasmas, ou as operações espectrais que requerem o processo de tornar invisível e que solidificam e legitimam o olhar colonial faz com que uma imagem também se estabeleça a partir de um olhar colonial de gênero (ORTEGA, 2019). O folclore europeu via, ainda, as colonizadas como epítomes da aberração e dos excessos sexuais, que beirava o bestial. e era validado pela nova lógica iluminista da propriedade privada, tornando o feminino exposto para exploração (MCCLINTOCK, 2010). A colonialidade das imagens esteve profundamente interligada com dinâmicas de gênero, raça e sexualidade no olhar colonialista de dominação e de controle do território que, também, esteve relacionado com a própria dominação e violência contra corpos femininos e feminilizados nativos.

Cristóvão Colombo, tropeçando pelo Caribe em busca das Índias, escreveu que antigos marinheiros tinham errado ao pensar que a Terra era redonda e que o planeta tinha forma de um seio feminino (MCCLINTOCK, 2010). Ao se analisar os regimes escópicos, o poder colonial se torna ainda mais latente, dado que está influenciado sobre o que Wekker (2016 *apud*. RUTAZIBWA, 2020) nomeia como a alegação da inocência, isto é, o não-saber e o não querer saber. Diante disso, essa inocência é mantida e se localiza em muitos aspectos da colonialidade do regime escópico moderno, na maneira em como o pensamento é estruturado, em como as coisas são feitas, o mundo é olhado, no que é determinado como sexualmente atraente e em como as economias afetivas e racionais são organizadas (RUTAZIBWA, 2020). A imagem da Terra feminilizada como seio aqui não lembra a bravura masculina do explorador, investido de sua missão de conquista, mas sim o incômodo sentido da ansiedade masculina, a infantilização e o desejo pelo corpo feminino (MCCLINTOCK, 2010). Está nos ouvidos, nos corações e nas almas o conteúdo silenciosamente cimentado em políticas, em regras organizacionais e em culturais populares e sexuais o conhecimento baseado em quatrocentos anos de governo imperial (RUTAZIBWA, 2020).

No caso da pornografia, cabe destacar que historicamente, a visualidade é tida como masculina, em tensão com o direito ao visual que foi retratado como feminino, lésbico, *queer* ou trans. (MIRZOEFF, 2011). A pornografia pode ser vista como algo que é construído por

meio da localização de textos em relação a espaços específicos e a pornografia de uma cultura se torna, com efeito, um mapa muito preciso das fronteiras dessa cultura (ATTWOOD, 2004). Isto é, a lógica de visualização é predominantemente construída a partir do olhar masculino e em locais de carne feminina desprotegida, que são sexualmente/violentamente acessíveis e que produzem masculinidades brancas protegidas (RAZACK, 2016). Para corpos femininos e feminilizados amarelos, o mundo exterior sempre irá reconhecê-los a partir de sua identidade racial e sua apreciação se dará pelas palavras “exótico” e “bonito”, utilizados não apenas para visualizar suas culturas, como também seus corpos (MATSUMOTO, 2020). Remoquillo (2016) ao entrevistar europeus e estadunidenses em relação à perspectiva que possuem sobre corpos femininos e feminilizados asiáticas destaca a presença de depoimentos predominantemente atrelados a estereótipos de gênero e de raça. Características como “sorriso doce” e “personalidade submissa” são enfatizadas como atrativos sexuais. Nesse sentido, trata-se de mentalidades formadas a partir de estereótipos de gênero ligados à raça, isto é, crenças implícitas e expectativas de encontros sexuais que são dependentes da raça e da etnia do parceiro (WILSON *et al.*, 2009), estereótipos sociais aprendidos socio cognitivamente pela socialização cultural e que moldam o comportamento sexual (ASHMORE; DEL BOCA, 1979).

Tais visualidades tornam as identidades de corpos femininos e feminilizados amarelos a de sujeitos fantasmas. Isso porque, esses estereótipos se tornam dolorosos e profundamente emaranhados com identidades étnicas, sexuais e de gênero (MATSUMOTO, 2020), tornando a experiência de existência desses corpos uma experiência invisível aos agressores. Os constructos de hiper feminilidade agem como normas disciplinares que policiam os corpos racializados de leste asiáticas (AZHAR *et al.*, 2020 *apud.* AZHAR *et al.*, 2021) e, por meio de estereótipos sexuais, os desejos imperialistas e neocoloniais podem ser projetados nesses corpos (CHANG, 2015 *apud.* AZHAR *et al.*, 2021). Assim, a compreensão da atração de brancos por corpos racializados, sobretudo de leste asiáticas, na pornografia é socialmente relevante na medida em que resultam em uma formação histórica das relações de poder envolvendo gênero, raça e etnia.

Além de manter contemporânea esses vínculos, a fetichização de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos tem consequências relevantes na formação psicológica da relação que elas têm com seus próprios corpos. A limitada evolução de corpos de asiáticas em tela afeta e delimita as percepções delas na sociedade contemporânea, que aprendem sobre si mesmas como representações distorcidas (SHIMIZU; LEE, 2004), distorções favorecidas pelo olhar masculino de consumo e de alteridade em relação aos seus corpos. Mais do que isso, a construção social “delicadamente e perigosamente” hiper sexualizada (YAMAMOTO, 2000

*apud. AZHAR et al., 2021*) requer a disciplina da feminilidade desses corpos, uma vez que os retrata como objetos de desejo sexual, mas raramente como sujeitos e agentes desse desejo (*YAMAMOTO, 2000 apud. AZHAR et al., 2021*).

Assim, foram hierarquias sensoriais e de gênero reforçadas e o terreno preparado para formulações posteriores não apenas da primazia da visão, mas de um ressurgimento de uma ordem sensorial que privilegia a imagem retinal em detrimento da experiência multissensorial (*O'LOUGHLIN, 2006*) e mais do que isso, que privilegia o olhar masculino. Essas hierarquias de poder são frequentemente escondidas como “preferências individuais” e negligenciadas de discussões raciais, a despeito de pesos psicológicos que se impõe sobre corpos femininos e feminilizados amarelos em um sistema de significados raciais (*PIRES, 2024*). Como imaginar e representar para além desse sistema? Para *Shimizu (2006)*, deve-se afastar os debates sobre sexualidade racializada da representação moralista e somente como um ato de violência sobre o espectador. A disseminação dessas visualidades se tornou ainda mais constante a partir da ascensão da pornografia, facilitada pelo instantâneo das mídias digitais em também participarem da perpetuação de violência contra corpos femininos e feminilizados, destacadamente os racializados, na indústria do sexo.

Todavia, essa visão patriarcal e predatória é relevante não apenas para compreender a relevância do olhar, mas também para avaliar os efeitos de uma visualidade dominante. Reconhecer imagens de corpos leste asiáticos como perversamente e patologicamente sexual no cinema ocidental a partir da condenação da sexualidade não normativa é uma simplificação do processo (*SHIMIZU, 2006*). Essa visão reducionista faz com que sexualidades que não se encaixam em padrões heteronormativos, brancos e ocidentais sejam desconsiderados e favorece com que a complexidade de suas identidades e experiências sejam reduzidos a estereótipos, mesmo não intencionalmente. Desse modo, *Shimizu (2006)* destaca que se deve certificar de ao criticar essas imagens, envolvê-las por meio de uma interpretação crítica de como esses corpos são habilitados e limitados por regimes sexuais e escópicos tanto em termos de objetos, quanto, sobretudo, de sujeitos. No capítulo que se segue, o trabalho final explora o histórico de formação de estereótipos sexuais atrelados a corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, destacadamente a partir da análise de filmes hollywoodianos.

## CAPÍTULO 2: “EU TE PEGUEI, VOCÊ É MINHA”

“Eu te peguei, você é minha”, é a fala do tenente Pinkerton em *Madame Butterfly* (1932), após *Butterfly* ser deserdada pela família. No enredo do filme, que já recebeu diversas versões em Hollywood, e que foi inspirada em uma ópera do compositor italiano Giacomo Puccini, o tenente Pinkerton se casa com uma “gueixa”<sup>4</sup> em treinamento, *Butterfly*, mas a abandona para retornar aos Estados Unidos (INTERNET MOVIE DATABASE, s.d.). Trata-se de uma fala e de um enredo que exemplifica a posse e a utilização de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos a serem retratados como ou sexualmente perigosos, ou sexualmente dependentes da presença masculina ocidental, conforme conveniência. Frente a isso, por causa da forte relação da perversidade associada a uma particular visibilidade racial, aproximações feministas sobre o estudo das representações hiper sexuais podem inconscientemente se relacionarem com uma agenda moralista (SHIMIZU, 2006). Por isso, é relevante ressaltar que, neste capítulo, o trabalho final visa examinar a construção de estereótipos sexuais atrelados às leste asiáticas, destacadamente no cinema estadunidense, a partir de uma lente que objetiva demonstrar como foram responsáveis não apenas pela disseminação de um pânico moral (SHIMIZU, 2006), mas também como são limitadores de subjetividades, identidades e sexualidades desses corpos.

Estes estereótipos estigmatizantes são ativados por atitudes implícitas em relação aos corpos femininos e feminilizados leste asiáticos e são reforçados pela diferença binária: o grupo pertencente e o grupo externo (SANDER; WHITENACK, 2019 *apud.* BRYLAN, 2023). A presença estadunidense na Ásia foi aspecto relevante para a construção de novos estereótipos, de *Lotus Blossom*, de docilidade e de submissão sexual e de *Dragon Lady*, de sensualidade e de perigo sexual (TAJIMA, 1989; KIM, 2005; SHIMIZU, 2007; UMEDA, 2018; NAGARAJ, WEN, 2020; QIN, 2024). É aparente no binário de *Lotus Blossom* e *Dragon Lady* que existe como a estrutura predominante a avaliação de corpos leste asiáticos no cinema ocidental a partir de uma abordagem que exemplifica como as representações de subserviência e sexualidade não normativa são enquadradas como prejudiciais (SHIMIZU, 2006). Além disso, para essas corporalidades, a alteridade pode ser a principal razão pela qual elas são vistas como desejáveis, isto é, a atração ocorre somente por meio de sua exótica outra, autenticada como exótica e oriental porque foi valorizada como tal (YU, 2001 *apud.* MATSUMOTO, 2020).

---

<sup>4</sup> Neste, e em outros trechos, gueixa está entre aspas na medida em que se trata de uma representação equivocada e profundamente machista e colonizadora deste ofício.

Como resultado, as existências leste asiáticas experimentam objetificação, sexualização e redução na mídia de entretenimento, impedindo-as de alcançar uma filiação genuína como cidadãs legítimas (YAN HAI; DONG, 2019 *apud.* MATSUMOTO, 2020). Diante desse contexto, imigrantes chinesas, por exemplo, estabeleceram-se em condições de trabalho fabril exploratórias e recebem menos do que os homens, mas se mantêm nessas circunstâncias por elas normalmente trabalharem em locais de linguística e cultura familiar (HU-DEHART, 2012). A partir da dinâmica presente em tais enclaves culturais, a socialização primária ocorre em uma cultura coletivista que se confronta com os elementos individualistas nos Estados Unidos (LIM; WIELING, 2004; CHAN, 2008; HU-DEHART, 2012).

Contudo, fora de seus contextos familiares, as imigrantes leste asiáticas, sobretudo as chinesas, estavam expostas à exploração de seus corpos por parte dos homens estadunidenses. Nas Chinatowns de São Francisco, a prostituição de chinesas foi fundada em tráfico humano, crime organizado e escravidão (SILER, 2019). De acordo com Siler (2019), havia sequestro e violência para trazê-las, principalmente da costa sul da China aos Estados Unidos. Já em São Francisco, elas eram leiloadas em espetáculos e o valor pago, bem como a hierarquia eram inteiramente dependentes da aparência. As consideradas “menos bonitas” eram levadas aos piores locais e enjauladas (Figura 3). O tráfico humano era controlado pelas gangues chinesas nomeadas *tongs* e entre 1852 e 1873 foram traficadas aproximadamente seis mil imigrantes, sem nenhuma interferência do governo dos Estados Unidos (SILER, 2019).



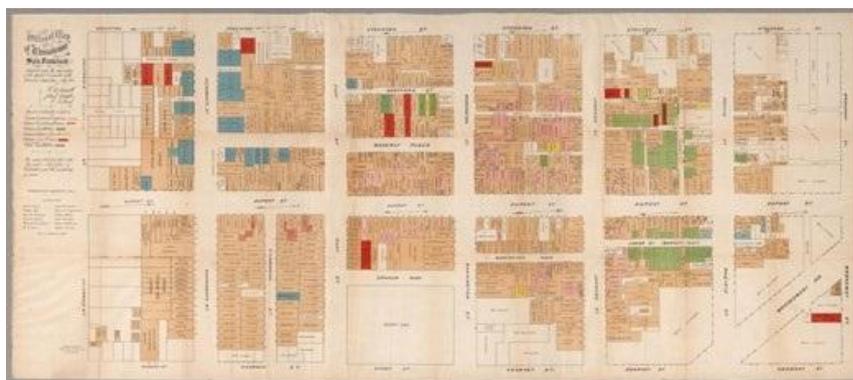
Traficada, presa,  
escravizada. Sem direitos  
humanos básicos. Sem  
alimentação adequada.  
Sem tratamento médico.  
Sem sua família. Sem  
uma casa. Sem sua  
identidade.

O que é perigoso e imoral  
quando são os perigosos  
e imorais que definem o  
que é perigo e  
imoralidade?

Figura 3: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima. A Chinese slave girl. Oakland Museum of California, 1905.

Assim, para corpos femininos e feminilizados amarelos, a raça também é central para sua presença na cultura popular, em artefatos culturais e na mídia, a história colonial moldou imagens delas como seres sexuais unidimensionais, para a mercantilização e o prazer masculino branco (MATSUMOTO, 2020). Mais do que isso, da mesma forma em que a estrutura urbana dos enclaves étnicos chineses possibilitou, nos Estados Unidos, a consolidação de um discurso que associava essas imigrantes à prostituição, ao ópio e ao perigo, também era o local que o olhar masculino se direcionava em busca do exótico e do consumo. Pertencentes o suficiente para que seus corpos possam servir de fantasias sexuais colonialistas nas Chinatowns, mas não pertencentes para que não possam conviver em demais ambientes urbanos.

Nos discursos políticos a associação que se fazia à constituição desses bairros era semelhante e abordava a necessidade de manter os imigrantes leste asiáticos distantes do convívio e do acesso à estrutura urbana. Em 1885, uma comissão foi enviada à Chinatown de São Francisco pelo *city board* e ao analisar a região, elaboraram um mapa (Figura 4) que a dividia em jogos de azar (rosa); ópio (amarelo); prostitutas chinesas (verde) e prostitutas brancas (azul). Mais do que demonstrar que os residentes das Chinatowns não possuíam direitos básicos e eram ativamente antagonizados à estrutura das cidades, o tratamento dado ao bairro demonstra a permanente segregação dessas comunidades (NARAM, 2017). Além disso, a própria distinção racial realizada para diferenciar prostitutas brancas de chinesas demonstra a centralidade do aspecto étnico-racial nas atividades e na atração sexual ao que não são prostitutas, mas sim prostitutas chinesas a serem consumidas pela sua etnia chinesa, pela sua orientalidade.



Como um mapa de uma Disneyland para a exploração do exótico, as Chiantowns. O rosa e, depois, o amarelo. "Na ausência do dim sum, é no verde que será consumido", é o que provavelmente deve ecoar em alto e bom tom nas fantasias masculinas ocidentais.

Figura 4: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de RUMSEY, David. David Rumsey Map Center, Stanford Libraries, 1885.

Essas comparações e divisões além de serem desumanizantes, também demonstram um viés de favoritismo do grupo, em que o ato de comparação pretende contrastar traços desfavoráveis de grupos externos, enfatizando a diferença entre grupos (BRYLAN, 2023). Nesse caso, os traços desfavoráveis são representados como a própria etnia dessas imigrantes e quando para corpos femininos e feminilizados amarelos, há o descarte da sexualidade delas em prol de representações como simplesmente perigosa e imoral, em que há uma privação do entendimento de raça, performance e cultura visual de maneira profunda (SHIMIZU, 2006). Nesse sentido, a identificação social opera através da categorização simplificada, o que implica a colocação de outros em grupos distintos para os quais são atribuídas certas características (KITE; WHITLEY, 2016 *apud.* BRYLAN, 2023), particularmente quando esses atributos são amplificados nas representações da mídia por meios narrativos e estéticos (BRYLAN, 2023). Frente a isso, aspectos como a avaliação do prazer e da dor, do registro do trauma, do prazer, de abuso sexual e do estupro os quais devem ser explicados na experiência racial generificada (SHIMIZU, 2006), tornam-se análises restritas a partir de representações simplistas.

Embora Hollywood tenha sido fascinada por asiáticos, o romance de Hollywood com a Ásia tende a ser um flerte com o exótico e um lugar para a alteridade, e não uma tentativa de qualquer entendimento intercultural genuíno (MARCHETTI, 1993 *apud.* YAO, 2023). Por causa da influência internacional de Hollywood, como corpos femininos e feminilizados leste asiáticos são retratados em filmes estadunidenses afeta não apenas a visão sobre esses países, mas também como sua imagem é disseminada e compreendida globalmente (YAO, 2023). Os próprios países leste asiáticos também sexualizam seus corpos femininos e feminilizados em seus conteúdos imagéticos, tanto para consumo do público nacional, quanto internacional. Nas animações japonesas, os animes, por exemplo, muitas personagens femininas foram desenhadas com olhos grandes e brilhantes, cabelos loiros e seios grandes, além de serem representadas como calorosas, expressivas, comunitárias e acolhedoras; em contraste, os homens tendem a ser vistos como competitivos, agentes e dominantes (LIN, 2023), em uma tentativa sobretudo de apelo ao público não japonês. Semelhantemente, as personagens leste asiáticas de filmes de Hollywood ou são sexys, mas cruéis, ou sua história não poderia desafiar a cultura de superioridade desses públicos de admiradores, juízes ou salvadores (YAO, 2023).

Frente a esse contexto, há dificuldades que corpos femininos e feminilizados enfrentam quando sua busca por gozo sexual se torna entrelaçada com a força da capitalização global e da prática de alteridade (LI, 2008). Essa alterização e a consolidação desses estereótipos que hipersexualizam corpos femininos e feminilizados amarelos e também os ocidentalizam têm

consequências na formação identitária, sexual e de autopercepção. Ademais, as dificuldades se maximizam no caso de imigrantes que necessitam negociar e resistir frente tanto às culturas de silenciamento do país ao qual imigraram, quanto de seus países de origem. Escrever sobre o corpo na China e no Japão, duas sociedades que há muito são influenciadas pela ética confucionista, significa quebrar tópicos tabu, ou pelo menos tocar em assuntos chocantes (LI, 2008). Segundo Li (2008), na China, por exemplo, até o fim da Revolução Cultural, em 1976, a literatura chinesa continental tinha uma relação com a individualidade, subjetividade e sexualidade de apagamento em que o corpo feminino foi forçado a se esconder atrás do uniforme sociopolítico do período.

Desse modo, avaliar as possibilidades políticas de performances de atrizes leste asiáticas em Hollywood é também considerar que vínculos de representação hiper sexual são resultantes de construções históricas complexas e que definem a feminilidade asiática em dois arquétipos: a da abnegação e servilidade e o da imoralidade e do perigo sexual (SHIMIZU, 2007). Embora esses dois estereótipos pareçam contraditórios, ambos são complementares ao demonstrarem o processo de transformação de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos em ativos culturais e imagéticos a serem consumidos. Até mesmo a Lotus Blossom é uma figura que se relaciona com o perigo da Dragon Lady, ao se matar e ameaçar sobrepujar o homem branco com sua devoção e lealdade (SHIMIZU, 2007). No que se segue, o estereótipo de Dragon Lady e o de Lotus Blossom são contextualizados, analisando representações hollywoodianas do período de 1930 a 1975, em que houve o ápice na quantidade de produções de filmes que se utilizam desses estereótipos.

## **2.1 Dragon Lady: a visualidade do perigo sexual**

O estereótipo de Dragon Lady foi consolidado sobretudo no final do século XIX e início do século XX, em que as corpos femininos e feminilizados asiáticos foram homogeneizadas em uma imagem de exotividade e de sedução aos homens brancos e como símbolo de corrupção de sua moralidade (WONG *apud*. UCHIDA, 1998; ZHOU; PAUL, 2016). A origem da palavra é uma história em quadrinhos de 1934, Terry and the Pirates, criada por Milton Caniff (UMEDA, 2018). Na história, a Dragon Lady conhecida como Madame Deal, uma pirata chinesa, é retratada como bonita, maligna e sedutora. Durante a Segunda Guerra

Mundial, os soldados estadunidenses se envolveram com gueixas<sup>5</sup> e prostitutas (ZHOU; PAUL, 2016) e o estereótipo de Dragon Lady se manteve. Em 1965, 85% dos militares entrevistados relataram terem se envolvido com uma prostituta asiática durante o tempo em que serviram (BARRERO, 2023). No cinema, a expressão Dragon Lady começou a ser usada e se tornou comum na década de 1930, mas antes disso, representações de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos como Dragon Lady em filmes começaram na década de 1920 (UMEDA, 2018). Em Hollywood, abordou-se a construção de personagens cruéis; e às vezes que até quer matar, trata-se de um tropo preguiçoso enraizado no racismo (BBC, 2020) e de uma imagem que indica como raça e gênero constituem conjuntamente a formação da vulnerabilidade de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos à violência (HWANG; PARREÑAS, 2021).

De acordo com Kim (2005) e Umeda (2018), um artigo publicado no Daily Alta California em 1852 declarou que as chinesas na Califórnia eram espécimes *queer* e diminutas da família humana. Em 1854, o comitê municipal de São Francisco relatou que a maioria das chinesas na cidade eram prostitutas e isso se tornou a convicção geral (KIM, 2005; UMEDA, 2018). Em 1858, um artigo na Harper's Weekly descreveu imigrantes chinesas que tinham penteados grotescos, pés enfaixados e maneira de se vestir estranha (KIM, 2005; UMEDA, 2018). Além disso, tanto as legislações, quanto declarações de políticos foram relevantes para a consolidação de uma hiper sexualização que estabelecia corpos femininos e feminilizados amarelos a partir de um viés de perigo e imoralidade. Ulysses S. Grant, presidente dos Estados Unidos entre 1869 e 1877, declarou que as chinesas eram trazidas ao país por propósitos vergonhosos, para a desgraça das comunidades em que se instalavam e para a grande desmoralização dessas localidades (NATIONAL PARK SERVICE, s.d.).

Foi durante o seu governo, em 1875, que foi colocada em vigor a *Page Act*, primeira legislação restritiva de migração dos Estados Unidos e que focava sobretudo em imigrantes chinesas, destacando sua duplicidade moral e sua vinda ao país para fins de prostituição (THE PAGE ACT, 1875; KIM, 2005; SHIMIZU, 2007; UMEDA, 2018; HWANG; PARREÑAS, 2021). A American Medical Association acreditava que os imigrantes chineses carregavam germes e doenças que poderiam colocar em risco a vida de pessoas brancas, e que as prostitutas chinesas eram os principais vetores de transmissão (HWANG; PARREÑAS, 2020 *apud*. HWANG; PARREÑAS, 2021). Essa racialização de gênero de corpos amarelos resultou em

---

<sup>5</sup> Vale destacar que o trabalho das gueixas é profissional e parte da cultura artística japonesa. No distrito de Gion Kobu, em Quioto, não é utilizado o termo gueixa (“artista”), mas sim *geiko* (“mulher da arte”) e um tipo de *geiko*, símbolo de Quioto, são as jovens dançarinas, as *maikos* (“mulher da dança”) (IWASAKI, 2002). O termo “gueixa” teve seu significado cultural e artístico destituído por uma visão ocidental distorcida e representações hiper sexualizadas equivocadas.

uma hiper sexualização que constitui esses corpos como sendo imorais e, portanto, descartáveis ou utilizáveis, conforme conveniência e diante da raiva masculina branca e ocidental. A Figura 5 demonstra a crueldade da unidimensionalização desses corpos a esses estereótipos, em que atingiu, inclusive, a violência contra corpos femininos e feminilizados menores de idade, os quais frente ao “toque” de políticos brancos estadunidenses se tornavam “fofas, mas perigosas”. Mesmo com a Segunda Guerra Mundial, em que o *War Brides Act* de 1945 permitiu que “esposas estrangeiras”, incluindo chinesas, entrassem como imigrantes cotistas no sistema da *Immigration Act*, de 1924 (SHIMIZU, 2007; IMMIGRATION HISTORY PROJECT, 2019; HWANG; PARREÑAS, 2021), a imoralidade continuou a permear as imagens de corpos femininos e feminilizados amarelos. Frente a isso, o legado de sua suposta duplicidade moral continuou a moldar as leis dos Estados Unidos. Durante uma audiência do Senado, em 1985, o Comissário do Serviço de Imigração e Naturalização, Alan C. Nelson, expressou preocupação com “noivas por correspondência” tirando vantagem da solidão dos homens estadunidenses e, no ano seguinte, os Estados Unidos promulgaram a *Immigration Marriage Fraud Amendments Act*, de 1986 (HWANG; PARREÑAS, 2021).

“Fofa, mas amarela” é um das legendas de uma foto publicada pelo jornal *The San Francisco Examiner* (1920). A legenda continua com “Aqui está uma das principais causas do medo da Califórnia em relação ao dilúvio oriental”. Na foto, dois congressistas estadunidenses interagem com uma criança.

A fofura, a infantilização, mas ao mesmo tempo o receio. Ao mesmo tempo que ela é fofa, submissa, educada, uma futura boa esposa, é necessário cautela, pois ela é amarela.

“No início, a **Mulher era realmente o sol**. Ela era uma pessoa de verdade. Agora, a Mulher era a lua. Uma pálida e fraca lua que vive por meio dos outros, refletindo a luz dos outros.” (HIRATSUKA, 1911, tradução nossa)



Figura 5: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de *THE SAN FRANCISCO EXAMINER*, 1920.

Assim, é relevante destacar que a sexualidade de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos está inserida na história e no que é visto em telas e em imagens e esse contexto histórico informa significativamente respostas alternativas à sexualidade em discursos asiático-americanos de representação (SHIMIZU, 2007). Essa imaginação, por um lado, veio do

discurso do “perigo amarelo”, que estava se formando desde a invasão da Europa por Genghis Khan<sup>6</sup>; por outro lado, está relacionada ao primeiro lote de imigrantes chineses na costa oeste dos Estados Unidos que trouxeram seu impacto cultural para os imigrantes europeus locais (ZHANG, 2012). As imagens da propaganda do "perigo amarelo" moldaram as atitudes estadunidenses, e o "perigo amarelo" da propaganda da mídia impressa começou a aparecer em filmes (KIM, 2005; UMEDA, 2018). No caso de corpos femininos e feminilizados amarelos, eram as figuras de prostitutas chinesas que ocuparam um lugar de destaque na cultura popular, na medida em que essa ameaça imaginada moldou a imigração (SHIMIZU, 2007) e que representou esse perigo. Da década de 1910 à década de 1940, os filmes de Hollywood mostravam que os asiáticos eram estrangeiros exóticos e diferentes dos caucasianos pelo uso de maquiagem, figurino e performance (KIM, 2005; UMEDA, 2018).

A primeira aparição dos estereótipos da Dragon Lady foi em um filme mudo, *O Ladrão de Bagdá* (1924), dirigido por Raoul Walsh. A escrava mongol, interpretada por uma atriz sino-americana, Anna May Wong, personificava o estereótipo, retratada como misteriosa e inescrutável e em contraste com a inocência da princesa, protagonista do filme (UMEDA, 2018). Em uma declaração sobre os papéis que interpretou, Anna May Wong destacou para Shimizu (2007) que estava cansada da imagem na tela de chineses como os vilões cruéis, assassinos e traiçoeiros. Para além de *O Ladrão de Bagdá* (1924), Anna May Wong também atuou no primeiro filme que retrata a imagem da Dragon Lady como protagonista, no filme *Filha do Dragão* (1931).

As cenas do filme representaram uma suposta superioridade patriarcal da sociedade estadunidense dominante (Figura 6), bem como a ansiedade quando confrontada com o “Oriente” (CHANG; SHI, 2019; YAO, 2023). No enredo, Anna May Wong interpreta a Princesa Ling Moy, uma aristocrata chinesa e filha de Fu Manchu (INTERNET MOVIE DATABASE, s.d.), um vilão que representa o arquétipo de gênio do crime e a ideia do vilão chinês cruel e inescrupuloso (THE MUSEUM OF CHINESE IN AMERICA, s.d.). No longa, Ling Moy é retratada como sedutora e perigosa, corrompendo a relação de um casal de estadunidenses brancos caucasianos, interpretados por Frances Dade e Bramwell Fletcher e assassinando ambos ao final do filme por Ling Moy.

---

<sup>6</sup> Genghis Khan foi fundador e líder do Império Mongol, que existiu entre os séculos XII e XIV, nos territórios do leste asiático (atualmente, a China); Ásia Central (atualmente, a região de Transoxiana até a Mongólia); noroeste asiático (atualmente, a Rússia) e o sudoeste asiático (atualmente, o Irã e o Oriente Médio) (ASATRYAN, 2024).



A chinesa que não apenas corrompe a moralidade branca estadunidense, como também a chinesa que assassina. Ao mesmo tempo, ela é tão tentadora que o homem branco ainda quer tê-la e ela lhe pergunta: “se eu ficar, meu cabelo vai se torna loiro e cacheado?”. Não tão humana quanto sua namorada branca aos seus olhos, mas com “cabelos e olhos inesquecíveis” em seus fetiches. **O que é perigoso e imoral? Quem define perigo e imoralidade são eles.**

*Figura 6: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de INTERNET MOVIE DATABASE, s.d.; CORRIGAN, Lloyd (Dir.); CORRIGAN, Lloyd; KATTERJOHN, Monte M.; ROHMER, Sax (Roteiro). A Filha do Dragão, 1931*

Outro exemplo de filme que utiliza o estereótipo de Dragon Lady, lançado vinte e nove anos após *A Filha do Dragão* (1931), é *O Mundo de Suzie Wong* (1960). Coincidindo com a transferência do descanso e recreação militar para o turismo sexual comercial, *O Mundo de Suzie Wong* (1960), um elaborado filme de grande orçamento de Hollywood, organiza sua produção em torno de uma protagonista de Hong Kong, considerando sua vida digna de narração como sujeito desejante e objeto de desejo (SHIMIZU, 2007). Essa aparente contradição entre sujeito e objeto da personagem Suzie Wong (Figura 7) também representou uma transição entre a representação de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos como *Dragon Ladies* para *Lotus Blossoms*. Na história, um arquiteto americano Robert Lomax, interpretado por William Holden, se muda para Hong Kong para ser artista. Ele conhece e se apaixona por uma jovem mãe solteira, Mei Ling, interpretada por Nancy Kwan, que, como prostituta, chama-se Suzie Wong (UMEDA, 2018).



Local pequeno, com lanternas e caracteres do alfabeto chinês, em Hong Kong. Militares brancos dançam e beijam chinesas, com vestidos *cheongsam* colados ao corpo e elas sorriem. Dóceis, obedientes. Exceto por Nancy Kwan, que tem o mesmo *cheongsam*, mas que **transita entre a típica docilidade e a sensualidade. O binário hipersexualizante** que tanto limita a possibilidade de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos serem representados.

*Figura 7: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de INTERNET MOVIE DATABASE, s.d.; QUINE, Richard (Dir.); OSBORN, Paul; MASON, Richard; PATRICK, John (Roteiro). O Mundo de Suzie Wong, 1960.*

No papel de Suzie Wong, Nancy Kwan conquistou o estrelato por meio de uma performance feminina de hipersexualidade (SHIMIZU, 2007). Atualmente, a atriz é crítica da limitada participação de asiática-americanas na cinematografia estadunidense (GOOD MORNING AMERICA, 2023) e critica a análise estereotipada e racial que teve que enfrentar para conquistar papéis em seu trabalho (SHIMIZU, 2007). A partir dessa limitação, elas são representadas como o desejo masculino, e a China feminizada, sofrendo com o olhar ocidental. Por exemplo, no filme *O Mundo de Suzie Wong* (1960), Suzie se veste com um vestido *cheongsam* (vestidos chineses) e a câmera sempre foca em seu corpo. Ela é representada como exótica, sexy, mas ao mesmo tempo esperando pela salvação do homem branco (YAO, 2023). Assim, ao mesmo tempo em que Suzie Wong é uma prostituta desejada e sedutora, em determinados trechos do longa, ela também caricaturiza a leste asiática aparentemente inocente, a Lotus Blossom, que, ao conhecer o estadunidense Robert Lomax, destaca ser uma chinesa virgem, “orgulhosa de ser uma boa garota”.

## 2.2 Lotus Blossom: a visualidade da submissão sexual

Após a Segunda Guerra Mundial, em que os militares dos Estados Unidos se tornaram noivos de leste asiáticas, o Governo dos Estados Unidos passou a permitir, em 1950, a entrada específica de esposas japonesas e coreanas no país (IMMIGRATION HISTORY PROJECT,

2019). Diante disso, um novo estereótipo também foi trazido e essas imigrantes eram retratadas como Lotus Blossom, a partir de imagens de que são excelentes esposas, fofas, dóceis, sabendo agradar seus marido e sendo ótimas donas de casa (MENG, 1994; ZHOU; PAUL, 2016), por serem, sobretudo, submissas (BARRERO, 2023). Lotus Blossom significa asiáticas que são "supostamente sexualmente ativas, exóticas, excessivamente femininas e ansiosas para agradar" (UMEDA, 2018). Essa imagem de submissão, embora pareça contraditória com o estereótipo de perigo e sensualidade da Dragon Lady, no fundo, tem o mesmo propósito: o de hipersexualizar corpos femininos e feminilizados amarelos como objetos a serem consumidos sexualmente por homens brancos e pelo Ocidente (Figura 8).



“Quase todos os dias uma japonesinha vem me ver da Cruz Vermelha”. “Eu imagino como ela se pareceria nos Estados Unidos”. Em *A Intrusa* (1952), a “japonesinha” se torna esposa de guerra do soldado estadunidense que ela cuidou no hospital. Ambos enfrentam juntos o preconceito ao retornarem aos Estados Unidos e viverem em Salinas, Califórnia. As esposas de guerra e seus maridos não são aliados. As esposas de guerra se casaram com **homens que bombardearam e ocuparam cidades de seus países**. As esposas de guerra mais do que “esposas” tem uma identidade e um nome que tiveram que deixar para se tornarem “esposas de guerra”. As “esposas de guerra” não são esposas. É a Chikako. É a Kiyako. É a Hiroko. Tiveram que ser Peggy, Barbara e Suzie. Chikako, Kiyako e Hiroko, elas sangram.

*Figura 8: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima Hirano a partir de VIDOR, King (Dir.); BOND, Anson; TURNEY, Catherine (Roteiro). A Intrusa, 1952.*

A representação das leste asiáticas em Hollywood, na Broadway, em revistas masculinas e em catálogos de noivas por correspondência destacaram e disseminaram a persistência de caricaturas sexuais (ZHOU; PAUL, 2016; BARRERO, 2023). *Madame Butterfly* é um exemplo, em que o enredo faz referência a uma ópera do compositor italiano Giacomo Puccini e traz a narrativa sobre matrimônios temporários entre “gueixas” e oficiais de navios estrangeiros (FOLHA DE SÃO PAULO, 1959). Assim, nota-se que a percepção das leste asiáticas foi severamente distorcida em processos que envolveram desde a mídia ao Governo dos Estados Unidos, a partir da disseminação de imagens de desvio sexual e submissão, reafirmando a percepção do Ocidente sobre as leste-asiáticas como objetos sexuais (BARRERO, 2023). Corpos femininos e feminilizados leste asiáticos na filmografia foram, em

sua maioria, figuras passivas que existiram para servir aos homens, especialmente como interesses amorosos para homens brancos (Lotus Blossoms) ou parceiras de crime de homens (Dragon Ladies) (TAJIMA, 1989). Assim, o estereótipo de Lotus Blossom implica que a vida de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos são "trágicos" e não valem nada sem um homem branco (LOPEZ, 2024). Nesse sentido, o outro já não é uma pessoa, porque foi transferido para o campo de objeto parciais, não havendo personalidade sexual (ALMEIDA, 2016).

Hollywood usou asiático-americanos como significantes de alteridade racial para evitar as tensões raciais mais imediatas entre negros e brancos ou a mistura ambivalente de culpa e ódio duradouro em relação aos nativos americanos e hispânicos (MARCHETTI *apud.* KIM, 2005, 1993). Foi nesse contexto que o estereótipo de Lotus Blossom se tornou um instrumento político, em que a imagem de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos era utilizada como contraposição de outras minorias raciais, como negros, indígenas e latino-americanos. Assim, os asiático-americanos, sobretudo leste asiáticos e corpos femininos e feminilizados, foram retratados como modelos. Por um lado, a obsessão da mídia com a minoria modelo surgiu dentro do contexto político da era dos direitos civis (LEE, 1999; SUZUKI, 1989 *apud.* KIM, 2005). A imagem de submissão e passividade foi utilizada como uma contraposição a esse ativismo. Como se os corpos amarelos fossem minorias domesticadas pela masculinidade branca ocidental, sendo corpos passivos (Figura 9). Imagens de leste asiáticas submissas foram usadas para combater imagens de afro-americanos e feministas vociferantes e para demonstrar que estabilidade familiar, mobilidade social e assimilação étnica poderiam ser alcançadas sem ativismo social e, desse modo, as leste asiáticas se tornaram a antítese simbólica de ativistas militantes dos direitos civis e grupos feministas (KIM, 2005).



Hana-Ogi é a Lotus Blossom a ser vista como um espetáculo, com olhares e sorrisos a Lloyd. Teve o pai morto assassinado por um soldado estadunidense e é perseguida por Lloyd, mas docilmente se desculpa com ele, pois o “entendeu errado”. **Lotus Blossoms não sangram (TAJIMA, 1989). Lotus Blossoms não sentem nada de forma independente. Lotus Blossoms não tem uma história sem um homem. É a Lotus Blossom que é uma boa esposa, por não sentirem e não se posicionaram.** Katsumi é uma boa esposa, dá banho em seu marido e está sempre pronta para servi-lo.

*Figura 9: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de INTERNET MOVIE DATABASE, s.d.; LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957.*

Clássicos como *Madame Butterfly*, em que a personagem feminina leste asiática comete suicídio no ato final porque não consegue mais ter um relacionamento com o homem branco que ama, popularizam o papel desses corpos na mídia ocidental como unicamente aqueles que servem para “satisfazer os desejos dos homens brancos”, e quando seus amantes desaparecem, elas desaparecem também (LOPEZ, 2024). Em *Madame Butterfly* (1932), o tenente estadunidense Pinkerton tem um filho com uma “gueixa” em treinamento, Cho-Cho San e, ao final, Pinkerton leva a criança de volta aos Estados Unidos, para viver com ele e sua esposa branca e, como consequência, Cho-Cho San comete suicídio. Cada nova adaptação de *Madame Butterfly* enraíza essa narrativa sobre uma Ásia fraca e inferior (CHANG, 2024) e aprofunda na consciência ocidental que o Oriente não existe, não fala e não tem uma subjetividade sem uma contraposição com o Ocidente superior (Figura 10).



“Uma, duas, três, quatro”. Em *Madame Butterfly*, são números e nomes ou apelidos jocosos. **Não importa quem são, muito menos o que têm a dizer.** Esses corpos sorriem docilmente aos homens brancos e irão entretê-los. **Sorriem, mas nunca falam.** “É assim que todas deveriam ser”.

*Figura 10: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de GERING, Marion (Dir.); BELASCO, David; HERVEY, Harry; LONG, John Luther (Roteiro). Madame Butterfly, 1932.*

Há outra importante e pervasiva característica de leste asiáticas em tela: a invisibilidade. Elas não aparecem como trabalhadoras, mães divorciadas, advogadas, não são retratadas como pessoas ordinárias e a invisibilidade ocorre quando personalidades individuais e identidades separadas se tornam indistinguíveis uma da outra (TAJIMA, 1989). Elas são representadas como a extensão da visão masculina, a personificação do desejo masculino (YAO, 2023). Assim, a existência delas é anulada, em prol de sua submissão a um protagonista homem, branco e, em muitos dos filmes, elas se suicidam ao perderem o relacionamento com este homem, normalmente retratado como um militar estadunidense. Mais flagrantemente, a *Lotus Blossom* é a justificativa para a colonização do Oriente pelo Ocidente, uma vez que simbolicamente resolve conflitos coloniais por meio da subjugação voluntária do corpo feminino asiático associado à conquista da terra (CHUNG, 2011 *apud*. CHANG, 2024). No filme *Sayonara* (1957), por exemplo, não importa que um militar estadunidense assassinou o pai de Hana-Ogi e que ela carregue esse sofrimento colonial, pois essa subjetividade será totalmente apagada frente à atração que sente pelo major Lloyd.

Focando no modelo também utilizado no caso do estereótipo de *Dragon Lady*, é possível ver referências flagrantes a temas de exotismo feminino oriental perpetuados por vários filmes de Hollywood também no caso das *Lotus Blossoms*, por meio de imagens que representam esses corpos como atraentes, subservientes, modestos, abnegados e sensuais, com sorrisos e olhares sexualmente sugestivos, mas que hesitam em falar (KIM, 2005). Desse modo, são intercambiáveis em aparência e nome, e são unidas pela linguagem comum da não-linguagem,

as Lotus Blossoms não sangram (TAJIMA, 1989). Além disso, as caracterizações da Lotus Blossom reforçam a síndrome do salvador branco, a ideia de que o homem branco se sente obrigado a “salvar” essa criatura “indefesa” e exótica, que está ansiosa para aprender e agradá-lo (DEGABRIELE, 1996 *apud.* CHANG, 2024), sempre sem falar nada. Desse modo, é o silenciamento que faz com que elas percam sua identidade como sujeitos nas representações homogeneizantes hollywoodianas e as reduzam ao papel de objeto sexual dos homens brancos desses filmes. A análise de estereótipos hipersexualizantes de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos estabelece bases para a discussão de como essas mesmas imagens persistem e se reconfiguram contemporaneamente na pornografia, em que essas representações permanecem a reforçar dinâmicas de poder. Esse aspecto será abordado no próximo capítulo.

### CAPÍTULO 3: “O FORMATO DE OLHOS ASIÁTICOS ME EXCITA”

Neste trabalho final, a vertente pornográfica a ser analisada dirá respeito à pornografia *mainstream*, ou seja, o tipo consumido pelo público geral, que não contém um nicho específico, e que, de acordo com Fritz *et al.* (2020, *apud.* MESSIAS, 2024) é direcionada ao lucro. Embora nem toda forma de pornografia envolva o uso da violência, este estudo se concentra na pornografia comercial e hegemônica, que, em sua maioria, não regula a publicação de conteúdos violentos. Isso significa dizer que Hollywood, a internet e a indústria pornográfica estão distribuindo conteúdo que reforça hierarquias de gênero e raça, e cada um continua a perpetuar representações homogêneas de leste asiáticas que confundem suas identidades de gênero e raça com noções de hipersexualidade (REMOQUILLO, 2016), em muitos aspectos, para satisfazer o mercado capitalista. Frente a isso, críticas à pornografia não se concentram na explicitação sexual da pornografia, mas em seu sexismo, sua redução característica de subjetividades a corpos passivos, perpetuamente desejados, ou pedaços de corpos, para servir aos homens (SEGAL, 1992 *apud.* ATTWOOD, 2004).

As visualidades de passivas ou perigosas são imagens ambas hiper sexualizadas que implicam que as leste asiáticas possuem segredos ou habilidades que não estão disponíveis em outros corpos (ZHOU; PAUL, 2006). No caso de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, as imagens ocidentais que as construíram como hipersexuais e desviantes são informativas e informadas pela cultura popular dos Estados Unidos (REMOQUILLO, 2016). Desse modo, mensagens que já recebi de homens brancos ao se referirem à minha descendência japonesa, como “o formato de olhos asiáticos me excita”, não foram construídas ao acaso, mas são consequências desse processo. Está no subconsciente masculino branco a hipersexualidade na representação, definida por Shimizu (2007) como uma forma de escravidão que amarra a subjetividade de leste asiáticas.

Frente a essas circunstâncias, Zhou e Paul (2006), ao estudarem a forma como corpos femininos e feminilizados amarelos são retratados na plataforma do Xvideos, destaca que na categoria de pornografia feminina asiática, elas foram tratadas menos agressivamente e com menor agência nas atividades sexuais. Além disso, elas foram especificamente estereotipadas como submissas, quietas e delicadas. A partir de uma análise do Pornhub, Plachno (2023) adiciona, também, os estereótipos de que as leste asiáticas são infantilizadas, exóticas ou dóceis, aspecto que coloca o espectador em uma posição de poder. Plachno (2023) destaca, ainda, que a dinâmica de poder carregada de papéis de gênero é, muitas vezes intensificada, com representações de massagistas, empregadas domésticas ou “gueixas”.

Como consequência de décadas de uma dinâmica de representação hipersexualizada, corpos femininos e feminilizados asiáticos são retratados como algo para se apropriar ou usar para atender às necessidades sexuais. Mais do que isso, a imagem disseminada delas contribui para seu retrato como bonecas humanas, não tão humana quanto uma branca (YOSHIMURA, 1975 *apud*. UCHIDA, 1998). A hipersexualidade feminina leste asiática em atos sexuais é destinada à visualização de homens brancos e, desse modo, os filmes isolam o que é definido como desejável a partir do rosto, de objetos orientalistas, da racialização de certos atos sexuais em si, e da fantasia específica sobre os corpos amarelos (SHIMIZU, 2007).

Frente a isso, a partir da análise das representações das leste asiáticas, é perceptível como essas imagens da pornografia também foram moldadas por dinâmicas colonialistas e patriarcais. A fetichização é uma forma de racismo desumanizante, em que leste asiáticas são historicamente estereotipadas como seres exóticos e submissos (PLACHNO, 2023). Na pornografia *mainstream* envolvendo leste asiáticas, a formação racial é um processo de sexualização e vice-versa (SHIMIZU, 2007). A fetichização desses corpos a partir de um viés de docilidade e de ideologias ocidentais de hiper sexualização, exotismo e infantilização (REMOQUILLO, 2016) reforça uma imagem de passividade e que convida os espectadores a se identificarem como um tipo de ego ideal (YAHYA; RAHMAN; ZAINAL, 2010). Como consequência, o continuum de gênero na história é também representado pela migração de prostitutas, noivas de fotografia, noivas de guerras e noivas por correspondência (SHIMIZU; LEE, 2004). Na pornografia, o legado da hipersexualidade é uma combinação de fantasia e realidade carregando a modelagem do eu que o moralismo, ou o poder do discurso puritano, e a escopofilia, ou o amor pelo olhar, não podem acomodar (SHIMIZU, 2007). Afinal, é o desejo, mas também a repulsa pelos corpos racializados que move a fetichização racial.

De acordo com Shimizu (2007), a pornografia, inicialmente, entre as décadas de 1920 e 1930, problematizava a visibilidade da raça por meio de genitália sexual, atos e relações em uma escravidão peculiar de raça, sexualidade e representação. Uma sexualidade particular foi produzida para corpos femininos e feminilizados leste asiáticos em filmes de sexo de 1920 a 1934. Neles, brancas realizam sexualidade racializada, isto é, *yellowface*, com várias técnicas de maquiagem e em conjunto com ornamentos “orientais”, apetrechos ou trajes, como pauzinhos no cabelo e quimonos (SHIMIZU, 2007). Esse aspecto demonstra que não apenas seus corpos racializados estão sendo consumidos e violentados, mas também o fetiche que sua raça, cultura e etnia despertam. É a persistência desses estereótipos na pornografia que reflete uma dinâmica na qual corpos femininos e feminilizados leste asiáticos são objetificados e desumanizados, perpetuando uma visão de que são mais passíveis de serem explorados. A

exibição de genitália para consumo público distingue os filmes do século XX das práticas pornográficas contemporâneas, que fornece evidências de prazer masculino no rosto feminino em pornografia heterossexual (SHIMIZU, 2007). Assim, atualmente, os demarcadores de diferença racial nos atos de vídeos e filmes pornográficos estão sobretudo evidenciados nos rostos.

Diante disso, a racialização das pessoas é encontrada em seu exterior sexual na pornografia, algo garantido não apenas nas performances de brancas em cara amarela, mas também na racialização da narrativa e na representação visual do Outro (SHIMIZU, 2007). Essa representação do Outro e a disseminação imagética é o poder dessas mesmas imagens em manter relações de poder, cuja violência de gênero se atrela à constituição de estereótipos raciais. Além disso, a raça é problematizada por meio da produção de visibilidade no ato sexual em si, em que os filmes pornô estabelecem "a visão da raça como a visão do sexo" e a ameaça da raça no mundo exterior se torna alimento para fantasia e prazer dentro da pornografia (SHIMIZU, 2007). Nesse sentido, a exotização racial nesse tipo de mídia não é apenas um aspecto secundário, mas é constantemente enfatizado e os espectadores assistem a esses atos com a consciência de estarem visualizando a raça como o ato sexual. Especificamente, visa-se mostrar a sexualidade leste asiática, mesmo que ela seja uma branca em *yellowface*, para dizer algo sobre sua raça e interioridade de gênero como um ser-para-os-outros, especificamente para o autor e espectador branco (SHIMIZU, 2007). Isto é, um ser destituído de agência sexual e reduzido meramente a uma persona hiper sexualizada.

Desde os primeiros atos legislativos nos Estados Unidos até as representações contemporâneas na pornografia, sujeitos e histórias são frequentemente reduzidos a estereótipos simplificados e sexualizados, perversos. Nos filmes pornô, a divergência racial ocorre dentro do contexto histórico e geográfico específico das leste asiáticas, no caso do sexo interracial amarela-branco, o contexto é prostituição e suicídio (SHIMIZU, 2007), remetendo aos estereótipos historicamente construídos de Dragon Lady e Lotus Blossom. Na pornografia posterior, as asiáticas aparecem como imagens de fantasia com uma relação ambígua, elas aparecem como prostitutas no Sudeste Asiático durante várias guerras, como prostitutas, como ninfomaníacas em Chinatown durante a década de 1960 e como importadoras de drogas na década de 1980 (SHIMIZU, 2007). Frente ao exposto, a seguir, o trabalho final contextualiza a relação entre a fetichização racial e o desejo sexual, além de examinar como o conteúdo pornográfico *mainstream* representa corpos femininos e feminilizados leste asiáticos.

### 3.1 Fetichização racial e desejo sexual

Como tal, os termos “fetiche” e “fetichismo” devem ser localizados dentro do contexto mais amplo de uma ocupação euro-imperialista (ENGMANN, 2012) e de violência do mundo em suas margens (MCCLINTOCK, 2010). Da segunda parte do século XV até a era colonial, o “fetiche” como um objeto de interesse especial era uma característica comum no imaginário literário e estético popular ocidental. (ENGMANN, 2012). Isso porque, África, Ásia, Américas foram concebidas pelo saber europeu como libidinosamente eróticos, e é crucial, portanto, salientar que desde o começo uma política dos “descobridores” envolveu a feminização da terra ao mesmo tempo em que destacava a sua ambivalência caracterizando as populações locais como doentes, sujeitos, vorazes (MCCLINTOCK, 2010). Na lógica colonial e militar, a conquista da terra foi frequentemente simbolizada a partir de termos como “penetração”; “invasão” e “dominação”, que também foram utilizados na violência contra corpos femininos e feminilizados.

Nesse contexto, o chamado fetiche possuía o potencial de transcender sua materialidade, descrevendo a relação inata entre pessoas e coisas, espírito e matéria, e o animado e o inanimado embutidos (ENGMANN, 2012). Mais do que a transcendência material, na realidade, no caso das populações nativas como o objeto de fetiche, elas deixaram de ter materialidade e serem consideradas sujeitos e, mesmo, pessoas, ao olhar colonizador, para serem reduzidas somente a territórios. Frente a isso, a origem imperial encontra uma cena sexual da analogia em nomear vistosamente "novas" terras, que marcam como garantidas (MCCLINTOCK, 2010). Por esse motivo, noções simplificadas de “fetiche” e “fetichismo” encobrem uma complexidade que é emblemática das relações entre os colonizadores e os colonizados, em que o colonialismo exerce controle sobre pessoas e lugares (ENGMANN, 2012). A fetichização de populações nativas e de sua cultura foi um instrumento de violência dos “descobridores” para justificar e encobrir processos de colonização sob a justificativa de exploração do desconhecido.

Fantasias sobre populações e práticas culturais eram construídas pelas imagens fetichizadas da colonização. Desse modo, pensar no fetichismo como uma estratégia também fala sobre noções de exotismo romântico e construções de identidade e diferença, revelando as imaginações coloniais que permitem que um sujeito negocie a diferença entre o Eu e o(s) Outro(s) (ENGMANN, 2012). O outro, que eu desejo e que me fascina, deixa de ter um lugar porque é preenchido por nossas próprias sombras (ALMEIDA, 2016) diante de um discurso colonial que ilustra uma fetichização do “Outro” em torno das noções de raça, etnia e gênero, bem como da sexualidade em sociedades não ocidentais (BHAHBA, 1986 *apud*. ENGMANN,

2012). Assim, o fetichismo mais do que sua concepção sexual, envolve como, simbolicamente, aspectos culturais, sociais ou individuais podem ser transformados em objetos de desejo para a construção de uma narrativa da diferença e do poder. A Figura 11 ilustra esse processo, em que somente um ato ordinário e cotidiano, o de tomar banho, torna-se um objeto de fetiche e que deve ser fotografado. Novamente, sem, de fato, aprofundar o contexto humano desses corpos, como quais são os seus nomes e as suas histórias.



Apenas o ato cotidiano de tomar banho, exotificado pelo fetichismo. Não se trata apenas de um banho, mas de “mulheres japonesas tomando banho”, com seus seios a mostra, mas penteados japoneses intactos. Como exposições a mostra, são fotografadas pelo olhar masculino que fetichiza o simples ato de tomar banho delas. Não são vistas como tão humanas, por isso um ato tão ordinário se torna um objeto de atenção.

Figura 11: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de THE MIRIAM AND IRA D. WALLACH DIVISION OF ART, PRINTS AND PHOTOGRAPHS: PHOTOGRAPHY COLLECTION. Bathing. The New York Public Library Digital Collections. 1880-1889.

Raça, etnia e gênero foram construídos como identidades politizadas no processo de identificação e categorização, legalmente impostos, institucionalmente reproduzidos e altamente evocativos do poder colonial (ENGMANN, 2012). Isto é, raça, etnia e gênero são categorias que foram construídas política e socialmente e que reforçam relações de poder e segregações binárias. Nesse caso, o exotismo constrói imagens do Outro como aquele que é diferente ao grupo dominante, o Eu, e esse processo de diferenciação é carregado de hierarquias e conotações coloniais. Por isso, amamos continuamente a nossa própria imagem e o desejo do outro é suplantado pelo conforto do igual (ALMEIDA, 2016), em que o diferente, o exótico e o misterioso pode ser “descoberto” e explorado. Esse processo ocorreu não apenas em um contexto de colonização, como também de guerras. Frequentemente, os combatentes veem os corpos femininos e feminilizados da terra conquistada como um "espólio legítimo de guerra", e o estupro e a violência sexual de indígenas por militares, por exemplo, têm sido tolerados

precisamente porque é tão comum (WOAN, 2008). Desse modo, no caso de corpos femininos e feminilizados, há a sua espoliação, objetificação, desumanização e apropriação como uma parte da conquista da guerra.

Outro exemplo desse processo é a prostituição militar em torno de bases do Pacífico Asiático e que também ocorre em um contexto colonial, em circunstâncias que consolidam as interações de militares dos Estados Unidos e, sobretudo, leste e sudeste asiáticas como ainda mais exacerbado pelos estereótipos sexuais (WOAN, 2008). Esses estereótipos envolvem a objetificação de corpos femininos e feminilizados como submissos, exóticos e sexualmente disponíveis e, nesse sentido, que não negariam sexo. Essa estereotipação torna esses corpos particularmente vulneráveis ao assédio sexual e à violência por homens que os atacam (CHO 1997 *apud.* ZHENG, 2016; LEE, 1996 *apud.* ZHENG, 2016; PATEL, 2009 *apud.* ZHENG, 2016; PARK, 2012 *apud.* ZHENG, 2016; WOAN, 2007 *apud.* ZHENG, 2016). Trabalhadoras do sexo filipinas, por exemplo, frequentemente relatam "serem tratadas como um brinquedo ou um porco pelos soldados e serem obrigadas a fazer sexo oral, vaginal e anal" (WOAN, 2008). Assim, o imaginário e o processo de fetichização representam, no caso do militarismo, uma intersecção do colonialismo com uma relação de alteridade entre os militares (sujeitos que fetichizam) e os corpos femininos e feminilizados (objetos fetichizados).

Um terceiro exemplo da atuação de militares estadunidenses foi uma controvérsia internacional que surgiu sobre um incidente no Japão, em meados dos anos 80, no qual dois fuzileiros navais dos Estados Unidos e um integrante da Marinha estupraram uma garota japonesa de 12 anos em Okinawa (WOAN, 2008). A partir de uma tradição de hipersexualidade que forma e molda a consciência geral em relação a esses corpos (SHIMIZU, 2007), as consciências desses três militares foram apaziguadas o suficiente para estuprar e negar o estupro, mediante uma crença de que ela gostou da conquista sexual e ressaltando a ideia de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos como criaturas hiper sexualizadas e incondicionalmente submissas (WOAN, 2008). Mesmo se tratando de uma menor de idade. Diante disso, cabe destacar que, os fetiches raciais dos indivíduos dependem de estereótipos raciais (ZHENG, 2016). As interpretações de imagens raciais negam as ambiguidades da representação e disciplinam a sexualidade, ao policiarem e exigirem que corpos femininos e feminilizados leste asiáticos se tornem sujeitos dóceis que devem abominar suas próprias carnalidades e subjetividades raciais sexuais (SHIMIZU, 2007), ou mesmo que podem ser violentados. Desse modo, desde muito jovens, leste asiáticas são condicionadas a rejeitar suas próprias identidades e internalizar a ideia de que sua carnalidade deve ser negada em prol de uma persona dócil e submissa.

Ao reformular a feminilidade leste asiática como *bottom* (ocupando o papel tradicional da posição passiva em uma relação sexual), revela-se relações de poder, em que definições mais inclusivas e diversas de sexualidades de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos são reprimidas frente a esse papel de representação (SHIMIZU, 2007). Os próprios conteúdos midiáticos dos países leste asiáticos são construídos para também atrair o público internacional a partir da hipersexualização e desse estereótipo submisso. Não apenas a maioria das animações japonesas delineia um retrato etereamente lindo de personagens femininas com olhos grandes e brilhantes, corpos curvilíneos e uma disposição suave, mas também há muitas categorias de animação dedicadas apenas à excitação sexual, como o *hentai* (LIN, 2023). Muitos quadrinhos *hentai* e vídeos animados, por exemplo, que são traduzidos para o inglês, retratam alunas japonesas do ensino médio como fisicamente, emocionalmente e sexualmente atraentes para os homens, obedientes aos personagens masculinos (ISHIKAWA, 2024). Não coincidentemente que junto a categorias como “*Asian*” e “*Japanese*”, a categoria “*Hentai*” se destaca dentre as mais populares em plataformas de pornografia<sup>7</sup> (PORNHUB, 2024), e vídeos pornográficos populares também reproduzem o imaginário da infantilização de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos (Figura 12).

---

<sup>7</sup> As figuras de capturas de tela realizadas no Pornhub foram censuradas e não apresentam conteúdo explícito. A minha escolha de realizar essa censura neste trabalho final decorre do fato de não ser possível verificar se a relação sexual, gravação e a posterior publicação foram consensuais e se, de fato, todas as envolvidas são maiores de idade. Em 2023, a MindGeek, controladora do Pornhub, foi acusada de envolvimento em transações monetárias ilegais envolvendo receitas de tráfico sexual e a empresa foi condenada a realizar pagamentos aos Estados Unidos e indivíduos afetados negativamente pelo tráfico sexual pelo período de três anos (DEPARTAMENTO DE JUSTIÇA DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, 2023).



Figura 12: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de PORNHUB; HYPER QUALITY CHANNEL. Mais Populares, 17 de outubro de 2024.

Essa atração pela menoridade japonesa explica o ponto de vista em que a representação da "fofura", incorpora as qualidades diminutas que atraíram os estadunidenses que fantasiam o Japão (KANESAKA, 2020 *apud*. ISHIKAWA, 2024). Logo, as fantasias de subordinação e vulnerabilidade se intercala com o mistério, o exotismo e o perigo sexual e, desse entrelaçamento, há a histórica construção de uma imagem de corpos femininos leste asiáticos como seres unidimensionalmente hiper sexuais. Frente a isso, esses corpos são submetidos a estereótipos que exigem um trabalho emocional significativo para resistir (SUE *et al.*, 2007 *apud*. ZHENG, 2016; NEMOTO, 2009 *apud*. ZHENG, 2016; CHOU; LEE; HO, 2012 *apud*. ZHENG, 2016). Diante do exposto, a seguir, o trabalho final além de aprofundar como a hipersexualização de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos se traduz no conteúdo pornográfico *mainstream*, também aborda, na contemporaneidade, quais são as consequências desses estereótipos, que embora consolidados historicamente, permanecem a delimitar as leste asiáticas.

### 3.2 “Tentações que ele queria eliminar”: de Hollywood e, atualmente, também na pornografia

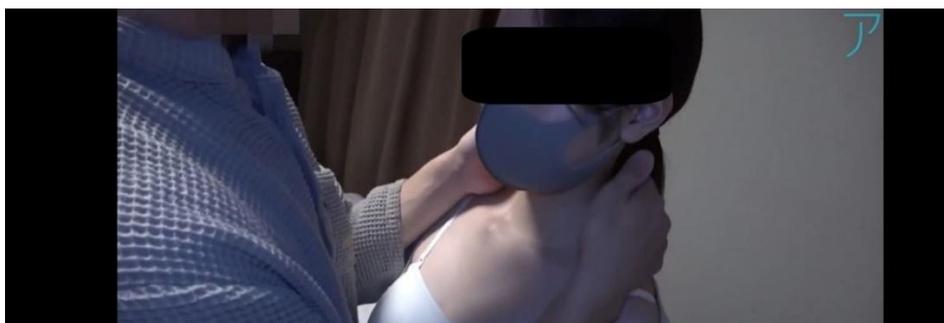
Em 16 de março de 2021, oito pessoas foram assassinadas, em um tiroteio realizado por um autoproclamado viciado em sexo que tinha como alvo três casas de massagem da área de Atlanta, nos Estados Unidos: Gold Spa; Aromatherapy Spa e Youngs Asian Massage (THE

NEW YORK TIMES, 2021; CNBC, 2021; NATIONAL PUBLIC RADIO, 2021; BBC, 2021; THE GUARDIAN, 2021; VOX, 2021). O perpetrador, um homem branco de 21 anos, após o crime, declarou que estava em um dia ruim, então sua intenção era “eliminar a tentação” (VOX, 2021; NATIONAL PUBLIC RADIO, 2021). Das oito vítimas, seis eram trabalhadoras dos spas, imigrantes que possuíam descendência asiática (THE NEW YORK TIMES, 2021; CNBC, 2021; NATIONAL PUBLIC RADIO, 2021; BBC, 2021; THE GUARDIAN, 2021; VOX, 2021). A “tentação” do atirador eram corpos femininos e feminilizados asiáticos, sexualmente desejáveis, mas uma ameaça à ordem social e, portanto, descartáveis para a raiva masculina branca, indicando como raça e gênero coconstituem a formação da vulnerabilidade das asiáticas à violência (HWANG; PARREÑAS, 2021). Apesar de serem hiper sexualizadas a partir de uma imagem de subserviência, de Lotus Blossom, a fetichização desses corpos também os fazem ser vistos e concebidos como desumanizados, perpetuando e mantendo a percepção de que são ameaças à moralidade sexual masculina e branca, a Dragon Lady.

A descartabilidade está enraizada em narrativas sociais, coloniais e patriarcais que foram historicamente concebidas mediante o retrato, sobretudo, mas não apenas, de leste asiáticas, à uma dinâmica que envolveu um ciclo de desejo e fetichização e rejeição. Assim, de acordo com o sociólogo Baldoz (2021, *apud.* HWANG, PARREÑAS, 2021), equiparar as mortes direcionadas de “trabalhadoras sexuais asiáticas” em Atlanta a alguém que teve um dia ruim reforça a ideia de vitimização branca (masculina). Mais do que isso, cabe destacar que relacionar as massagistas como diretamente ligadas ao trabalho sexual, como diversos veículos de mídia também repercutiram, é mais uma forma de sexualizar seus corpos, dado que o trabalho de massagem não necessariamente envolve serviços sexuais. Desse modo, a interação que constantemente relacionam a identidade social, racial e sexual de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos ao sexo resulta na construção de uma vulnerabilidade que torna esses corpos objetos de desejo fetichizado e, como consequência, de violência racializada.

Essa violência não ocorre somente em casos isolados e específicos, mas faz parte do cotidiano e de diversos relatos de leste asiáticas. Um caso relatado para Woan (2008), uma universitária coreana-americana conta ter ido a uma boate e conhecido um homem branco, que lhe ofereceu uma carona e, ao chegar na casa da estudante, estuprou-a enquanto grunhia as palavras "boneca chinesa", "prostituta asiática" e se referia aos seus genitais como "sushi". A raiva que se materializou em violência sexual é não apenas resultante de conflitos internos e impulsos deste violentador em específico, mas está enraizada em dinâmicas de poder racial e de gênero. A leste asiática das fantasias sexuais masculinas brancas entra em cena - "pequena, fraca, submissa e eroticamente sedutora", seus "olhos amendoados para mistério, pretos para

sofrimento, bem espaçados para inocência, maçãs do rosto altas inchadas como hematomas, lábios cor de cereja (WOAN, 2008). Tais fantasias atribuem tanto uma imagem de beleza e pureza, mistério oriental a ser descoberto e explorado pela masculinidade branca e, portanto, um corpo fetichizado a ser penetrado, cujos inchaços das maçãs dos rostos indicam os hematomas de uma violência colonial (Figura 13).



Uma máscara tampa seu rosto e **somente seus olhos “puxados, amendoados” são visíveis e são o foco do vídeo.** Mesmo que durante o vídeo **ela constantemente clame, em japonês, que está sentindo dor, o homem não para.** O homem está protegido, censurado. Ela não está protegida. **A violência sexual dentre os vídeos mais vistos na categoria “Japonesas” e ela está visível, o tempo todo.**

*Figura 13: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de MASKPARK. Pornhub, 17 de outubro de 2024.*

Além disso, essas fantasias não apenas exemplificam a hipersexualidade, mas a hiperheterossexualidade, centrada no homem e dominada pelo homem (WOAN, 2008). O prazer masculino e seus desejos são o foco, ele é o sujeito, e os corpos femininos e feminilizados leste asiáticos são apenas o objeto de seu prazer e satisfação. Atualmente, poucos meios revelam as consequências da exploração sexual branca de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, historicamente estabelecidos, mais do que a pornografia (WOAN, 2008). Se, por um lado, Hollywood age como um veículo para consolidar os valores ocidentais estadunidenses de poder imperialista e a romantização de uma nova era colonialista, por outro lado, a indústria pornográfica igualmente atua como disseminadora desses comportamentos (CHANG, 2024). É na pornografia que começam a prevalecer os estereótipos e imagens hipersexualizadas que foram inicialmente disseminadas pelas mídias hollywoodianas (Tabela 1), no período em que a pornografia era considerada clandestina.

Tabela 1: Categorias mais populares do Pornhub, nos últimos onze anos

Ano	Cinto categorias mais populares (em ordem decrescente), exceto 2013, em que os dados são referentes aos termos mais pesquisados, devido à indisponibilidade de informações sobre categorias
2013	"teen"; "milf"; "compilation"; "mexicanas/japanese"
2014	"teen;" "lesbian;" "milf;" "stepmom"; "mom"
2015	"lesbian;" "teen;" "stepmom;" "cartoon;" "milf"
2016	"lesbian;" stepmom;" "milf;" "teen;" stepsister"
2017	"lesbian;" " <b>hentai</b> ;" "milf;" "stepmom;" "stepsister"
2018	"lesbian;" " <b>hentai</b> ;" "milf;" "stepmom;" " <b>japanese</b> "
2019	" <b>japanese</b> "; " <b>hentai</b> "; "lesbian"; "milf"; " <b>korean</b> "
2020	Sem informações disponíveis.
2021	" <b>hentai</b> "; " <b>japanese</b> "; "lesbian"; "milf": "pinay"
2022	" <b>hentai</b> "; " <b>japanese</b> "; "milf"; "pinay"; " <b>asian</b> "
2023	" <b>hentai</b> "; "milf"; "lesbian"; " <b>japanese</b> "; "pinay"
2024	"milf"; "anal"; " <b>japanese</b> "; "lesbian; "mature"

Fonte: Elaboração própria, com base em PORNHUB INSIGHTS. *Year In Review*, 2013-2024.

Em um estudo conduzido por Gossett e Byrne (2002, *apud*. WOAN, 2008), de trinta e um sites pornográficos que retratavam estupro ou tortura, mais da metade mostrava leste asiáticas como vítimas de estupro e um terço mostrava homens brancos como perpetradores (WOAN, 2008). Esses dados reforçam a forma como os conteúdos pornográficos não são neutros, mas reforçam a objetificação e a desumanização e, muitas vezes, tornam violências sexuais e raciais normalizadas em prol de um fetiche que atende somente a um grupo dominante masculino, branco e heterossexual. O estudo revelou ainda uma forte correlação entre raça e pedofilia, anunciando com títulos como "Colegiais japonesas" ou "Adolescentes asiáticas" (WOAN, 2008), aspecto que liga a fetichização racial com a infantilização.

Esse "fascínio" dos homens ocidentais pelos corpos "infantis" das leste asiáticas também funciona para alimentar a visão romântica que alguns homens brancos constroem de si mesmos como os "salvadores", "heróis" ou "protetores" (CHANG, 2024). Assim, em muitos casos, de fato se trata de pedófilos, mas, em outros, também do desejo masculino e do prazer em se ver em uma posição de poder e dominação frente a um corpo feminino e feminilizado racializado submisso, dócil e obediente (Figura 14). Aqui, "raça" é a identidade primária para leste asiáticas

na pornografia, onde sua “racialização representa sua perversidade, então elas devem fazer ‘cara amarela’ para serem legíveis na pornografia” (CHANG, 2024). Em outras palavras, para despertar o desejo sexual e a excitação nos espectadores, esses corpos devem brincar com os tropos de leste asiáticas, que são simultaneamente criados e (re)inventados (CHANG, 2024), performando os estereótipos racializados que os violentam e violam.



Vídeos pornográficos envolvendo leste asiáticas constantemente as abordam em uma relação de submissão em relação aos homens. Inicialmente, o fetiche era também pela imagem do mistério oriental, então adereços eram uma constante. Atualmente, é mais claro o interesse pela **subserviência**, construída pelas imagens do que é a leste asiática. Ao mesmo que estão vestidas com uniformes escolares e uniformes do McDonald's, são caracterizadas como “**novinhas**”, “**doces**” e agem conforme esse script.

*Figura 14: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de KIMMIYAA; HONGKONGDOLL; THEPERFECTJAPANESE. Pornhub, 25 de novembro de 2024.*

Nesse sentido, constrói-se um fetichismo sexual a partir de uma situação em que o alvo da afeição é um objeto inanimado ou uma parte específica de alguém quando a preferência exclusiva ou quase exclusiva de alguém por contato sexual com outras pessoas pertencentes a um grupo racial específico assume a forma de fetichismo racial (CHANG, 2024). Para leste asiáticas, o fetichismo racial ocorre mediante a hipersexualização e a utilização de estereótipos que resultam na naturalização da violência contra seus corpos. O fetichismo racial e a disseminação de imagens que sumarizam esses corpos como existentes somente para fins sexuais e como inerentemente sem agência frente a essas relações também resulta em violências diante de relacionamentos românticos. Em entrevista para Chang (2024), uma das entrevistadas relata: “Eu fui objetificada. Estou ciente disso agora, olhando para trás. Meu namorado me fez apenas um corpo. Ele só me queria para sexo, aparentemente. Então percebi que ele somente namorava garotas asiáticas”. Todas nós já vivenciamos essa experiência, não uma, mas diversas vezes. O fato de sermos leste asiáticas vem antes de qualquer outra característica que tenhamos

e, às vezes, é o único aspecto preponderante que faz com que sejamos atraentes aos olhos masculinos brancos. Seja em relacionamentos românticos já consolidados, em aplicativos de namoro, na mídia hollywoodiana e na pornografia, nunca é permitido que esqueçamos que somos leste asiáticas, fetichizadas e hiper sexuais. Esses homens não estão procurando uma pessoa em particular, mas sim uma imagem estereotipada, sexualizada e fetichizada, construída e disseminada com base na mídia popular, filmes de Hollywood e pornografia (CHANG, 2024).

Além disso, a percepção duradoura de que os corpos femininos e feminilizados leste asiáticos são de menor importância e podem ser objetificados, bem como a naturalização da violência contra eles em mídias pornográficas, fazem com que sejam mais suscetíveis a sofrerem assédio sexual e racial do que suas contrapartes brancas devido ao legado histórico do imperialismo sexual (SONOWAL, 2021). Se, aos olhos dos outros, as leste asiáticas são homogeneizadas, seus corpos, comportamentos esperados e declarações, também são incluídos em um processo de universalização como uma experiência de invisibilização e de redução de sua identidade (CHANG, 2024). Elas deixam de existir como seres humanos subjetivos, sujeitos dotados da própria história, da própria personalidade, da própria sexualidade e com uma identidade que não se limita à sua sexualidade. A identidade dentro de uma "raça" não é rígida e estática, mas material "fluído" e mutável, com uma identidade que muda constantemente (CHANG, 2024), trata-se, assim, mais do que a nível individual, resumir um gênero e uma identidade racial e comunitária inteiramente à imagem de que seus corpos estão à disposição para o consumo de fantasias masculinas brancas e ocidentais.

Apesar do que foi exposto, é relevante diferenciar a violência sexual da pornografia *mainstream* e o sexo propriamente dito. Uma visão mais nuançada, em que o sexo também pode ser visto como uma força moldadora de poder, agência e autoafirmação é importante para analisar mobilizações de resistência e que utilizam de imagens para lutar por uma representatividade de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos. Dessa forma, rejeitar a hipersexualidade como externa aos corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, algo imposto inteiramente por outros, parece tão igualmente insuficiente quanto aceitá-la como inteiramente essencial e interno a eles (SHIMIZU, 2006). Frente a isso, mais do que a resistência em ter que mediar e, em diversas situações, inclusive performar estereótipos hiper sexuais, há uma luta que existe desses corpos na construção de suas identidades para além da hipersexualidade. O entendimento da resistência das leste asiáticas à violência sexual é um processo contínuo de negociação e de autorreconhecimento da existência de uma hipersexualização que embora as persigam e retirem delas mesmas a subjetividade frente ao olhar masculino branco ocidental, não retira delas a própria representação que possuem de si.

Nesse sentido, a hipersexualização é violenta, mas para além disso é, sobretudo, instrumento de luta de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, aspecto que será aprofundado no capítulo que se segue.

#### CAPÍTULO 4: “EU NÃO SOU SEU FETICHE”

“Eu não sou seu fetiche”, é o que se lê em diversos cartazes em protestos de imigrantes leste asiáticas nos Estados Unidos (THE CONVERSATION, 2021; NATIONAL ASIAN PACIFIC AMERICAN WOMEN’S FORUM, 2022). Frente a isso, embora a experiência da dor e do medo de reinscrever imagens por meio do poder do cinema devem permanecer parte de análises, há também a necessidade do estudo das representações de corpos femininos e feminilizados amarelos centralizando a posse de sua própria sexualidade (SHIMIZU, 2006). A centralidade da sexualidade de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos envolve não apenas o que é moldado e percebido pelo eu dominante, mas também o questionamento desses estereótipos a partir da reapropriação de sexualidades e imagens. Dentro de comunidades racializadas, reconhecer prazeres perversos e prazer no sexo e em assistir, executar e criticar oferece uma política de reconhecimento mais viável (SHIMIZU, 2006). Logo, deve-se pensar a imagem e suas complexas camadas, como nos indica Didi-Huberman (2012 *apud*. RESENDE; ROBALINHO; AMARAL, 2019), ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência. Essas multicamadas tanto das imagens, quanto da própria sexualidade e do sexo revelam seus caracteres simultâneos e que desafiam um entendimento completo.

Reinserir o prazer sexual em discursos de dor racial não apenas reformularia as imagens hiper sexuais de raça como uma figura instável em vez de uma entidade cognoscível, mas também reconheceria como o moralismo disciplina corpos femininos e feminilizados leste asiáticos (SHIMIZU, 2006). Isto é, ao olhar o sexo como algo que não pode ser totalmente conhecido e capturado em representações, entende-se o quanto tais imagens são tanto parciais, quanto limitações às subjetividades desses corpos. Nesse sentido, o moralismo sexual concomitantes galvanizados em resposta à sexualidade racializada na representação marginalizam os corpos femininos e feminilizados leste asiáticos (SHIMIZU, 2006). Isso porque, essa moralidade não permite uma análise mais aprofundada sobre como experiências sensoriais, de memórias, história e identidade estão em constante mudança e, por isso, não devem ser capturadas por imagens limitantes e estereotipadas. Somente entrar em pânico sobre imagens sexuais, visuais ou de gênero que reificam corpos femininos e feminilizados leste asiáticos ignora a importância de se envolver com a maneira como a sexualidade racializada constitui a subjetividade (SHIMIZU, 2006). Através de múltiplos agenciamentos, é possível encontrar um caminho para superfície, tornando-se um corpo que existe apesar de tudo

(ROBALINHO; RESENDE; AMARAL, 2019). Quando é limitada a aceitação da sexualidade de leste asiáticas na mídia e na pornografia como simplesmente perigosa e imoral, são privadas as formas profundamente interessantes pelas quais raça, sexo, performance e cultura visual trabalham juntos para transmitir criatividade, prazer e trauma simultaneamente (SHIMIZU, 2006). Nesse sentido, se a imagem é capaz de criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos) (DIDI-HUBERMAN, 2012, *apud.* ROBALINHO; RESENDE; AMARAL, 2019). Paralelamente, os estereótipos hiper sexuais de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos revela a violência que retira desses corpos seu agenciamento e sua identidade e os resume à mera fetichização (sintoma), mas oferece a possibilidade do entendimento para além do fetiche, de reconstrução de narrativas, de sexualidades, de histórias e da própria imagem (conhecimento).

Por isso, nosso conceito de sexualidade, como punição, disciplina, prazer e possibilidade, pode ser informado pelo estudo de corpos que introduzem alternativas possíveis à norma (SHIMIZU, 2006). Essas territorialidades, múltiplas, revelam e expõem subjetividades, corpos e temporalidades indesejadas, inimagináveis e esquecidas, com uma imagem de múltiplos agentes que incorpora e dá visibilidade a modos de existência destinados à invisibilidade (ROBALINHO; RESENDE; AMARAL 2019). Dessa forma, olhar para o sexo em termos da incognoscibilidade, ou seja, como aquilo que é impossível conhecer completamente, enfatiza um processo de ampliar a imaginação e permitir a entrada no diálogo do prazer, bem como da dor (SHIMIZU, 2006). Trata-se de corpos e imagens que trazem à superfície passados indesejados e possíveis futuros de resistência (ROBALINHO; RESENDE; AMARAL, 2019) e é na justaposição e na contraposição dessas multiterritorialidades (HAESBAERT, 2016 *apud.* ROBALINHO; RESENDE; AMARAL, 2019) que coexistem as estéticas, os afetos e os tempos desiguais (ROBALINHO; RESENDE; AMARAL, 2019). Embora haja de fato certezas sobre o que pode ocorrer na tela ou no palco, o conceito de incognoscibilidade insiste na falta de confiabilidade final da representação, bem como nas compreensões em constante mudança de subjetividade, memória e história (SHIMIZU, 2006).

Na intermitência dessas imagens, que vão e voltam cruzando tempos e espaços distintos, é que nos parece possível encontrar as (r)existências e os corpos que teimam em emergir são rastros e restos coletivos de pequenas ardências, chamas que acendem clareiras na escuridão (ROBALINHO; RESENDE; AMARAL, 2019). Essas (r)existências priorizam abrir espaço para minorias sexuais que defendem a perversidade como uma prática política crítica de posições normativas de raça e sexo (SHIMIZU, 2006). Como os vaga-lumes, esses corpos e essas imagens sobrevivem, de forma intermitente, desaparecem e tornam a aparecer, apesar de

tudo (DIDI-HUBERMAN, 2011 *apud*. ROBALINHO; RESENDE; AMARAL, 2019). A partir desse ressurgimento, é possível reconhecer imagens de leste asiáticas como perversamente e patologicamente sexuais no cinema ocidental e argumentar que a condenação da sexualidade não normativa e a simplificação do processo de assistir a um filme não ilustram suficientemente as possibilidades políticas levantadas ao assistir raça e sexo na tela (SHIMIZU, 2006), muito menos de entender as possibilidades e agências desses corpos a partir de imagens. Assim, de uma geografia exaurida (ROGOFF, 2006 *apud*. ROBALINHO; RESENTE; AMARAL, 2019), como a que estamos imersos, nasce a demanda por uma reflexão que busque recursos de outros instrumentos analíticos que possa também ser capaz de nos fazer ver (ROBALINHO; RESENDE; AMARAL, 2019). Por isso, no que se segue, este trabalho, objetiva fazer ver. Para isso, apresenta e homenageia algumas das subjetividades femininas, feminilizadas, feministas e imigrantes leste asiáticas que se traduzem em movimentos, no ordinário, na arte e no ativismo. Nós não somos seu fetiche, somos nossa própria existência.

#### **4.1 “Arte e Ativismo”**

“Arte e Ativismo” é o lema do Tomorrow Girls Troop (TGT) ou Ashita Shoujo Tai, um coletivo de arte feminista anônimo, fundado em 2015, que trabalha na intersecção da arte e do ativismo, com um foco em questões de gênero do Leste Asiático (TOMORROW GIRLS TROOP, 2019). De acordo com o TGT (2019), suas integrantes consistem em estudantes do ensino médio, faculdade e doutorado, artistas em tempo integral, mães artistas, pessoas que trabalham em várias indústrias não relacionadas às artes e a diversidade de gêneros, orientações sexuais e origens contribui para a profundidade e amplitude de projetos desenvolvidos (Figura 15). O TGT exemplifica o que Lambert e Ducombe (2016) conceitualizam como a arte política e a arte que funciona politicamente, simultaneamente. A primeira visa, aumentar a conscientização, enquanto a última é direcionada para mudar o mundo (LAMBERT; DUCOMBE, 2016). Isto é, a arte sobre política envolve a comunicação sobre determinado evento político, enquanto a arte que funciona politicamente mais do que comunica, mobiliza emoções para apresentar um impacto transformador.



Figura 15: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de Tomorrow Girls Troop, s.d.

Uma das fundadoras do TGT, Midori Ozaki, acredita que não eram apenas estruturas sociais ou acesso a recursos que iriam libertar as japonesas do sexismo e dos limites de gênero, mas também uma compreensão mais profunda e aceitação da igualdade de gênero e que ia além do feminismo no Japão, fortemente centrado na academia (TOMORROW GIRLS TROOP, 2019). Nesse sentido, a arte sobre política do TGT se tornou a sua bandeira de retirar as artistas feministas da periferia do movimento feminista. Desde então, o grupo cresceu para incluir membros de países vizinhos do Leste Asiático, com foco no discurso feminista interseccional e justiça social, manifestada e alcançada por meio da arte (TOMORROW GIRLS TROOP, 2019), mais especificamente da arte que atua politicamente.

De acordo com Lambert e Ducombe (2016), a criatividade pode ser descrita como fazer combinações e as pessoas criativas estão sempre examinando o mundo e fazendo conexões e é a partir delas que um projeto criativo pode nascer. No caso do TGT, por exemplo, foi a partir exatamente de objetivos que envolviam a intersecção da arte sobre política e da arte que atua politicamente que o coletivo se desenvolveu e expandiu. Desafiando o endosso do governo ao sexismo *otaku*<sup>8</sup> (arte sobre política), o TGT, em um discurso, em 2015, solicitou que a cidade

<sup>8</sup> *Otaku* pode ser traduzido do japonês como pessoas que compartilham de uma paixão por animação japonesa (anime), história em quadrinhos japoneses (mangá), vídeo games e tecnologia (FUJIWARA, 2024). Normalmente, o termo se refere a homens. Uma parte da cultura *otaku* pode envolver a sexualização de corpos femininos e feminilizados. Por exemplo, no Japão, há cafeterias em que as garçonetes se vestem de empregadas domésticas, os *maid cafes*. Quando os clientes recebem seus pedidos de comida, as empregadas recitam a palavra “*moe*” e dizem que transferem amor na comida desta forma (SHARP, 2011 *apud*. FUJIWARA, 2024). *Moe* também está intrinsecamente ligado a cultura *otaku*. Diz-se que as origens da palavra surgiram em discussões online entre

de Shima, no Japão, rescindisse seu endosso à personagem Megu Aoshima como mascote oficial da cidade que, em 2017, teria exposição global ao ser selecionada como cidade-sede da Cúpula do G7<sup>9</sup> (TOMORROW GIRLS TROOP, 2019). De acordo com o TGT (2019), a personagem, explicitamente descrita como uma garota de dezessete anos por seus criadores, está vestida com uma versão tradicional da roupa de mergulho e faz parte do *moe kyara*, uma subcultura de mangá e anime japoneses em que as personagens são simultaneamente infantilizadas e sexualmente objetificadas

Diante do caso, o TGT (2019) concluiu que a educação seria a solução mais eficaz, pois permitiria mais discussão e criaria uma visão coletiva e compreensão sobre igualdade de gênero, discriminação e representação visual, fazendo com que a arte se torne um instrumento de transformação política (arte que atua politicamente). Essa consideração do TGT (2019) é enfatizada também por Lambert e Ducombe (2016) ao destacarem que o envolvimento com política ocorre por razões muitas vezes não racionais, mas emocionais e pessoais, em que o sentido de mundo se dá por meio de imagens, sons e narrativas mais do que por meio de fatos e números (LAMBERT; DUCOMBE, 2016). À medida que mais pessoas se informam de representações problemáticas apresentando menores sexualmente objetificadas, campanhas do setor público passam a ser mais escrutinadas (TOMORROW GIRLS TROOP, 2019). Assim, o trabalho educacional do TGT e de conscientização por foi efetiva em resultar em engajamento coletivo, em que a arte foi o principal instrumento de mobilização de emoções.

Por meio da arte socialmente engajada, com o envolvimento de grupos demográficos marginalizados ou vulneráveis, incluindo minorias raciais, trabalhadores precários e minorias sexuais, construiu-se um potencial para unir arte e ativismo e para comunicar, educar e se envolver mais intimamente com o público por meio da arte (TOMORROW GIRLS TROOP, 2019). É aqui que entra a arte do ativismo em que há uma arte para cada prática ativista incluída, distinguindo o inovador do rotineiro, o elegante do mundano (LAMBERT; DUCOMBE, 2016). Ao empregar estratégias que envolvem colaborações e comunidades, processos em vez de produtos, produção no âmbito social e não em museus, os artistas são capazes de afetar e desafiar reinos sociais além do contexto específico da arte em si (DUFOUR, 2002). O ativismo

---

*otakus*, como um termo usado para a “resposta afetiva a personagens fictícios” (GALBARAITH, 2009 *apud*. FUJIWARA, 2024). Sharp (2011 *apud*. FUJIWARA, 2024), no entanto, traduz *moe* como um “pseudo-romance”, um que está “indissociavelmente ligado à empregada e ao seu corpo”.

<sup>9</sup> O G7 ou Grupo dos Sete é uma aliança que foi criada para facilitar a cooperação na economia global entre os países mais industrializados e economicamente relevantes em 1976 e é composto pela Alemanha; Reino Unido; França. Estados Unidos; Itália; Canadá; Japão e União Europeia, como um membro não enumerado (OLSEN *et al.*, 2023).

na arte envolve trabalhar fora das instituições, em espaço público, onde alguém é capaz de abordar e fazer uso de muitos modos e formas de cultura (DUFOR, 2002).

A arte é mais sentida do que pensada e quando somos afetados, ou melhor: emocionados, por uma obra de arte, costumamos dizer que ela nos move e esse movimento é bom para a mudança social (LAMBERT; DUCOMBE, 2016). O TGT exemplifica esse processo mediante a constante utilização de símbolos enraizados na cultura japonesa. Seu principal símbolo, por exemplo, é uma máscara que representa o coelho e o bicho-da-seda, os quais ao se relacionarem com cargas emocionais, históricas e culturais ressoam com o público (Figura 16). No caso do bicho-da-seda, por exemplo, na mitologia japonesa, ele simboliza uma encarnação da deusa da fertilidade Oogetsuhime, capaz de produzir todos os tipos de comida de seus orifícios corporais, com os quais ela preparava refeições para servir o deus Susanoo, e que posteriormente foi assassinada por Susanoo (TOMORROW GIRLS TROOP, 2019). Nesse sentido, mais do que uma máscara ou um artefato visual, essas simbologias e imagens constroem um espaço para que questões relacionadas à violência doméstica e ao trabalho do cuidado sejam sentidas pelo público. Por isso, a arte deixa de ser apenas um meio estético e transita para se tornar um instrumento de mobilização emocional e, conseqüentemente, social.



“A recepção do rádio é péssima, então eu liguei a TV e é o mesmo programa. Céus, Joe. Eu simplesmente não sei o que fazer! Agora você não atirou no cachorro de alguém pensando que era uma raposa? Não foi nada disso! Atirei num caçador, peguei o coelho que ele matou. **Eu nunca poderia matar um pobre coelhinho. Tudo bem, tudo bem. Diga a si mesmo que você salvou todos os coelhos de serem baleados por ele!**” (TOSHIKO, 2020)

A máscara utilizada pelas integrantes do TGT além de simbolizar aspectos culturais do Japão, simbolizam uma crítica à violência doméstica e ao trabalho do cuidado concentrado em corpos femininos e feminilizados. Assim, por meio de sua arte, o TGT representa sua própria identidade como grupo e como coletivo, mas também mobiliza e expande.

*Figura 16: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de Tomorrow Girls Troop, s.d.*

Para além do Tomorrow Girls Troop, a intersecção entre arte e ativismo como instrumento de ação dos asiáticos-americanos é anterior. Em 1975, foi publicado o quarto volume do *The Asian-American Community Newsletter of Washington*, cuja característica envolve tanto a utilização de ilustrações desenvolvidas pela própria comunidade, quanto de textos que tanto noticiam, quanto protestam. Em uma das seções do jornal, por exemplo, é desenhada uma imigrante chinesa e é destacado suas roupas (Figura 17). Em complemento à arte, o jornal faz uma crítica à imagem pública estereotipada que é disseminada sobre os imigrantes, com destaque para corpos femininos e feminilizados. Destaca-se, por exemplo, que a mensagem da moda para essas imigrantes é que elas serão recompensadas, apreciadas e até admiradas e invejadas por se vestirem de acordo com os estereótipos de Lotus Blossom (submissa e delicada) e Dragon Lady (exótica, sedutora e perigosa), mensagem que as aprisiona (THE ASIAN-AMERICAN COMMUNITY NEWSLETTER OF WASHINGTON, 1975) esses corpos em papéis rígidos e desumanizantes.

Como informações e críticas podem ser introduzidas em um projeto de arte? O que a arte pode fazer? (DUFOUR, 2002). Tanto a imagem de uma imigrante leste asiática, quanto o conteúdo textual de crítica em relação às próprias imagens estereotipadas utilizadas na indústria da moda refletem a arte como um projeto de crítica. Essa intertextualidade se torna mais evidente quando o jornal *The Asian-American Community Newsletter of Washington* (1975) ressalta que ser colocado em uma página de moda como uma moda passageira e a partir de termos como “visual chinês” não é diferente de ser colocado em um museu como uma curiosidade antropológica (THE ASIAN-AMERICAN COMMUNITY NEWSLETTER OF WASHINGTON, 1975). Isto é, a indústria da moda no Ocidente como mais uma frente que fetichiza e torna exótico a cultura do outro.

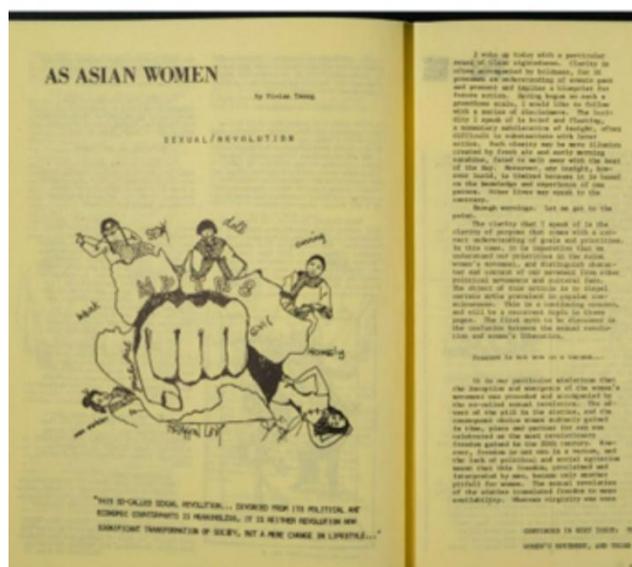


**A identidade cultural de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos não é um culto fetichista ao “visual chinês”.** E, é por isso, que na arte do *The Asian-American Community Newsletter of Washington*, esse corpo se traja orgulhosamente em suas roupas. Os trajes, cada um com características próprias, brilham (CHINA CULTURAL CENTER, 2021).

**É o modo de se vestirem e de se expressarem culturalmente, para além da sua visão de alteridade.** Como representação da sociedade e da cultura, as roupas não apenas mostram a civilização material, mas também simbolizam a civilização espiritual (CHINA CULTURAL CENTER, 2021).

*Figura 17: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir SMITHSONIAN INSTITUTION. The Asian-American Community Newsletter of Washington, 1975.*

Outra seção do jornal também demonstra como a arte em complemento ao texto são capazes de investigar questões por meio de seu modo particular de produção de significado (DUFOUR, 2002), mas que se complementam na entrega da mensagem. Nela, há uma ilustração artística de diversos corpos femininos e feminilizados leste asiáticos lutando contra os mitos que são construídos sobre eles. Essa imagem demonstra o que Lambert e Ducombe (2016) caracterizam como uma estética artística tática, estratégica e organizacional. Isso porque, mesmo sem que o leitor tenha contato com o texto referente a essa seção, o conteúdo estético já apoia como um ativismo mobilizador que, com somente uma ilustração, utiliza de narrativas que influenciam percepções sociais e políticas. Nesse sentido, enquanto a arte apoia em uma das frentes da mensagem que envolve a luta contra estereótipos sexuais de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, o conteúdo textual é complementar, mas pôde focar em outra vertente. Nele, Tseng (1975) faz uma crítica não somente às imagens que restringem os corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, como também à restrição de liberdade que acompanha o advento da pílula anticoncepcional, nos anos 60. Para Tseng (1975), essa ascensão, embora seja nomeada como revolução sexual, não foi efetiva para de fato revolucionar no que diz respeito às problemáticas patriarcais mais enraizadas. Mesmo não mencionando no texto escrito, é a complementação da arte que traz quais são essas problemáticas (Figura 18).



A revolução sexual, como corpo feminino e feminilizado, não é somente a garantia de métodos anticoncepcionais. É, todos os dias, lutar e socar os mitos que reduzem nossas imagens e identidades aos mitos da Lotus Blossom e da Dragon Lady, da hiper sexual e má, perigosa, mas fraca. **A liberação contra esses mitos é a liberação que será ganha.**

Figura 18: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de SMITHSONIAN INSTITUTION. *The Asian-American Community Newsletter of Washington*, 1975.

Frente ao exposto, as imagens e as representações evidenciam o papel da mídia e da arte na construção de pertencimento, cidadania e identidades subjetivas. A mídia, dominada por imagens hiper sexualizadas de corpos femininos e feminilizados se torna um denominador de violência a esses corpos. Contudo, a potência de seu ativismo em também utilizar contra representações destacam a importância das imagens para a construção desse ativismo. Os movimentos tanto do Tomorrow Girls Troop, quanto do The Asian-American Community Newsletter of Washington, embora diferentes em seus objetivos, demonstram a forma como representações podem assumir uma significação adicional, dentro de uma prática maior (ALTIERI, 1982). A arte como ativismo é também para que os indivíduos vejam a si mesmos e suas comunidades específicas representadas na mídia (LOPEZ, 2016). Desse modo, a seguir, o trabalho final explora a importância da arte como ativismo tanto na representação, quanto na humanização de corpos femininos e feminilizados amarelos. Para isso, são analisados mobilizações e artistas que demonstram como as imagens podem celebrar a humanidade e complexidade desses corpos, aspectos que têm sido retirados deles frente à desumanização como meros objetos sexuais.

#### **4.2 Visualidades, humanidade e representação**

A obra representativa é aquela que exemplifica de uma forma que permite aos membros de uma audiência ver que cada um deles pode participar da vida da obra enquanto reconhece que a mesma possibilidade se mantém para os outros (ALTIERI, 1982). Quando estão ausentes, marginalizados ou maltratados, há um impacto real na capacidade das comunidades de se sentirem reconhecidas e validadas e em que os indivíduos dão sentido à mídia de maneiras que ressoam com suas próprias identidades culturais (LOPEZ, 2016). Nesse sentido, a ausência ou distorção de representações dessas comunidades prejudica a capacidade de se reconhecerem como válidas dentro de uma sociedade. Ademais, faz com que entendam que o seu reconhecimento e, mesmo subjetividade, está atrelado a estereótipos monolíticos e restritivos. No caso de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, para além de simplificações e homogeneizações étnicas e culturais em uma única visão hiper sexual como um marcador de diferença e que retira seus corpos do ordinário, isto é, do normal e do humano. Por isso, esses corpos têm também constantemente se utilizado da arte como obras representativas em um agenciamento que constantemente precisam reivindicar.

Frente a isso, é possível analisar como os tipos de práticas culturais que são incluídas na categoria de “estadunidense” estão em movimento, sendo lentamente transformadas por

meio do processo e desempenho da cidadania cultural, a qual está intimamente conectada às práticas de mídia e imagens (LOPEZ, 2016). A identidade cultural estadunidense não é fixada na mídia, pois também é representado pela forma como as pessoas interagem e se conectam com a cultura dominante ou as práticas culturais de uma nação mediante a cidadania cultural. Essas complexidades nos lembram que as imagens estão sempre em fluxo, mudando sob nossos pés (LOPEZ, 2016). Logo, a cidadania cultural é sobre como as pessoas se reconhecem e participam da cultura, inclusive mediante a construção de protestos e contra representações em resposta às representações consolidadas pelo grupo dominante. A luta pela cidadania cultural por meio da mudança de representações de mídia tem uma longa história por parte de imigrantes leste asiáticos e em sua exploração da história da censura cinematográfica, Charles Lyons (1996 *apud*. LOPEZ, 2016) descreve protestos de representações asiático-americanas já em 1973 e aqueles que estavam mais próximos do problema estavam entre os primeiros a se posicionar, isto é, profissionais da indústria (LOPEZ, 2016). A luta por representação está diretamente ligada à cidadania cultural.

A primeira mobilização ocorreu quando um ator sino-americano reclamou sobre o uso da palavra *chink*<sup>10</sup> no filme *O Homem que Burlou a Máfia*, em 1973, e fez com que a fala fosse removida (LOPEZ, 2016). Um grupo de artistas protestou contra o filme *Horizonte Perdido*, também de 1973 pelo uso de *yellowface*, que era a prática padrão dentro da indústria de atores brancos usando maquiagem para assumir o papel de personagens leste asiáticos (LOPEZ, 2016). Em protestos subsequentes, coletivos ativistas lutaram contra as performances estereotipadas de personagens. Em 1985, o filme repleto de estereótipos *O Ano do Dragão* inspirou o primeiro protesto organizado nacionalmente em torno da estreia do filme culminaram em uma ação coletiva de US\$ 100 milhões contra os produtores do filme na Metro-Goldwyn-Mayer United Artists (MGM/UA) (LOPEZ, 2016). Além dessas iniciativas, coletivos permanecem a se mobilizar com o objetivo de se posicionarem frente às representações em produções cinematográficas e midiáticas de forma geral, reivindicando, nesse sentido, a sua cidadania cultural. O Media Action Network for Asian Americans (MANAA) é um exemplo e se dedica a monitorar e defender representações equilibradas, sensíveis e positivas dos imigrantes asiáticos-pacífico-americanos (MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d.). Os membros do MANAA (Figura 19) se reúnem em uma pequena sala no segundo andar do prédio da Chinatown Public Safety Association e as reuniões são abertas ao público e podiam ser frequentadas por qualquer pessoa interessada em questões de representação da mídia

---

<sup>10</sup> *Chink* é uma variante ou alteração lexical para se referir a pessoas chinesas, o termo é considerado ofensivo (OXFORD ENGLISH DICTIONARY, s.d.).

asiático-americana (LOPEZ, 2016). Em geral, a resposta da MANAA a uma imagem era baseada em quatro fatores: resposta emocional, viabilidade, alocação de recursos e precedente passado (LOPEZ, 2016). A resposta emocional está relacionada em como os membros da organização se sentem em relação à imagem e quais sentimentos essas representações despertam. A viabilidade está relacionada à capacidade da MANAA em atuar em relação à intervenção no caso e se relaciona diretamente na alocação de recursos, em que a organização analisa se os recursos que possuem são o suficiente para intervir. Já o precedente passado diz respeito ao histórico de casos semelhantes que já foram avaliados pelo MANAA. Como a maioria das pessoas que participavam das reuniões da MANAA eram asiático-americanas, o consenso do grupo sobre a ofensividade de uma imagem frequentemente era alcançado simplesmente perguntando se alguém se sentia pessoalmente ofendido por ela (LOPEZ, 2016). Respostas emocionais como sentir orgulho, vergonha, insulto, raiva, diversão ou satisfação foram vistas como razões válidas para o grupo tomar uma decisão (LOPEZ, 2016). Nesse sentido, mais do que critérios objetivos, a subjetividade e as percepções pessoais e os sentimentos são os principais aspectos que direcionam as ações da MANAA.



Conforme o seu logo comunica, o MANAA funciona como uma onda de atuação em todas as frentes midiáticas que envolvem representar, defender e discutir a representatividade de asiático-americanos. Inicia-se em uma sala na Chinatown e, como uma onda, aborda filmes, séries de televisão, notícias e investiga casos e reclamações e ocupa as ruas.

*Figura 19: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d.*

Outro exemplo de coletivo que se mobiliza em prol da maior e melhor representatividade de asiáticos-americanos é o National Asian American Theatre (NAATCO), focado no teatro. O NAATCO é uma organização isenta de impostos sem fins lucrativos formada em 1989, com a missão de afirmar a presença e a importância do teatro asiático-

americano nos Estados Unidos (NATIONAL ASIAN AMERICAN THEATRE COMPANY, s.d). A atuação da organização (Figura 20) ocorre mediante a encenação de clássicos europeus e estadunidenses escritos com todos os elencos asiático-americanos; adaptações desses clássicos por dramaturgos asiático-americanos; e novas peças escritas por não-asiático-americanos, não para ou sobre asiático-americanos, mas realizadas por um elenco totalmente asiático-americano. Desenvolvimento e produção de novas peças por dramaturgos asiático-americanos que incorporam outras artes performáticas e mídias (NATIONAL ASIAN AMERICAN THEATRE COMPANY, s.d). Frente ao destacada, é relevante destacar que o posicionamento histórico da cidadania como fundamentalmente ligado ao ideal de autogoverno é em si uma concepção patrimonial, com corpos femininos e feminilizados lutando por reconhecimento como pessoas capazes de autogoverno (LOPEZ, 2016). Essa luta vai além da reivindicação por cidadania cultural, mas envolve também a simples consideração de que seus corpos são cidadãos, são autônomos e são humanos. Ao ir além da suposição de que o autogoverno qualifica alguém para a cidadania, discute a reconfiguração da cidadania como respeito aos direitos de grupo que incluem aqueles de “identidades diaspóricas, não hegemônicas e fraturadas, recusando qualquer fechamento que venha com noções de uma identidade singular, limitada e proprietária do tipo patrimonial” (YEATMAN, 2001 *apud*. LOPEZ, 2016). A proposta, desse modo, é a transformação da cidadania e da cidadania cultural como abrangente de experiências e identidades múltiplas inclusive em uma mesma comunidade de resistência.



Figura 20: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de NATIONAL ASIAN AMERICAN THEATRE COMPANY, s.d; THE NEW YORK TIMES, 2020.

Deve-se avaliar que corpos femininos e feminilizados asiáticos lutam por um tipo diferente de cidadania do que os homens (LOPEZ, 2016). Uma das frentes de luta é a própria representação da sexualidade desses corpos, que, na visão dominante, foi resumida a estereótipos desumanizantes. Essa luta é, por exemplo, abordada por artistas leste asiáticas da dança. Essa intersecção com a dança é relevante na medida em que frequentemente desperta-se uma percepção intimamente ligada a um fazer sensual feminino (LABETA, 2024). Assim como corpos femininos e feminilizados leste asiáticos são expostos a estereótipos hiper sexuais, a dança como atividade feminina seria alvo de manipulações discursivas que moldariam a percepção sobre o comportamento humano, justificando discriminações de diversas naturezas, como as de cunho sexual, classista, étnico-racial, estético ou etário (LABETA, 2024). A hipersexualização da arte de dançar envolve esse processo em que o feminino e o erotismo pairam sobre a dança, despertando o desejo pelo gozo através de um ideal consumível (LABETA, 2024). Processo semelhante que atinge corpos femininos e feminilizados amarelos na mídia e na pornográfica, há a hipersexualização deles em prol de sua desumanização e transformação em um produto de consumo do olhar masculino. Entretanto, o erótico e o sensual da dança não é meramente sexual.

Segundo Lorde (1984 *apud.* LABETA, 2024), erótico e pornográfico estão diametralmente opostos ao sexual, dado que a palavra “erótico”, advinda do grego eros, expressa a personificação do amor, nascido do Caos, em seu vasto aspecto que consegue personificar o poder criativo e a harmonia (LABETA, 2024). A Muna Tseng Dance Projects é um exemplo da profundidade emocional do erótico na dança em intersecção com os desafios enfrentados por corpos femininos e feminilizados leste asiáticos. A organização foi fundada pela dançarina e coreógrafa chinesa-americana Muna Tseng para produzir arte em uma cultura de ideias criativas, com colaboradores que são líderes em seus campos de pesquisa em arte contemporânea, por meio de performances ao vivo, instalações de artes visuais, exposições, livros, mídia e projetos de arquivo em fotografia, vídeo e filme (MUNA TSENG DANCE PROJECTS s.d.). Em suas coreografias e intervenções artísticas, tanto Muna Tseng, quanto outros integrantes da organizam se utilizam do feminino, da sensualidade e da identidade cultural. Assim, na sociedade em que as imagens são mediadas, a imagem do corpo que dança possui, concomitantemente, paradigma, metáfora e metanarrativa em seu contexto (LABETA, 2024). Isto é, os corpos que dançam, sobretudo os femininos e feminilizados, são um modelo paradigmático de reflexão sobre os padrões culturais que hiper sexualizam a dança, uma arte que expressa metaforicamente ideias e emoções e que pode, sobretudo, atuar como uma narrativa que questiona estruturas de poder.

É a partir da dança que Tseng soma arte, vida; memória; história; investigação cultural; pensamento crítico; fluxo instintivo; engajamento filosófico; prática de linguagem corporal; texto; imagens visuais; estética; paisagem sonora; impressão cinematográfica; nutrição da alma e comunicação vibracional (MUNA TSENG DANCE PROJECTS, s.d.). Ela não evita a beleza, a luminosidade, a dor ou a feiúra e quer criar uma presença teatral que seja tão real e palpável como agarrar uma pedra ou saborear as suas lágrimas (MUNA TSENG DANCE PROJECTS, s.d.). Nesse sentido, Tseng contrapõe-se diametralmente a determinados mercados pornográficos que impõem padrões violentos sobre corpos femininos, reduzindo-os a objetos de satisfação masculina e a estigmatização desses corpos dançantes confere-lhes uma conotação vulgar (LABETA, 2024). O erótico, que foi transformado em um símbolo de inferioridade feminina pelo olhar pornográfico e mercadológico (LABETA, 2024) é a energia vital, criativa e da experiência da vida que de fato representa, que corpos femininos e feminilizados podem desafiar as estruturas de poder existentes (LABETA, 2024) e é a partir disso que Tseng atua em sua arte (Figura 21).

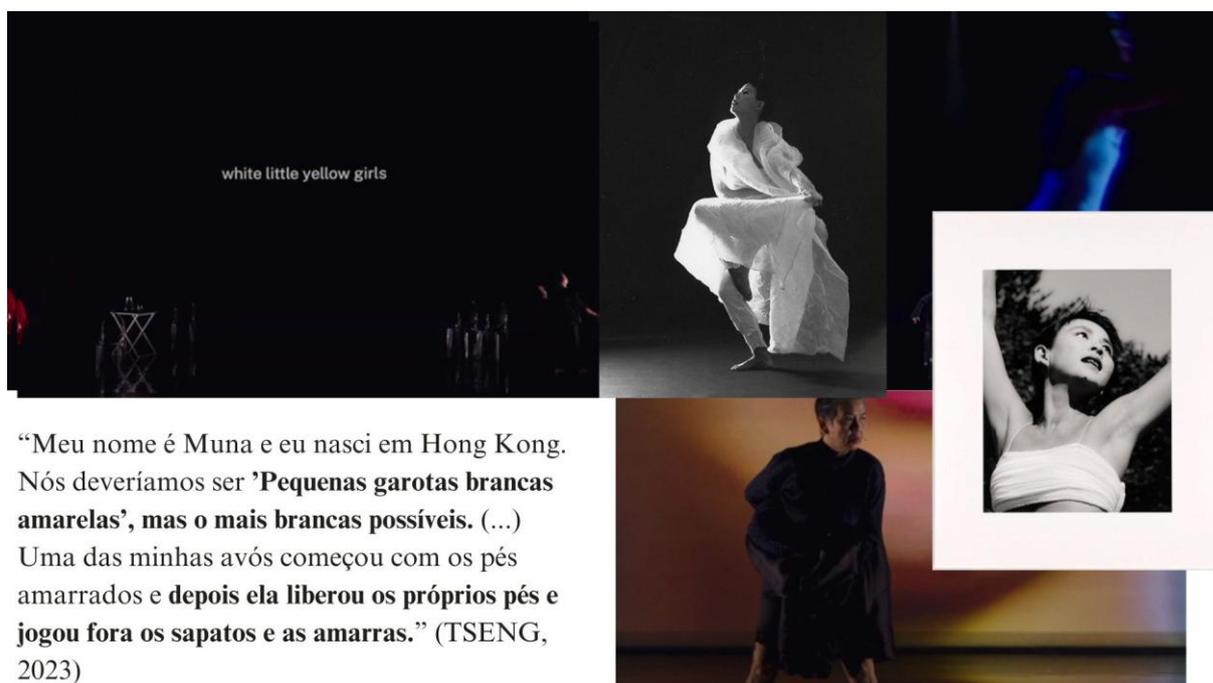


Figura 21: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de MUNA TSENG DANCE PROJECTS, 2023; SMITHSONIAN INSTITUTION, 1992.

Por fim, outra frente de luta de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos para além de cidadania, é a sua representação humanizada. A artista nipo-americana Miné Okubo é reconhecida por suas representações da vida cotidiana e da humanidade (SPRING, 2017). Ela

é mais famosa por seus desenhos retratando japoneses e nipo-americanos internados durante a Segunda Guerra Mundial, nesse período, o presidente Franklin Delano Roosevelt emitiu a Ordem Executiva 9066, em 1942, que proibiu pessoas de ascendência japonesa de viver na Costa Oeste e os forçaram a viver em centros de realocação, política que também afetou Okubo (SPRING, 2017). Foi a partir de operações espectrais que imagens de perigo de imigrantes leste asiáticos foram disseminadas e contribuíram para a sua abjeção. Esses espectros, os quais são construções visuais e subjetivas, justificam a opressão e o controle sob determinados corpos e contribuem não apenas com os elementos brutos, mas também com a própria fundação da arquitetura perceptiva da colonização que transforma a carne viva em espectralidade abjeta que emana como raios de luz das superfícies das fotografias (ORTEGA 2019). Os desenhos de Okubo resistem a essa transformação espectral, uma vez que tem foco na vida cotidiana, capturando experiências vividas e que recusam a abjeção ao reivindicar o ordinário e a humanidade (Figura 22).



Do cotidiano em que podia jantar com seus amigos à estigmatização em palavras de jornais à discriminação racial e internação em campos. Do **desconforto** em ser olhada mesmo em uma mesa de jantar com os amigos à **raiva** ao ler os jornais ao **cansaço e desesperança** dos campos de internação. Tudo isso retratado pelos desenhos de Miné Okubo.

Figura 22: Imagem modificada por HIRANO, Caroline Yumi Matsushima a partir de JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944

Enquanto Okubo estava no campo de internação, ela fez mais de 2.000 desenhos em carvão, aquarela, caneta e tinta, retratando suas experiências cotidianas (SPRING, 2017). Muitas vezes, esses desenhos mostravam suas observações de corpos femininos e feminilizados no campo (SPRING, 2017). Seja retratando crianças olhando para os vasos sanitários dispostos em pares, corpos femininos e feminilizados mais velhos e nus subindo em baldes e panelas para

tomar banho, ou pessoas tapando o nariz para o fedor de esgoto ruim, Okubo captou a vida no campo em todo o seu desagrado (YAMAMOTO, 2021). Mais do que isso, mesmo antes de ser confinada no campo de internação, Okubo desenvolveu uma série de obras artísticas que visava não apenas retratar o normal em sua vida e sua subjetividade, mas também o processo de como sua vida cotidiana e humanidade também foi retirada dela a partir da discriminação racial e da transformação de seu corpo em uma espectralidade abjeta.

É a partir dessa abjeção que se constrói a espectralidade, o regime escópico de hipersexualização de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos tanto no cinema hollywoodiano quanto expandido para violências sexuais na pornografia *mainstream*. Como vimos, tais imposições são o resultado não apenas de técnicas discursivas, mas das próprias práticas perceptivas de colonização que estão implicadas na criação de espectros e na desalmação para os propósitos de uma colonialidade e império (ORTEGA 2019) e da dominação de um olhar cujas imagens e representações são mediadas pela masculinidade branca dominante. A resistência a essas operações espectrais e a esses regimes escópicos envolvem a representação artística e sua utilização como instrumento de ativismo, representação e humanidade. Logo, tanto as expressões artísticas trazidas neste capítulo quanto outras de resistência não apenas enfrentam os regimes escópicos de hipersexualização aos quais estão submetidos, mas também reconstróem imagens e narrativas em que atuam como agentes integrais, complexas e subjetivas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A influência da disseminação de imagens hiper sexualizadas de corpos femininos e feminilizados vai além da pornografia *mainstream* e estadunidense. Ao considerar como as identidades são moldadas através de múltiplos meios, é evidente um viés ocular significativo, em que há um desafio de construir identidades individuais em meio a um excesso de possibilidades simbólicas, frequentemente transmitidas por imagens (O'LOUGHLIN, 2006). Nesse sentido, o trabalho final analisou as formas como as imagens estereotipadas restringem os corpos femininos e feminilizados leste asiáticos a um ser sexy, perigoso ou dócil, submisso, mas inerentemente hiper sexual e um corpo que, por ser amarelo, é destinado ao consumo masculino. Isso decorre de aspectos históricos que envolvem desde legislações anti-imigração nos Estados Unidos e a influência da filmografia hollywoodiana e permanece na frente da pornografia. Frente a essas imagens, foram contra cartografadas, mediante intervenções nas próprias figuras, vivências, reflexões pessoais e relatos de imigrantes leste asiáticas, aspecto que traz a subjetividade desses corpos de volta diante de um regime escópico de dessubjetivação que parte de representações *mainstream* de fetichização e de hipersexualização.

No contexto da pornografia, o corpo se torna uma mercadoria visualizada, refletindo esses aspectos históricos e formais (RAZACK, 2016) do consumo de corpos femininos e feminilizados e sua implicação na vida cotidiana tanto dos consumidores, quanto desses corpos a serem retratadas como mercadorias a serem consumidas. Assim, os regimes escópicos demonstram as interações entre colonização e visualidade, em que a colonização molda a visão e a percepção na medida em que as imagens que temos do mundo são majoritariamente europeias e estadunidenses. Frente a esse contexto, a metodologia adotada no trabalho final utilizou e dialogou sobretudo com a teoria dos regimes escópicos, em uma vertente de crítica visual, em que se estabelece a mediação das imagens e as relações de poder que estão imbuídas sobre elas. Diante da escolha metodológica, as figuras utilizadas no decorrer do trabalho final desempenham um papel relevante de evidência de construção de um regime escópico de hipersexualização de corpos femininos e feminilizados amarelos e a violência que envolveu esse processo.

A violência colonial, nesse caso, manifesta-se a partir das práticas visuais, as quais operam na in(visibilização) de identidades e de sua desumanização (ONGALANAYAGAM; MUSCI; 2024; SHANG, 2019). Desse modo, a colonialidade também cria subjetividades fantasmas a partir da transformação de identidades em espectros, cujas capacidades de resistência são apagadas das imagens (ORTEGA, 2019). Para além da visualidade colonial, ao

controlar e classificar o outro, o olhar colonial, cujas representações são patriarcais e envolvem o domínio e a conquista, é particularmente violento sobre o corpo feminino e feminilizado. A representação desses corpos os coloca como símbolos de sexualidade pervertida e excessiva, aspectos que sustentam práticas de exploração sexual e fetichização. Esse mesmo processo colonial é também observado na pornografia *mainstream*, mídia que intensifica a fetichização racial de corpos femininos e feminilizados e que desconsidera subjetividades e histórias complexas em prol do prazer e do consumo masculino desses fetiches.

Qual é a relação entre história e representação? Qual é o papel da fantasia e da vida psíquica das imagens na formulação de nossa compreensão de seu poder? Como as imagens da sofredora e suicida complementam os projetos coloniais no encontro entre Europa, Estados Unidos e Ásia ao longo do século XX? Como a produção da mulher asiática desejável e desejanse se mistura com campanhas para vender prostituição do Leste Asiático e do Sudeste Asiático para turistas sexuais masculinos brancos? Como O Mundo de Suzie Wong (1960) influencia a pornografia profissional, amadora e contemporânea? Esses são os principais questionamentos trazidos por Shimizu (2007) e que demonstram a importância dos regimes escópicos e de representação tanto na vivência e na violência sofrida por corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, quanto em projetos maiores de violência, como é o caso da colonização. Embora o trabalho final não responda a todas as questões elencadas por Shimizu (2007), oferece um panorama geral em relação às consequências desse processo. Dentre as quais, o trabalho final destaca desde a restrição de histórias; subjetividades; identidades comunitárias e culturais e a influência dessas imagens estereotipadas no desenvolvimento de relacionamentos românticos e da sexualidade desses corpos.

As leste asiáticas ou de ascendência leste asiática viram suas identidades raciais e de gênero reduzido a estereótipos sexuais estúpidos aos olhos do Ocidente (BARRERO, 2023). A perpetuação desses estereótipos e fetichizações tem um impacto psicológico, afetando sua percepção de si mesmas e suas relações com seus corpos. A representação distorcida contribui para um ciclo de violência, onde seus corpos são consumidos sem reconhecimento de suas identidades autênticas. Seja através da mídia, Hollywood, ou a lei, as leste asiáticas são frequentemente pintadas como unidimensionais, ansiosas por agradar, caricaturas, resultando em percepções prejudiciais delas (BARRERO, 2023). Todas elas ou se enquadram no guarda-chuva da Dragon Lady, perigosamente traiçoeira e sensual, ou de Lotus Blossom, dócil, desprotegida, cuja vida depende da salvação de um homem branco (TAJIMA, 1989; KIM, 2005; SHIMIZU, 2007; UMEDA, 2018; NAGARAJ, WEN, 2020; QIN, 2024HWANG; PARREÑAS, 2021).

Mais do que consequências pessoais desses estereótipos, eles acarretam crimes passionais e de violência física, sexual e psicológica. Um dos casos mais disseminados foi o de um homem branco estadunidense que, em 2021, realizou tiroteios em spas e casas de massagem em Atlanta, Geórgia, assassinando 8 pessoas, 6 das quais eram imigrantes asiáticas e que após o crime, disse à polícia que sofria de vício em sexo (THE NEW YORK TIMES, 2021; CNBC, 2021; NATIONAL PUBLIC RADIO, 2021; BBC, 2021; THE GUARDIAN, 2021; VOX, 2021). O atirador agiu com base na imagem construída de leste asiáticas como um perigo sexual, e ele culpou seu próprio vício em sexo na causa dessas mortes. Estereótipos perpetuados pelas forças armadas dos Estados Unidos, Hollywood, a mídia ocidental custou essas vidas (BARRERO, 2023). A hipersexualização de leste asiáticas não é uma praga apenas para aqueles que residem no Ocidente (BARRERO, 2023). Mesmo os próprios países leste asiáticos reforçam esses estereótipos e disseminam propagandas e conteúdo midiático que sexualiza seus corpos femininos e feminilizados e se utiliza de estereótipos ocidentais. Essas representações hipersexualizadas se estendem para os animes japoneses, que também desenham personagens femininas com traços exagerados e sexualizados para apelar ao público (YAO, 2023). Outra camada do problema é a infantilização de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos, aspecto que, por exemplo, resulta na exploração sexual de menores de idade, problemática que embora não tenha sido desenvolvida amplamente nesse trabalho final, deve ser destacada como parte relevante da violência de regimes escópicos de hipersexualização contra esses corpos.

Ademais, essas representações não são meramente uma questão de objetificação, já que também resultam em um processo de negação da plena cidadania e reconhecimento desses corpos como sujeitos legítimos e com agência. A presença das leste asiáticas nas Chinatowns dos Estados Unidos, por exemplo, foi marcada pela exploração e objetificação, muitas vezes associadas a atividades como prostituição, tráfico humano e crime organizado. O tratamento desses corpos exemplifica como as imagens em relação a eles como sendo disponíveis e consumidos pela etnia, mascararam e justificaram as segregações políticas e sociais que reforçaram sua marginalização (LIM; WIELING, 2004; CHAN, 2008; HU-DEHART, 2012). A separação de "prostitutas brancas" e "prostitutas chinesas" nas Chinatowns, por exemplo, além de desumanizante, reforça o fator da etnia no tratamento e atração sexual das imigrantes, com a construção de um imaginário de alteridade em que eram simultaneamente desejáveis, porém segregadas frente a uma cultura de superioridade ocidental.

Assim, frente ao exposto, o trabalho final reforça a necessidade de reconhecimento e reflexão em relação às representações de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos. A frase "Eu não sou seu fetiche", frequentemente visto em protestos e em mobilizações desses

corpos, propõe a reapropriação da sexualidade por parte dessas comunidades. Para além da dor e do sofrimento racial que dominam as representações hiper sexuais, deve-se também explorar a posse e a agência das próprias sexualidades leste asiáticas, desafiando os estereótipos e a objetificação a partir de uma nova perspectiva (SHIMIZU, 2006). As subjetividades, sentimentos, histórias e lutas de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos reforçam: “Eu não sou seu fetiche”. Por fim, é a partir da utilização das imagens de contra representação e das artes como instrumento de mobilização que raça, sexo, cultura visual e performance podem ser entrelaçados para revelar tanto prazer quanto dor, e a criação de novos espaços de resistência feminista e colonial e de reconhecimento de “outras” visualidades que também representam o “eu”.

## ANEXO – IMAGENS FONTE: CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E ANÁLISE DE RELEVÂNCIA

A Figura 23 é um retrato da atriz sino-americana Kalen Liu, fotografada pelo estadunidense Peter Bash. Essa imagem foi selecionada pela semelhança da atriz com uma pose de boneca, imóvel e sem expressões faciais notáveis. As modificações incluídas nesta fotografia incluem a inserção, por escrito, de comentários assediadores e violentos que são recebidos por corpos femininos e feminilizados leste asiáticos e que eu já escutei sendo proferidos contra mim. Estes comentários, além de reduzirem esses corpos a um ser hipersexual, dócil e submisso (como uma boneca), também os desumanizam e dessubjetivam, sentimento de angústia que Kalen Liu consegue retratar, apesar de sua ausência de expressões faciais.



*Figura 23: Imagem original. BASH, Peter. Kalen Liu. National Museum of American History, 2013. (Anexo)*

A Figura 24 trata-se de uma fotografia de autoria de John Thomson, conhecido por seu trabalho envolvendo fotos de culturas não ocidentais. Essa foto foi selecionada na medida em que representa o fascínio pela cultura leste asiática, que, entretanto, é vazia e a fetichiza. As figuras femininas da foto não são nomeadas, não tem uma história. São somente reduzidas às vestimentas e à cidade, na China, em que a foto foi tirada, “Roupas das mulheres de Ningpo”.



*Figura 24: Imagem original. THOMSON, John. Costume of the Women of Ningpo. Massachusetts Institute of Technology, 1974. (Anexo)*

A Figura 25, intitulada "A Chinese Slave Girl" retrata uma menina chinesa envolvida no contexto da prostituição forçada nos Estados Unidos durante o século XIX. Nesse período, muitas chinesas foram traficadas e obrigadas a trabalhar em bordéis, especialmente em áreas como Chinatown, em São Francisco, cujo mapa, da Figura 26, destaca em verde as áreas em que havia esses trabalhos sexuais. Concomitantemente, a imagem que se disseminava em relação às imigrantes chinesas que vinham aos Estados Unidos era a de imoralidade, perigo e corrupção. Nesse sentido, questiona-se e se incita uma reflexão, embora esses corpos fossem expostos à violência, eram eles que eram rotulados como imorais. Evidencia-se a contradição de um contexto em que aqueles que perpetuavam a exploração e a violência detinham também o poder de definir o que é a moralidade, relegando aos corpos femininos e feminilizados leste asiáticos o estigma da imoralidade.



*Figura 25: Imagem original. A Chinese slave girl. Oakland Museum of California, 1905. (Anexo)*

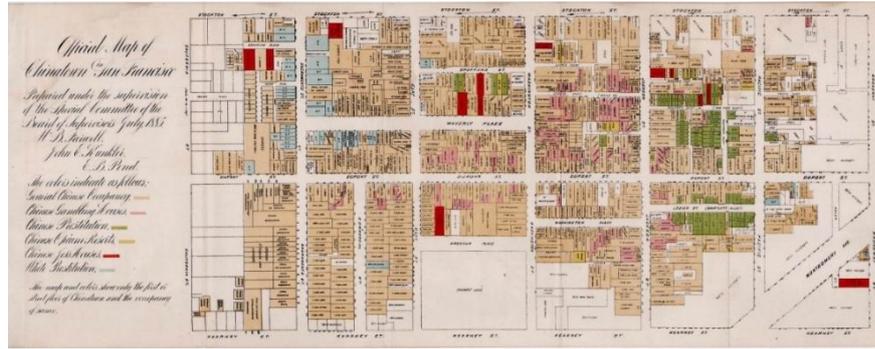


Figura 26: Imagem original. RUMSEY, David. David Rumsey Map Center, Stanford Libraries, 1885. (Anexo)

A Figura 27 demonstra os principais estereótipos raciais aos quais os corpos femininos e feminilizados leste asiáticos são reduzidos, o binário: “fofa, mas amarela” (perigosa, imoral). A imagem se torna ainda mais relevante por ter sido veiculada em um jornal de grande circulação, o *The Francisco Examiner* (1920) e por retratar políticos brancos interagindo com uma criança. Essa representação visual não apenas reforça os estereótipos racializados e genderificados, mas também evidencia como discursos hegemônicos e a percepção pública sobre corpos femininos e feminilizados leste asiáticos os violenta desde a menoridade. Essa construção da alteridade tira delas o brilho do sol e as torna uma lua, reflexo do que se cria sobre elas (HIRATSUKA, 1911).



Figura 27: Imagem original. *Cute, but yellow*. *The SAN FRANCISCO EXAMINER*, 1920. (Anexo)

A Figura 28; Figura 29; Figura 30; Figura 31 e Figura 32 são dos filmes em que há a representação do estereótipo de Dragon Lady, isto é, do corpo feminino e feminilizado leste asiático como perigoso, sensual, imoral e um corpo que corromperia a branquitude (TAJIMA, 1989; KIM, 2005; SHIMIZU, 2007; UMEDA, 2018; NAGARAJ, WEN, 2020; QIN, 2024). O primeiro filme analisado, *Filha do Dragão* (1931) (Figuras 28 a 30), destaca-se entre as diversas representações da Dragon Lady por apresentar essa figura estereotipada como protagonista, interpretada por Anna May Wong. Simbolicamente, a personagem de Anna May Wong incorpora o estereótipo de Dragon Lady ao seduzir um homem branco e levá-lo a trair sua namorada estadunidense. Durante essa cena, o filme enfatiza traços étnicos, especialmente os olhos da personagem de Wong, reforçando os principais aspectos desse estereótipo. Por outro lado, *O Mundo de Suzie Wong* (1960) (Figuras 31 e 32) exemplifica a transição do estereótipo da Dragon Lady para o da Lotus Blossom, caracterizada por sua docilidade e subserviência, a partir da personagem Suzie Wong, que ao mesmo tempo em que é retratada como uma prostituta sexy e perigosa, também tem uma personalidade fofo e doce com o protagonista masculino do longa.



Figura 28: Imagem original. *Filha do Dragão*. INTERNET MOVIE DATABASE, s.d. (Anexo)



Figura 29: Imagem original. CORRIGAN, Lloyd (Dir.); CORRIGAN, Lloyd; KATTERJOHN, Monte M.; ROHMER, Sax (Roteiro). *A Filha do Dragão*, 1931. (Anexo)



Figura 30: Imagem original. CORRIGAN, Lloyd (Dir.); CORRIGAN, Lloyd; KATTERJOHN, Monte M.; ROHMER, Sax (Roteiro). *A Filha do Dragão*, 1931. (Anexo)



Figura 31: Imagem original. *O Mundo de Suzie Wong*. INTERNET MOVIE DATABASE, s.d. (Anexo)



Figura 32: Imagem original. QUINE, Richard (Dir.); OSBORN, Paul; MASON, Richard; PATRICK, John (Roteiro). *O Mundo de Suzie Wong*, 1960. (Anexo)

A Figura 33; Figura 34; Figura 35; Figura 36; Figura 37; Figura 38; Figura 39; Figura 40; Figura 41 e Figura 42 são imagens da filmografia que foi utilizada para analisar a perpetuação do estereótipo de Lotus Blossom, em que há a associação da imagem de corpos femininos e feminilizados à figura subserviente. No filme *A Intrusa* (1952) (Figuras 33 e 34), o enredo acompanha uma enfermeira japonesa da Cruz Vermelha que se apaixona e se casa com um militar estadunidense, apesar de seu comportamento abusivo e perseguidor, constantemente evidenciado ao longo da narrativa. Em *Sayonara* (1957) (Figuras 35 a 40), novamente retratando o relacionamento entre militares estadunidenses e corpos femininos e

feminilizados leste asiáticos em uma posição de submissão, o estereótipo de Lotus Blossom é ainda mais visível, tanto pela fetichização da cultura japonesa e que é retratada pelo longa a partir de seu protagonista, quanto pelas personagens japonesas, em que uma delas, ocupa o papel da boa esposa e quase não possui fala durante o filme. Já *Madame Butterfly* (1932) (Figura 41 e 42), baseada na ópera homônima do compositor italiano Giacomo Puccini, aprofunda esse estereótipo ao retratar a narrativa sobre matrimônios temporários entre “gueixas” e oficiais de navios estrangeiros (FOLHA DE SÃO PAULO, 1959). As “gueixas” do filme não possuem nome, são apelidadas ou tratadas como números, reforçando a ideia de despersonalização e apagamento dessas figuras. A protagonista, Cho Cho San, ao perceber que sua relação com o militar estadunidense não se concretizará, comete suicídio, ilustrando a ideia de que esses corpos não podem existir fora da subserviência ao desejo masculino branco.



Figura 33: Imagem original. VIDOR, King (Dir.); BOND, Anson; TURNEY, Catherine (Roteiro). *A Intrusa*, 1952. (Anexo)



Figura 34: Imagem original. VIDOR, King (Dir.); BOND, Anson; TURNEY, Catherine (Roteiro). *A Intrusa*, 1952. (Anexo)



Figura 35: Imagem original. Sayonara. INTERNET MOVIE DATABASE, s.d. (Anexo)



Figura 36: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo)



Figura 37: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo)



Figura 38: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo)



Figura 39: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo)



Figura 40: Imagem original. LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). Sayonara, 1957. (Anexo)



Figura 41: Imagem original. GERING, Marion (Dir.); BELASCO, David; HERVEY, Harry; LONG, John Luther (Roteiro). Madame Butterfly, 1932. (Anexo)



*Figura 42: Imagem original. GERING, Marion (Dir.); BELASCO, David; HERVEY, Harry; LONG, John Luther (Roteiro). Madame Butterfly, 1932. (Anexo)*

A Figura 43 retrata corpos femininos e feminilizados leste asiáticos e é intitulado “Banho”. Novamente, demonstra a desumanização desses corpos em que o simples ato cotidiano de tomar banho é tratado como um ato extraordinário, em vez de ordinário. Essa construção imagética de fantasia sobre atos simples faz parte de uma estratégia colonialista mais ampla, na qual a fetichização de práticas diárias servia como um mecanismo de exotização e sexualização, transformando a intimidade desses corpos em um espetáculo para o olhar ocidental. Dessa forma, a fotografia não apenas reforça estereótipos de hiperssexualização, mas também insere esses corpos em uma lógica de dominação que reduz sua existência à fantasia e ao desejo alheio.



*Figura 43: Imagem original. THE MIRIAM AND IRA D. WALLACH DIVISION OF ART, PRINTS AND PHOTOGRAPHS: PHOTOGRAPHY COLLECTION. Bathing. The New York Public Library Digital Collections. 1880-1889. (Anexo)*

A Figura 44; Figura 45; Figura 46; Figura 47; Figura 48; Figura 49 e Figura 50 foram capturas de tela retiradas na plataforma do Pornhub, entre setembro e novembro de 2024. Além da popularidade de categorias de vídeos pornográficos envolvendo corpos femininos e

feminilizados leste asiáticos, os vídeos não apenas perpetuam estereótipos históricos que representam esses corpos como exóticos, sensuais, dóceis e submissos, mas o fazem em um meio que amplifica a violência e a desumanização: a pornografia comercial. Além de reforçar estereótipos de subserviência e docilidade, alguns vídeos naturalizam a violência física e sexual contra esses corpos, representando relações que sugerem ausência de consentimento e reforçando a infantilização dessas figuras. A racialização desses corpos como fetiche sexual é constantemente enfatizada, seja pelo foco visual em traços físicos específicos, como os olhos, seja pelo uso do idioma como marcador exótico e erotizado.



Figura 44: Imagem original. Categorias de pornô mais populares. Pornhub, 2024. (Anexo)



Figura 45: Imagem original. HYPER QUALITY CHANNEL. Mais Populares, 17 de outubro de 2024. (Anexo)



Figura 46: Imagem original. MASKPARK. Pornhub, 17 de outubro de 2024. (Anexo)



Figura 47: Imagem original. KIMMIYAA. Pornhub, 25 de novembro de 2024. (Anexo)



Figura 48: Imagem original. THEPERFECTJAPANESE. Pornhub, 25 de novembro de 2024. (Anexo)



Figura 49: Imagem original. HONGKONGDOLL. Pornhub, 25 de novembro de 2024. (Anexo)

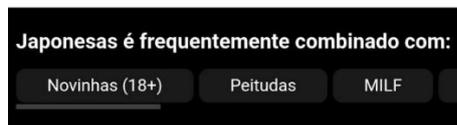


Figura 50: Imagem original. Japonesas é frequentemente combinado com. Pornhub, 25 de novembro de 2024. (Anexo)

A Figura 51; Figura 52; Figura 53; Figura 54; Figura 55; Figura 56; Figura 57; Figura 58 e Figura 59 objetivam fazer ver movimentos de resistência de corpos femininos e feminilizados leste asiáticos a partir de um ativismo que utiliza das imagens e da arte como

forma de mobilização. A pesquisa traz essa frente da arte como ativismo tanto contemporaneamente, por meio do coletivo Tomorrow Girls Troop, quanto na história, em que as imigrantes utilizavam de jornais de suas comunidades para trazer insatisfações em relação aos estereótipos que eram construídos sobre elas. Mais do que a mobilização de palavras, as imagens que também são usadas como uma forma de violência, é o principal instrumento de resistência dessas comunidades. Se as imagens são amplamente utilizadas como ferramenta de violência e desumanização pelo regime escópico de hipersexualização, esses movimentos ressignificam seu uso, denunciam a objetificação e a violência histórica contra esses corpos, contribuindo para a construção de narrativas que reivindicam seus corpos como corpos que importam, que sentem, que choram e que são complexos e humanos.



Figura 51: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo)



Figura 52: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo)



Figura 53: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo)



Figura 54: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo)



Figura 55: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo)



Figura 56: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo)



Figura 57: Imagem original. Tomorrow Girls Troop, s.d. (Anexo)

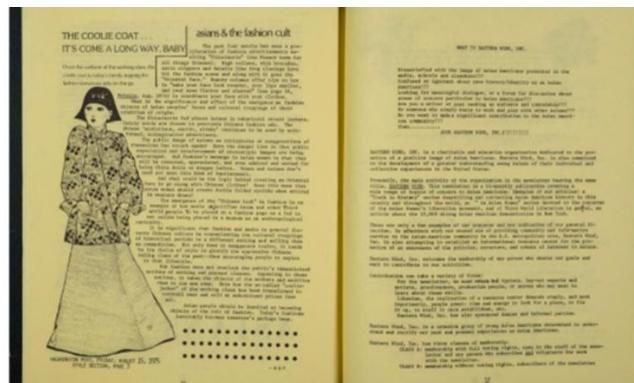


Figura 58: Imagem original. SMITHSONIAN INSTITUTION. *The Asian-American Community Newsletter of Washington*, 1975. (Anexo)

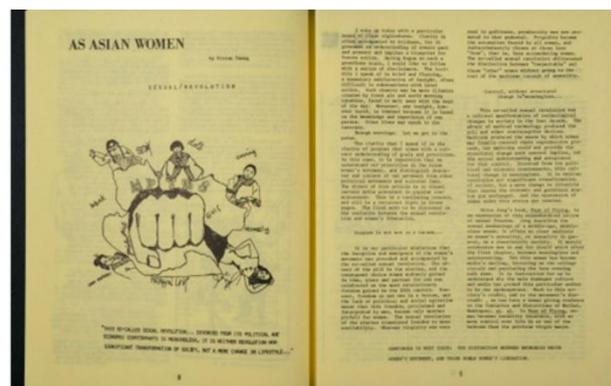


Figura 59: Imagem original. SMITHSONIAN INSTITUTION. *The Asian-American Community Newsletter of Washington*, 1975. (Anexo)

Por fim, a Figura 60; Figura 61; Figura 62; Figura 63; Figura 64; Figura 65; Figura 66; Figura 67; Figura 68; Figura 69; Figura 70; Figura 71; Figura 72; Figura 73 e Figura 74 visam fazer ver os movimentos sociais e artísticos em diversas frentes de representatividade leste asiática: no cinema; no teatro; na dança e nas artes plásticas. A relação entre arte, representação e humanização é trazida à tona por essas figuras. Ao deslocar as visualidades dominantes de

objetificação hiper sexualizada, essas mobilizações e artistas demonstram a presença e a relevância de se conhecer a visualidade em que a dominação colonial e masculina é substituída pela dor da alterização e pela força do que sou “eu”.



Figura 60: Imagem original. MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. (Anexo)



Figura 61: Imagem original. MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. (Anexo)



Figura 62: Imagem original. MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. (Anexo)



Figura 63: Imagem original. MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS, s.d. (Anexo)



*Figura 64: Imagem original. NATIONAL ASIAN AMERICAN THEATRE COMPANY, s.d (Anexo)*



*Figura 65: Imagem original. NATIONAL ASIAN AMERICAN THEATRE COMPANY, s.d (Anexo)*



*Figura 66: Imagem original. THE NEW YORK TIMES, 2020. (Anexo)*



*Figura 67: Imagem original. Muna Tseng. SMITHSONIAN INSTITUTION, 1992. (Anexo)*



Figura 68: Imagem original. MUNA TSENG DANCE PROJECTS, 2023. (Anexo)



Figura 69: Imagem original. MUNA TSENG DANCE PROJECTS, 2023. (Anexo)



Figura 70: Imagem original. MUNA TSENG DANCE PROJECTS, 2023. (Anexo)



Figura 71: Imagem original. JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944. (Anexo)



Figura 72: Imagem original. JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944. (Anexo)



Figura 73: Imagem original. JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944 (Anexo)



Figura 74: Imagem original. JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM, 1942-1944. (Anexo)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, A. A agonia de Eros. *Revista Cronos*, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 110–117, 2018.
- ALTIERI, Charles. Representation, Representativeness and “Non-Representational” Art. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, Vol. V: Nos. 1 – 2, 1982.
- ASATRYAN, Goergi. Before the West: The Rise and Fall of Eastern World Orders. *Strategic Analysis*, DOI: 10.1080/09700161.2024.2320988, 2024.
- ATTWOOD, Feona. Pornography and objectification. *Feminist Media Studies*, 4:1, p. 7-19, DOI: 10.1080/14680770410001674617, 2004.
- AZHAR, Sameena; ALVAREZ, Antonia; FARINA, Anne; KLUMPNER, Susan. “You Are So Exotic Looking”: An Intersectional Analysis on Asian American and Pacific Islander Stereotypes. *Journal of Women and Social Work*, 2021, p. 1-20.
- BALLARD BRIEF. *Pornography use among young adults in the United States*, 2023. Disponível em: <<https://ballardbrief.byu.edu/issue-briefs/pornography-use-among-young-adults-in-the-united-states>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.
- BARRERO, Ilona. *The Harms of the Hypersexualization of East Asian Women in Western Culture*. Institut du Genre en Geopolitique, 2023.
- BASH, Peter. *Kalen Liu*. National Museum of American History, 2013.
- BBC. *The Dragon Lady*, 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p08q5n7t>>. Acesso em 24 de outubro de 2024.
- BBC NEWS. *Atlanta spa shootings: What we know about the victims*, 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-56446771>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation, Londres, Reino Unido, 1972.
- BLEIKER, Roland. *Mapping visual politics. Visual Global Politics*. Routledge, Oxon, Reino Unido, 2018.
- BLEIKER, Roland. The Aesthetic Turn in International Political Theory. *Millennium - Journal of International Studies*, 30:509, 2001.

BOATCA, D. Counter-Mapping as Method: Locating and Relating the (Semi) Peripheral. *Duquesne Studies in Phenomenology*, 2 (1), 2022.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Bertrand Brasil, 6ª edição, 2007.

CALLAHAN, William A. *Sensible Politics: Visualizing International Relations*. Oxford University Press, 2020.

CHANG, Claire. *Representasian: Should We Settle for Miss Saigon*, 2024.

CHINA CULTURAL CENTER. *Splendid costumes of Chinese ethnic groups*. Disponível em: <<https://www.cccstockholm.org/en/2021/07/01/splendid-costumes-of-chinese-ethnic-groups/>>. Acesso em 08 de dezembro de 2024

CHOULIARAKI, Lilie; ORWICZ, Michael; GREELEY, Robin. Special Issue: The visual politics of the human. *Visual Communication*, Vol. 18(3) 301–309, 2019.

CICLITIRA, Karen. Pornography, Women and Feminism: Between Pleasure and Politics. *Sexualities*, Vol 7(3): 281–301 DOI: 10.1177/1363460704040143, 2004.

CNBC. *Atlanta spa shooter pleads guilty to four counts of murder*, 2021. Disponível em: <<https://www.cnn.com/2021/07/27/atlanta-spa-shooter-who-targeted-asian-women-pleads-guilty-to-four-counts-of-murder.html>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

CORRIGAN, Lloyd (Dir.); CORRIGAN, Lloyd; KATTERJOHN, Monte M.; ROHMER, Sax (Roteiro). *A Filha do Dragão*, 1931.

DIKOVITSKAYA, Margaret. Major Theoretical Frameworks in Visual Culture. *The Handbook of Visual Culture*, Bloomsbury Publishing, Londres, Reino Unido, 2011.

DUCOMBE, Stephen. *The Art of Activism*. Center for Artistic Activism, 2016.

DUFOUR, Kristen. Art as Activism, Activism as Art. *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 24:1-2, DOI: 10.1080/10714410212914, 2002, p. 157-167.

ENGMANN, Rachel Ama Asaa. Under Imperial Eyes, Black Bodies, Buttocks, and Breasts: British Colonial Photography and Asante “Fetish Girls.” *African Arts*, vol.45, n. 2, 2012.

GERING, Marion (Dir.); BELASCO, David; HERVEY, Harry; LONG, John Luther (Roteiro). *Madame Butterfly*, 1932.

GOOD MORNING AMERICA. *The World of Suzie Wong's actress Nancy Kwan on Asian representation in Hollywood*, 2023. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Usrcybr3bhk>>. Acesso em 01 de novembro de 2024

GRAYSON, Kyle. *Scopic Regimes and the Visual Turn in International Relations: Seeing World Politics Through the Drone*, 2019.

GRAYSON, Kyle; MAWDSLEY, Jocelyn. Scopic Regimes, Drones, and the Visual Turn in International Relations. *E-International Relations*, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Garland Publishing, Nova Iorque e Londres, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. Blackwell Publishers, Cornwall, 1962.

HIRATSUKA, Raicho. *In the beginning, woman was the sun*. Columbia University Press, Nova Iorque, Estados Unidos, 2006. Disponível em:

<[https://find.slv.vic.gov.au/discovery/fulldisplay?context=L&vid=61SLV\\_INST:SLV&search\\_scope=slv\\_local&tab=searchProfile&docid=alma9913272843607636](https://find.slv.vic.gov.au/discovery/fulldisplay?context=L&vid=61SLV_INST:SLV&search_scope=slv_local&tab=searchProfile&docid=alma9913272843607636)>. Acesso em 25 de outubro de 2024.

HUFFPOST. *Dear White Guys: Your Asian Fetish is Showing*, 2019. Disponível em:

<[https://www.huffpost.com/entry/asian-fetish-dating-red-flags\\_n\\_5ce6ca27e4b05c15dea89437](https://www.huffpost.com/entry/asian-fetish-dating-red-flags_n_5ce6ca27e4b05c15dea89437)>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

HUFFPOST. *The Racist Misogyny of the Atlanta Spa Shootings*, 2021. Disponível em:

<[https://www.huffpost.com/entry/misogyny-against-asian-women-atlanta-spa-shootings\\_n\\_6052478cc5b6264a8fb8e58b](https://www.huffpost.com/entry/misogyny-against-asian-women-atlanta-spa-shootings_n_6052478cc5b6264a8fb8e58b)>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

HWANG, Maria Cecilia; PARREÑAS, Rhacel Salazar. The Gendered Racialization of Asian Women as Villainous Temptresses. *Gender & Society*, vol.35, 2021, p. 567-576.

ISHIKAWA, Maya. The Male Gaze: What It Is and How It Affects Aesthetic Experience. *Philosophia*, 2024.

IWASAKI, Mineko. *Geisha: A Life*. Washington Square Press, Nova Iorque, Estados Unidos, 2002.

JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM. *Community showering, Tanforan assembly center, San Bruno, CA*. Disponível em:

<<https://janm.emuseum.com/objects/60321/community-showering-tanforan-assembly-center-san-bruno-c?ctx=117733fbf2921646805fe31b2c7c17983fd3dde1&idx=75>>. Acesso em 11 de dezembro de 2024.

JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM. *Dining with friends in Berkeley, California*. Disponível em: <<https://janm.emuseum.com/objects/54701/dining-with-friends-in-berkeley-california-ca19391941?ctx=7d9cf2840dc6705accf1487d0aed27a6421737f4&idx=10>>. Acesso em 11 de dezembro de 2024.

JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM. *Mine with open newspaper surrounded by anti-Japanese slogans*. Disponível em: <<https://janm.emuseum.com/objects/69678/mine-with-open-newspaper-surrounded-by-antijapanese-sloga?ctx=fdb288f5467003c250029f845430f007c19c0f6c&idx=13>>. Acesso em 11 de dezembro de 2024.

JAPANESE AMERICAN NATIONAL MUSEUM. *Women's community toilets, Tanforan assembly center, San Bruno, CA*. Disponível em: <<https://janm.emuseum.com/objects/56671/womens-community-toilets-tanforan-assembly-center-san-br?ctx=117733fbf2921646805fe31b2c7c17983fd3dde1&idx=72>>. Acesso em 11 de dezembro de 2024.

JAY, Martin. *Scopic Regimes of Modernity. Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Art*. Bay Press, Seattle, DIA Art Foundation, 1988.

JAY, Martin. *Scopic Regimes of Modernity Revisited. The Handbook of Visual Culture*, Bloomsbury Publishing, Londres, Reino Unido, 2011.

KIM, Minjeong; CHUNG, Angie Y. Consuming Orientalism: Images of Asian/American Women in Multicultural Advertising. *Qualitative Sociology*, Vol. 28, No. 1, 2005.

LABETA, Ingrid. O erotismo não deve ser apagado. *Cena*. Porto Alegre v.42 , n.1, jan./abr. 2024. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>. Acesso em 05 de dezembro de 2024.

LI, Yinghong. *Writing the Female Body: Ambiguities and Challenges in the East Asian Context*, 2008.

- LIN, Ziyi. Pop, Girl Groups, Anime, Soap Operas: How East Asian Media's Negative Portrayal of Women Shapes Adolescents' View on Gender Equality and Self Image. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, vol. 18, 2023.
- LOGAN, Joshua (Dir.); OSBORN, Paul; MICHENER, James A. (Roteiro). *Sayonara*, 1957.
- LOPEZ, Lori Kido. *Asian American Media Activism: Fighting for Cultural Citizenship*. New York University Press, Nova Iorque, 2016.
- MALONE, G. Taking Feminist Pornography Seriously. *Film and Philosophy*, volume 28, 2024, p. 19-37.
- MATSUMOTO, Kendall. *Orientalism and the Legacy of Racialized Sexism: Disparate Representational Images of Asian and Eurasian Women in American Culture*. Stanford University, 2020.
- MARIUTTI, Eduardo Barros. *Regimes escópicos em disputa: digitalização, metamorfose da percepção e vias para a pós-modernidade*. Texto para Discussão. Unicamp, IE, Campinas, n. 434, 2022.
- MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Editora da Unicamp, Campinas, 2010.
- MCKINNEY, J. Seeing scenography: scopic regimes and the body of the spectator. In: Aronson, A, (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*. Routledge Companions, Routledge, Abingdon, Oxon, Reino Unido, 2018, p. 102-118.
- MEDIA ACTION NETWORK FOR ASIAN AMERICANS. *Media Action Network for Asian Americans*. Disponível em: <<https://manaa.org/>> Acesso em 09 de dezembro de 2024.
- MESSIAS, Carolina Carrolo. *A pornografia como tecnologia de gênero: as problemáticas de uma sexualidade feminina pautada pelo olhar masculino*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2024.
- MIROZEFF, Nicholas. The Right to Look. *Critical Inquiry*. The University of Chicago Press, Vol. 37, No. 3, 2011, p. 473-496.
- MORTERUD, Alyssa. *Feminist Porn*. Sexual Health Alliance, 2021.
- MUNA TSENG. *Works*. Disponível em: <<https://www.munatseng.org/works/>>. Acesso em 08 de dezembro de 2024.

MUSEUM OF CHINESE IN AMERICA. *Fu Manchu: Representation in American culture*. Disponível em: <<https://www.mocanyc.org/collections/stories/fu-manchu/>>. Acesso em 24 de outubro de 2024.

NAGARAJ, Sriganeshvarun; WEN, Chien Poo. Asian Stereotypes: Asian Representation in Hollywood Films. *INTI Journal*, vol. 63, 2020.

NATIONAL PARK SERVICE. *Ulysses S. Grant, Chinese immigration, and the Page Act of 1875*. Disponível em: <<https://www.nps.gov/articles/000/ulysses-s-grant-chinese-immigration-and-the-page-act-of-1875.htm>>. Acesso em 25 de outubro de 2024.

NATIONAL PUBLIC RADIO. *Georgia man pleading guilty to 4 of 8 Atlanta-area spa killings*, 2021. Disponível em: <<https://www.npr.org/2021/07/27/1021144933/georgia-man-pleading-guilty-to-4-of-8-atlanta-area-spa-killings>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

NATIONAL PUBLIC RADIO. *Shooter claimed sex addiction as his reason, but most victims were of Asian descent*, 2021. Disponível em: <<https://www.npr.org/2021/03/17/978288270/shooter-claimed-sex-addiction-as-his-reason-but-most-victims-were-of-asian-desce>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

NATIONAL PUBLIC RADIO. *What we know about the victims of the Atlanta-area shootings*, 2021. Disponível em: <<https://www.npr.org/2021/03/18/978742409/what-we-know-about-the-victims-of-the-atlanta-area-shootings>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

OAKLAND MUSEUM OF CALIFORNIA. *A Chinese slave girl*, 1905.

O'LOUGHLIN, M. The Scopic Regime and the Ordering of the World. *Embodiment and Education*, vol. 15, Springer, Dordrecht, 2006.

ORTEGA, Mariana. Spectral Perception and Ghostly Subjectivity at the Colonial Gender/Race/Sex Nexus. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77:4, 2019.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. *Definition of "chink"*. Disponível em: <[https://www.oed.com/dictionary/chink\\_n5](https://www.oed.com/dictionary/chink_n5)>. Acesso em 09 de dezembro de 2024.

PORNHUB; HYPER QUALITY CHANNEL; MASKPARK; KIMMIYAA; HONGKONGDOLL; THEPERFECTJAPANESE. *Mais Populares*, 17 de outubro de 2024.

- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2024 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/2024-year-in-review>> Acesso em 23 de dezembro de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2023 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/2023-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2022 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/2022-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2021 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/yir-2021>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2019 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2018 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/2018-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2017 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/2017-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2016 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/2016-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2015 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/pornhub-2015-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2014 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/2014-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PORNHUB INSIGHTS. *Insights: 2013 Year in Review*. Disponível em:  
<<https://www.pornhub.com/insights/pornhub-2013-year-in-review>>. Acesso em 12 de junho de 2024.
- PIRES, Isabel. A Lotus or a Dragon? - The orientalization and fetishization of Asian women's bodies. *Ciência & Saúde Coletiva*, 29, (2), 2024.
- PLACHNO, Patricia. "Yellow Fever" + *Pornhub Statistics: A Sociological Sickness*. Audre Lorde Writing Prize, 2023.

- QIN, Rachel. *Beyond the screen: Deconstructing the Orientalism towards Chinese women in films*. UC Berkeley, 2024.
- QUINE, Richard (Dir.); OSBORN, Paul; MASON, Richard; PATRICK, John (Roteiro). *O Mundo de Suzie Wong*, 1960.
- RAHMAN, Osmud; WING-SUN, Liu, CHEUNG, Brittan Hei-man. Cosplay: Imaginative Self and Performing Identity. *Fashion Theory*, 16 (3), 2012, p. 317–42.
- RAZACK, Sherene H. *Gendering Disposability*, 2016.
- REMOQUILLO, Andi T. “If you’re not that as an Asian woman, you’re not shit as an Asian woman.”: (re)negotiating racial and gender identities. College of Liberal Arts & Social Sciences Theses and Dissertations, 2016.
- ROSE, Gilian. *Visual Methodologies*. SAGE Publications, Londres, 2021.
- RUMSEY, David. *David Rumsey Map Center*, Stanford Libraries, 1885.
- SMITHSONIAN INSTITUTION. *The Asian-American Community Newsletter of Washington*, 1975.
- SANDYWELL, Barry; HEYWOOD, Ian. Critical Approaches to the Study of Visual Culture: An Introduction to the Handbook. *The Handbook of Visual Culture*, Bloomsbury Publishing, Londres, Reino Unido, 2011.
- SHIMIZU, Celine Parreñas. Queens of Anal, Double, Triple, and the Gang Bang: Producing Asian/American Feminism in Pornography. *Yale Journal of Law and Feminism*, 2006.
- SHIMIZU, Celine Parreñas. *The Hypersexuality of Race: performing Asian/American women on screen and scene*. Duke University Press, Durham e Londres, 2007.
- SHIMIZU, Celine Parreñas; LEE, Helen. Sex Acts: Two Meditations on Race and Sexuality. *Signs: Journal of Women in Cultural and Society*. University of Chicago, vol. 30, n. 11, 2004.
- SHLAYEN, Maya. *Whose Porn, Whose Feminism?* Fair Observer, 2014.
- SONOWAL, Himadree. *Racialised Desire and HyperSexualisation of Asian American Women*. Center for Studies of Plural Societies, 2021.
- SONTAG, Susan. *A Woman’s Beauty: Put-Down or Power Source*, 1978.

SPRING, Kelly A. *Miné Okubo*. National Women's History Museum, 2017. Disponível em: <<https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/mine-okubo>>. Acesso em 02 de dezembro de 2024.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. *Martin Heidegger*, 2011. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/heidegger/>> Acesso em 07 de agosto de 2024.

STATISTA. *Most visited porn websites worldwide*, 2024. Disponível em: <<https://www.statista.com/statistics/1445661/most-visited-porn-websites-worldwide>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

STATISTA. *Cinema – Worldwide*, 2024. Disponível em: <<https://www.statista.com/outlook/amo/media/cinema/worldwide>> Acesso em 19 de dezembro de 2024.

TAJIMA, Renee E. *Lotus Blossoms Don't Bleed: Images of Asian Women*, 1989.

THE CLAYMAN INSTITUTE FOR GENDER RESEARCH. *Feminist pornography*. Stanford University, 2014.

THE CONVERSATION. *Asian Heritage Month: Gold ribbons show hope and solidarity amid anti-Asian violence*, 2021. Disponível em: <<https://theconversation.com/asian-heritage-month-gold-ribbons-show-hope-and-solidarity-amid-anti-asian-violence-157664>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

THE GUARDIAN. *Atlanta spa shootings: Mario Gonzalez detained by police*, 2021. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/us-news/2021/mar/22/atlanta-spa-shootings-mario-gonzalez-detained-police>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

THE MIRIAM AND IRA D. WALLACH DIVISION OF ART, PRINTS AND PHOTOGRAPHS: PHOTOGRAPHY COLLECTION. *Bathing*. The New York Public Library Digital Collections, 1880-1889. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-c5c1-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em 04 de novembro de 2024.

THE NEW YORK TIMES. *Shooting in Atlanta and Acworth: What we know*, 2021. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/live/2021/03/17/us/shooting-atlanta-acworth>> Acesso em 10 de outubro de 2024.

THE NEW YORK TIMES. *Asian women victims in the Atlanta shootings*, 2021. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/03/17/us/asian-women-victims-atlanta-shootings.html>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

THE SAN FRANCISCO EXAMINER. *The San Francisco Examiner from San Francisco, Friday 16 July 1920*. Disponível em: <<https://sfexaminer.newspapers.com/image/457864009/?match=1&terms=cute%2C%20but%20yellow>>. Acesso em 25 de outubro de 2024.

THE WASHINGTON POST. *Why don't we know more about the victims of the Atlanta spa shootings*, 2021. Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/national/victims-atlanta-shooting/2021/03/18/986eb89c-881a-11eb-8a8b-5cf82c3dffe4\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/national/victims-atlanta-shooting/2021/03/18/986eb89c-881a-11eb-8a8b-5cf82c3dffe4_story.html)>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

THE WASHINGTON POST. *From Hiroko to Susie: The untold stories of Japanese war brides*, 2016. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/sf/national/2016/09/22/from-hiroko-to-susie-the-untold-stories-of-japanese-war-brides/>>. Acesso em 04 de novembro de 2024.

THOMSON, John. *Costume of the Women of Ningpo*. Massachusetts Institute of Technology, 1974

TOMORROW GIRLS TROOP. *Abortion*. Disponível em: <<https://tomorrowgirlstroop.com/abortion>>. Acesso de 07 de dezembro de 2024.

TOMORROW GIRLS TROOP. *Dear Kojien dictionary*. Disponível em: <<https://tomorrowgirlstroop.com/dear-kojien-dictionary-eng>>. Acesso de 07 de dezembro de 2024.

TOMORROW GIRLS TROOP. *I decide for myself*. Disponível em: <<https://tomorrowgirlstroop.com/i-decide-for-myself>>. Acesso de 07 de dezembro de 2024.

TOMORROW GIRLS TROOP. *Mask*. Disponível em: <<https://tomorrowgirlstroop.com/mask-1>>. Acesso de 07 de dezembro de 2024.

TOMORROW GIRLS TROOP. *Trans-inclusive feminism*. Disponível em: <<https://tomorrowgirlstroop.com/trans-inclusive-feminism-2>>. Acesso de 07 de dezembro de 2024.

TOSHIKO, Hirata. *Is It March Again*, 2020. Disponível em: <<https://granta.com/two-poems-hirata/>> Acesso em 08 de dezembro de 2024.

UMEDA, Mihori. *Asian Stereotypes in American Films*, 2018.

UNITED STATES DEPARTMENT OF JUSTICE. *Pornhub parent company admits receiving proceeds from sex trafficking and agrees to three-year compliance program*, 2023. Disponível em: <<https://www.justice.gov/usao-edny/pr/pornhub-parent-company-admits-receiving-proceeds-sex-trafficking-and-agrees-three-year>>. Acesso em 27 de novembro de 2024.

VIDOR, King (Dir.); BOND, Anson; TURNEY, Catherine (Roteiro). *A Intrusa*, 1952.

VOX. *Atlanta shooter claimed sex addiction as reason, but most victims were of Asian descent*, 2021. Disponível em: <<https://www.vox.com/22336271/atlanta-shooter-sex-addiction-robert-aaron-long>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

WOAN, Sunny. *White Sexual Imperialism: A Theory of Asian Feminist Jurisprudence*. *Washington and Lee Journal of Civil Rights and Social Justice*, vol. 14, n. 2, 2008.

YAMATO, Sharon. *Por trás da arte de Miné Okubo*. *Jornal Descubra Nikkei*, 2021.

YAO, Cheng. *Cultural Imagination of the Other: Representation of Chinese Actresses in Hollywood Movies*. *Intercultural Communication Studies XXXII*. University of Liverpool, 2023.

ZEVNIK, Andrea. *The politics of the face: the scopic regime and the (un-)masking of the political subject*. *Journal for Cultural Research*, DOI: 10.1080/14797585.2015.1090656, 2015.

ZHOU, Yanyan; BRYANT, Paul. *Lotus Blossom or Dragon Lady: A Content Analysis of “Asian Women” Online Pornography*. *Sexuality & Culture*, 20:1083–1100. DOI 10.1007/s12119-016-9375-9, 2016.

ZHENG, Robin. *Why Yellow Fever Isn’t Flattering: A Case Against Racial Fetishes*. *Journal of the American Philosophical Association*. Cambridge University Press & Assessment, 2016, p. 400-419.