




**ENTRE GRADES: O CORPO, A DOR E O PODER**  
**CAGED: THE BODY, PAIN AND THE POWER**  
**ENJAULADOS: EL CUERPO, EL DOLOR Y EL PODER**

Anabela Leandro dos Santos<sup>1</sup>

Natália Ramos<sup>2</sup>

 10.21665/2318-3888.v9n18p46-73

## RESUMO

Fang Lijun, um dos mais bem reputados artistas do movimento Cynical Realism, amplamente conhecido pelas suas representações de esculturas de cabeças, apresentou em Nova Iorque (2008-2009), na Galeria Arario, uma inquietante representação de esculturas de bonecos gordos e carecas enjaulados a que deu o título de 9/11. O seu trabalho denota uma posição crítica face aos sistemas de poder instituídos, nomeadamente aos modelos de vigilância. As representações do corpo são igualmente objeto de análise e reflexão, sendo o objetivo principal do presente artigo questionar acerca dos seus propósitos e significados simbólicos mais recônditos. O presente estudo justifica-se pela sua originalidade face ao trabalho artístico de Lijun e às mensagens que pretende deixar ao Ocidente acerca do poder, do medo e do corpo.

**Palavras-chave:** Corpo. Dor. Vigilância. Poder. Cultura.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Relações Interculturais da Universidade Aberta, Portugal; Mestre em Estudos Orientais pela Universidade Católica Portuguesa, Lisboa; Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Variante Português/Inglês, pela Faculdade de Letras de Lisboa, Portugal. ORCID: [orcid.org/0000-0002-6701-5712](https://orcid.org/0000-0002-6701-5712). E-mail: [anabelaleandro60@gmail.com](mailto:anabelaleandro60@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutorada em Psicologia pela Universidade de Paris V, Sorbonne. Professora Associada da Universidade Aberta, Departamento de Ciências Sociais e de Gestão, Lisboa, Portugal. Coordenadora Científica do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais/CEMRI/UAb. ORCID: [orcid.org/0000-0002-8448-1846](https://orcid.org/0000-0002-8448-1846). E-mail: [maria.ramos@uab.pt](mailto:maria.ramos@uab.pt).

## ABSTRACT

Fang Lijun, one of the most reputable artists of the Cynical Realism movement, widely known for his representations of head sculptures, presented in New York (2008-2009) at Galeria Arario, a disturbing performance of sculptures of fat and bald dolls caged he titled as 9/11. His work shows a critical position vis-à-vis the established power systems, namely the surveillance models. The representations of the body are also the object of analysis and reflection, leading us to question its purpose and the most hidden symbolic meanings, which is the main target of this article. Therefore, this study is relevant given the originality of Lijun's artistic work and the messages he intends to leave to the West about power, fear and the body.

**Keywords:** Body. Pain. Surveillance. Power. Culture.

## RESUMEN

Fang Lijun, uno de los artistas con mejor reputación del movimiento Cynical Realism, globalmente conocido por sus esculturas de representación de cabezas, presentó en Nueva York (2008-2009), en la Galeria Arario, una inquietante representación de esculturas de muñecos gordos y calvos enjaulados a la que dio el título de 9/11. Su trabajo revela una posición crítica hacia los sistemas de poder instituidos, en concreto a los modelos de vigilancia. Las representaciones del cuerpo son así mismo objeto de análisis y reflexión, llevándonos a preguntarnos sobre su propósito y los significados simbólicos más recónditos como objetivos principales del artículo. Este estudio se justifica por su originalidad en relación al trabajo artístico del chino Lijun y a los mensajes que éste pretende dejar a Occidente sobre el poder, el miedo y el cuerpo.

**Palabras clave:** Cuerpo. Dolor. Vigilância. Poder. Cultura.

## Introdução

*O Galinheiro em que nos achamos aprisionados  
faz com que sejamos um mistério até para nós próprios.*  
ARAVIND ADIGA, in **O Tigre Branco** (2009)

O presente artigo resulta de um trabalho de reflexão e análise sobre o corpo e a dor – perpetuada pela tortura – juntamente com o poder instituído e os seus sistemas e modelos de vigilância, suportado pela leitura e teorias de vários autores, nomeadamente Bourdieu, Mauss, Le Breton e Foucault, entre outros. Reflete um olhar, não descurando todo o caleidoscópio de outras perspectivas, particularmente porque o nome da exposição remete para o 11 de Setembro e alude, naturalmente, ao ataque às Torres Gémeas.

O *leitmotif* foi uma exposição de Fang Lijun<sup>3</sup>, um reputado artista chinês associado ao movimento Cynical Realism, em Nova Iorque, em 2008-2009, intitulada *9/11*, uma clara e inequívoca alusão ao ato de terrorismo perpetuado em Nova Iorque a 11 de setembro de 2001. De resto, a observação atenta dos bonecos expostos, das suas posturas corporais, dos apetrechos quase protéticos (armas, por exemplo) e, particularmente, do seu encarceramento em jaulas cujos cadeados se encontravam abertos conduziu à problemática aqui representada, dando origem a uma miríade de questões, nomeadamente sobre o espaço interior/exterior das grades, e o que estes poderão significar, e sobre as representações dos corpos, sendo eles portadores de mensagens simbólicas sobre o perigo, a angústia e o medo no Ocidente. O objetivo principal deste artigo é questionar acerca do propósito e significados simbólicos mais recônditos desta exposição, assim como transpor essa *performance* para a realidade dos sistemas de vigilância como formas de exercer o poder sobre os cidadãos, designadamente quando estes se somatizam no corpo.

Sendo que até ao século XX as grades e jaulas fizeram parte do procedimento criminal chinês em sede de tortura e aprisionamento do indivíduo, mas também como forma dissuasora da prevaricação, com a exibição de cabeças dos executados em gaiolas

---

<sup>3</sup> Fang Lijun é um dos mais bem reputados artistas do movimento Cynical Realism, amplamente conhecido pelas suas representações de pinturas (e esculturas) de cabeças.

devidamente fechadas, Lijun, enquanto chinês, é conhecedor deste legado penal e poderá ter introduzido – ainda que subtilmente ou de forma mais ou menos consciente – na sua obra, onde também encontramos variadas representações de cabeças em inúmeras expressões faciais. Assim, considerando a problemática geral aqui apresentada, este artigo desdobra-se em várias partes começando por conferir visibilidade ao corpo, particularmente em situações de procedimento penal, isto é, ao corpo confinado e ao possível modelo panótico de manipulação do indivíduo. Numa segunda parte focar-se-á na exposição de Lijun, *9/11*, e na análise da *performance*, colocando-se variadas questões e apresentando argumentos e justificações do próprio autor da exposição. Numa terceira parte somos conduzidos àquilo que mudou – ou não – na representação do corpo enquanto objeto de tortura e manipulação pelos sistemas institucionais, comparando as grades de Lijun com as gravuras de punições e suplícios chineses do pintor cantonense Pu Qua, no século XIX, para encerrar ainda com uma série de questões que merecem apurada reflexão e continuada investigação, já que os bonecos de Lijun nos são simultaneamente estranhos e familiarmente perturbadores, talvez porque os reconheçamos de alguma forma na época e no mundo em que vivemos.

## **Visões do corpo, procedimento penal e modelos panóticos**

A Ocidente, nos finais do século XVIII, inícios do XIX, as novas teorias que regulavam matéria criminal foram sendo gradualmente obliteradas, apoiando-se na necessidade de uma nova justificação moral e política para o direito de punir, principalmente o corpo. A justiça e o procedimento penal estavam, assim, perante uma nova era em que o espetáculo primitivo e bárbaro dos “suplícios” tenderia a desaparecer e as punições abandonavam o espectro do lado “físico” (a tortura), deixando de estar conotadas com a aplicação da pena física, em que o carrasco e os juízes encarnavam papéis de *executores da sentença* (um porque ordenava, o outro porque a aplicava *de fato*). Assim, a execução pública, o *castigo-espetáculo* da forca, da guilhotina, do esquartejamento, *escondeu-se* do procedimento penal e fez-se substituir por engenhos de maior subtileza. E por um *exército* de novas personagens que vieram adjuvar os procedimentos (guardas, médicos, sacerdotes,

psiquiatras, psicólogos). Na realidade, o que parecia estar em causa era o essencial do procedimento para a aplicação da pena, não como uma forma de punir, mas sim de corrigir, reeducar, *curar*, e, muito particularmente, de manter o afastamento necessário e a submissão do corpo, em que este desempenha um instrumento para a pena, ou mesmo de intermediário da mesma, contudo sem ser diretamente atingido, apesar da natureza das penas (prisão em cela ou prisão domiciliária – como privação de liberdade do indivíduo e que o retém encarcerado; trabalhos forçados e/ou servidão – que o obrigam a usar a força do seu corpo e que o condicionam a vários níveis, físico e psíquico, material e simbólico; deportação – que o força a fisicamente retirar-se e a deslocar-se para o exílio, ao sofrimento e à solidão da partida e do desconhecido, etc.).

Então, se o castigo não visava o corpo, a que é que destinava? Mably<sup>4</sup>, citado por Foucault, responde que *o castigo serve para ferir mais a alma do que o corpo*, o que levanta algumas questões interessantes quanto a este peculiar e súbito pudor relativamente ao corpo, como uma espécie de expiação pelas práticas de tortura praticadas até então, exemplificadas na descrição do próprio suplício de Damiens, condenado a 2 de março de 1757, diante da porta da igreja de Paris, que inicia o primeiro capítulo da obra foucaultiana (1995). O corpo é investido de relações de poder e de domínio: “O corpo é tanto escrevente quanto inscrito de discursos e relações de força e poder” (OLIVEIRA, 2021, p. 41). É através dele que se somatizam as relações de poder – no caso de Damiens, a aplicação da pena é a corporização de uma sentença proferida por um juiz (figura associada ao poder judicial), corroborada pelo poder religioso (o suplício é realizado em frente da igreja) e na presença – impotente – do público, que vê executar este *exercício de poder* como um “modelo” para as suas próprias normas de conduta. Conforme mencionado por Foucault, a punição passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos. Diretamente mergulhadas num campo político, ainda de acordo com o mesmo autor, (FOUCAULT, 2013, p. 33-34), “as relações de poder operam sobre ele [o corpo] um efeito imediato. Investem-no, marcam-no, controlam-no, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimónias, exigem-lhe sinais”.

---

<sup>4</sup> Gabriel Bonnot de Mably (1709-1785), filósofo e político francês.

O afastamento prudente face ao corpo que se irá punir revela-se através da escolha dos engenhos que o punem, como é o caso da guilhotina, que produz uma morte rápida, mas também um corpo mutilado: “la satire se soit concentrée sur l’instantanéité mécanique de la mort” (ARASSE 2010, p. 35). Contudo, já não é o machado que pode – ou não – produzir um golpe mortal e, em caso negativo, levar o condenado a um tal sofrimento e dor semelhantes à pior das torturas. O procedimento já não privilegia o enforcamento que deixa visível o estertor da morte, com pormenores macabros a tornarem-se visíveis no corpo. Já não é o espetáculo horrendo dos membros decepados ou brutalmente arrancados ao tronco. Por outro lado, a estabilidade da própria lei obrigou a uma substituição subtil e célere em que, em nome dos crimes e delitos, são sempre julgados os objetos jurídicos definidos pelo código penal vigente. Ou seja, reitera-se: o que é punido, de fato?

Quando as agressões específicas do indivíduo são punidas, através delas punem-se as agressividades, as violações, as perversões, os assassinatos – estas violências particulares são como espectros que se escondem por detrás dos crimes tipificados. Mas, para a medicina e jurisprudência do século XIX, as tipificações de crimes são também uma forma valorativa de rotular o indivíduo através do ato. Relembremos os inadaptados, os portadores de anomalias psíquicas e físicas (por exemplo, o conhecido caso de Joseph Merrick, que sofria de neurofibromatose de tipo I, uma deformação genética também conhecida por síndrome de von Recklinghausen e que originalmente foi designada como elefantíase). Segundo Caponi (2001, p. 74), uma das consequências do bio poder de Foucault é a importância crescente da norma sobre a lei, a ideia de que é preciso definir e redefinir o normal, em contraposição àquilo que se lhe opõe, o patológico e o monstruoso, sendo que tal redefinição permitiu um novo grupo de sujeitos, os ditos *anormais* que era necessário “docilizar”, “amansar”, com procedimentos vários. Segundo a mesma autora, é preciso “construir sujeitos docilizados e fisicamente maximizados, fortes e sem doenças, capazes de reproduzir e de garantir a perpetuidade de uma espécie livre de patologias e desvios de comportamento” (CAPONI, 2001, p. 74). Então, os juízes julgam os crimes ou a *alma* dos criminosos? A punição destina-se a transformar o comportamento do condenado. Assim, em vez de sancionar a infração, controla o indivíduo que a cometeu, neutraliza – se possível – a sua perigosidade em sociedade, modifica a sua disposição

criminosa. O conhecimento quer da infração, quer do prevaricador e da própria lei permite outros tipos de avaliação, julgamentos valorativos e normativos, diagnósticos. Os mecanismos da punição penal exercem um poder justificável sobre o indivíduo, e o *ritual penal* permite a incorporação de um campo de objetos que vêm dissociar os juridicamente definidos e codificados. Assim, o poder de punir apoia-se e justifica-se – assim como estende os seus efeitos – mascarando a sua imensa singularidade. A punição tem uma função social e política bastante complexa. Aliás, o “saber” do próprio corpo, aquilo que Foucault denominou de “a tecnologia política do corpo” (FOUCAULT, 2013, p. 33-34), é tanto produzido quanto produtor, daí a exequibilidade e visibilidade dos corpos em termos sociais. Assim, e conforme mencionado por Maluf (2001, p. 94), “não são os sujeitos que produzem saber, controle, normas e olhares, mas são estes saberes, controles, normas e olhares que produzem sujeitos disciplinados; é a disciplina que fabrica os indivíduos”.

Se a punição serve para punir a alma, esta, diferentemente do conceito da teologia cristã, não nasce merecedora de castigo, mas é uma peça vital no domínio exercido do poder sobre o corpo em caso de prevaricação. Agora, o condenado já não é mais votado ao esquecimento numa escura masmorra subterrânea onde se torna invisível. Também o juiz já não julga sozinho, tendo-se libertado da hostil tarefa de “ser apenas aquele que castiga”. As personagens extrajurídicas, os *conselheiros da punição*, têm um peso considerável, por exemplo nas avaliações que fazem acerca da perigosidade do condenado, da sua imputabilidade – ou não –, da possibilidade de cura e de ser reabilitado.

Contudo, o confinamento readquiriu contornos específicos. O conhecimento e o alargamento do saber a outras ciências sociais, humanas e da saúde permitiram estudar o ser humano sob perspectivas antropológicas, sociológicas, psicológicas, médicas, entre outras. Assim, fomos remetidos para a nova “arquitetura do confinamento”, composta por Bentham<sup>5</sup>, o modelo panótico, em que a periferia é composta por um anel de construção e no centro surge uma torre. O princípio da masmorra é invertido, mas a visibilidade é também uma armadilha – é o *olho do poder*, o *big brother* orwelliano. A visibilidade axial

---

<sup>5</sup> Jeremy Bentham (1748-1832)

e a invisibilidade lateral da construção garantem não só o controle, como também a ordem desse poder: é-se visto, mas não se vê; é-se objeto de informação, mas nunca sujeito numa comunicação. A ideia inerente ao panotismo não terá surgido por mero acaso. Para Giddens (*apud* NUNES 2007; GIDDENS 1994, p. 118), o acaso tem “a capacidade de perturbar a fixidez das coisas, de abrir novos caminhos, e assim colonizar em segmento de um futuro inédito, é parte integrante do carácter irrequieto da modernidade”. Ora, o modelo panótico teve a capacidade de perturbar a tal fixidez das coisas, assente na ideia de visibilidade total, de transparência, e obviamente baseado no Iluminismo, e provavelmente Bentham ter-se-á inspirado na obra de Jean Jacques Rousseau e nas suas ideias sobre liberdade, indubitavelmente associadas aos ideais da Revolução Francesa. Deste modo, este novo tipo de construção passou a ser usado em estabelecimentos prisionais, instituições psiquiátricas, hospitais, escolas-internatos, asilos, casa de correção, entre outros. O que parece extraordinário é a capacidade de se induzir no indivíduo um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Por outras palavras, o essencial é que o indivíduo saiba que é vigiado, pelo que o princípio do poder é visível e inverificável. Automatiza, desindividualiza, controla e transforma o comportamento do indivíduo. Estes mecanismos do poder são dispostos em redor do *a-normal* para o marcar e modificar.

Em suma, o panótico surge como uma figura arquitetural das sociedades disciplinares que permite a organização em unidades espaciais (separa e reconhece). É também um espaço de grande luminosidade e vigilância permanente, com a característica ímpar de o indivíduo ser visto, mas não ver. Provoca a indução de um estado consciente e permanente de vigilância, assegurando assim o funcionamento automático do sistema. Do mesmo modo, a perfeição do poder torna inútil a atualidade do seu exercício e das cerimónias, rituais e marcas pelas quais o poder soberano se manifesta. Verifica-se a não recorrência à força física, já que a sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia. É uma espécie de “casa de certeza” onde parece reinar a paz perpétua, sendo uma máquina de experiências humanas que modifica, treina, corrige e um aparelho de controle dos seus próprios mecanismos, assegurando-se assim a economia e eficácia do mesmo. Reduz o número daqueles que o exercem e multiplica o número daqueles sobre os quais é exercido; estabelece uma proporção direta entre “mais poder” e “mais produção”; possui



caráter preventivo, reformando do ponto de vista moral, preservando a saúde, revigorando a indústria e difundindo a instrução. Com o modelo panótico, o poder não se acrescenta de fora, apesar de este modelo não excluir a presença permanente do exterior como um dispositivo democraticamente controlado. Existe claramente uma correlação entre a acumulação de capital e a produção, assim como o fim do poder pela força; o poder é aqui invisível, onisciente e omnipresente. A sociedade atual baseia-se numa certa ocupação dos sujeitos: “é essa rede, essa rotina da maioria das pessoas do mundo. Manter os vínculos sobre o controle e vigilância” (OLIVEIRA, 2021, p. 54).

O panotismo foi pouco celebrado, constituindo uma utopia, inclusive um sonho de “maldade”, já que claramente aumentava o poder direto, físico e psicológico, que os homens exercem uns sobre os outros. Para além do *olho do poder* que controla o comportamento do indivíduo com o objetivo de o modificar, desempenha uma função psicológica e aciona um estado consciente de permanente visibilidade. Compromete a privacidade do corpo: é um castigo para a alma, mas que se somatiza no corpo<sup>6</sup>. Aceitar que o ser humano modifica o seu comportamento perante a vigilância poderá conduzir-nos à sua própria natureza e aos conceitos estereotipados de bem e de mal, bem como à finalidade do próprio castigo e à forma como este poderá agir sobre o indivíduo, convertendo-se este num exercício de vigilância com contornos cruéis que o oblitera da sua essência e privacidade. Indissociáveis parecem ser o castigo e o medo. Aliás, o mesmo ocorre relativamente à obediência das leis e normas: “A obediência das normas sociais resulta muitas vezes, sem dúvida, do temor das sanções” (MARTINEZ, 2003, p. 538). Certamente Nietzsche teria razão ao defender que aquilo que logra o castigo no homem e no animal é o aumento do medo, a finura da perspicácia, o domínio dos apetites. Neste sentido, o castigo doma o homem, mas não o melhora.

---

<sup>6</sup> A vigilância em espaços públicos de grandes cidades priva o indivíduo da sua privacidade ou incute-lhe segurança? O preço que se paga para se sentir *em segurança* compensa a invasão da privacidade? É essa vigilância um abuso de poder?

## Fang Lijun: “presos por dentro”

Em Nova Iorque, na Galeria Arario (de 6 de novembro de 2008 a 17 de janeiro de 2009), Fang Lijun expôs um desconcertante conjunto de 24 esculturas – aparentemente representando um grupo de prisioneiros, distribuídos em duas jaulas, entre si ligadas com uma corrente e assentes sobre um carril – como dois vagões de uma composição para caminho-de-ferro. Trata-se de uma estrutura de confinamento em que as representações de figuras humanas se encontram encarceradas “entre grades”, o que à partida, numa perspectiva ocidental, alude a uma determinada “animalidade” da figura humana.

**Figura 1** – Vista geral da exposição.



**Fonte:** <https://arariogallery.wordpress.com/category/fang-lijun/>

As 24 esculturas, apesar de similares na sua aparência, possuem expressões faciais, posturas e gestos diferentes. Sabe-se que uma das características do trabalho artístico quer de Fang Lijun quer de Yue Minjun, pintor contemporâneo cujo trabalho se enquadra também no âmbito do movimento Cynical Realism, afirma “usar o seu próprio rosto como protagonista dos seus trabalhos artísticos, a fim de mostrar a ausência de individualidade e de esperança na sociedade. Os seus trabalhos dão voz aos seus pensamentos e emoções”<sup>7</sup> (CHAN, 2011, p. 57). Contudo, tal não parece ser o caso em apreço, já que as expressões faciais de alguns bonecos são diferentes, sem que deixe de existir uma determinada similitude que os identifica mais como um coletivo do que como um conjunto de individualidades.

Fang Lijun tem-se notabilizado pelas suas esculturas e pinturas, nomeadamente pelas representações do corpo, incluindo rostos com fisionomias desconcertantes, olhos semicerrados e bocas abertas, expressões que podem ser interpretadas como espanto, sem descurar a hipótese de enormes bocejos, gritos, sofrimento, pedido de ajuda, incredulidade, entre outras hipóteses de interpretação. Essas esculturas exibem tanto rostos distorcidos, como expressões assaz grotescas<sup>8</sup>. Por outro lado, a temática “entre grades” não é totalmente exclusiva em panoramas sínicos. Outros artistas plásticos, inclusive no Ocidente, representam o homem como um ser aprisionado na sua imobilidade<sup>9</sup>, o qual o é, essencialmente, do ponto de vista metafórico. De resto, como artista chinês, Lijun é também herdeiro de uma cultura penal visualmente rígida, em que o estigma da tortura está legalizado pelos articulados legais da última dinastia – anterior ao advento da república – o *Da Qing Lüli*, o código civil e penal. Este caracterizava-se pela anuência e promoção de “grades”, de gaiolas, onde se encarceravam e puniam os corpos supostamente criminosos, as cangas que impossibilitavam o prisioneiro de se alimentar, entre outros. Todos estes artifícios se destinavam a punir o indivíduo através do corpo.

---

<sup>7</sup> “[To] use their own face as the protagonist in their artworks to show the lack of individuality and hope in society. Their artworks voice their thoughts and emotions” (tradução nossa).

<sup>8</sup> Por exemplo, uma cabeça – com pequenas mãos na direção das orelhas – assenta diretamente sobre minúsculas pernas e pés (Bronze Sculpture).

<sup>9</sup> Recorde-se, a título de exemplo, as estátuas de Juan Muñoz representando homens que envergam longos casacos que terminam numa base arredondada, sem pés (como se fossem um “boneco sempre em pé”), colocadas no interior de um recinto com barras horizontais em Barcelona.

Em 9/11, as esculturas dos bonecos acorrentados em jaulas destacam-se de imediato pela configuração do corpo e da cabeça (rosto), sendo portadoras de algumas reminiscências de gravuras e fotografias de condenados do século XIX. Os bonecos de Lijun, praticamente uniformizados a nível da representação corporal, recordam-nos também bonecos rosados e rechonchudos, os “bebés chorões” que, com alguma verosimilhança, ocupavam lugar de destaque entre os brinquedos de crianças ocidentais de há alguns anos atrás. Se a obra de Fang Lijun pode ser caracterizada também pelo seu “symbolic colour scheme” (CHAN, 2011, p. 57), nas suas esculturas verificamos que “Fang [...] introduces a new character in his repertoire, the pink-fleshed giant “baby”, [...] its skin colour is a nauseating light pink that looks synthetically produced”<sup>10</sup>.

**Figura 2** – Detalhes (pormenor) da exposição.



**Fonte:** <https://arariogallery.wordpress.com/category/fang-lijun/>.

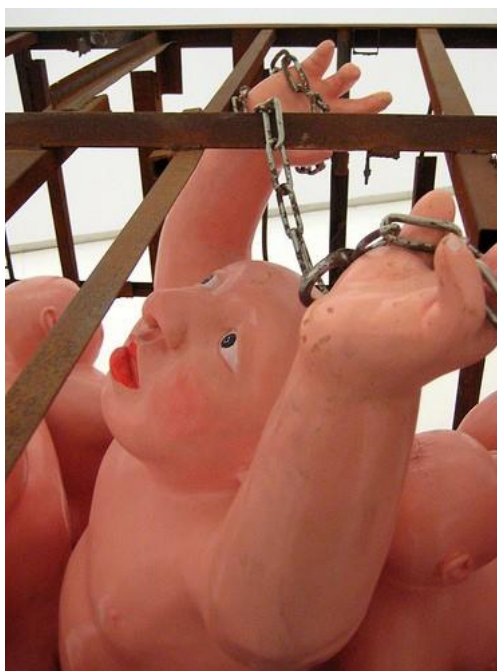
<sup>10</sup> In [http://fanglijun.artron.net/main.php?pFlag=news\\_2&newid=169079&aid=A0000069&columnid=0](http://fanglijun.artron.net/main.php?pFlag=news_2&newid=169079&aid=A0000069&columnid=0). [acesso: setembro 2012].

Ostentando corpos de adulto, os bonecos de Lijun são relativamente obesos, lembrando-nos lutadores de sumô, e estão praticamente em pé, havendo, contudo, alguns de cócoras<sup>11</sup>, uma boa maioria deles de braços erguidos no ar, enquanto outros empunham instrumentos bélicos. Os seus rostos são igualmente redondos, com os olhos bem abertos, expressões de aparente espanto, e as bocas fechadas (ou semicerradas), com lábios carnudos e vermelhos, chegam a soçobrar subtilmente uma qualquer ausência de fronteira entre o masculino/feminino, conferindo-lhes uma determinada misoginia. Repare-se ainda nas mãos e nas unhas bem cuidadas, algumas delas estendidas e de dedos abertos fora das grades, como se clamassem; outros estão acorrentados. Não ostentam punhos cerrados. De resto, a amálgama de corpos comprimidos, apertados e quase em fusão com outros e com as próprias grades sugere uma (com)pressão, um quase esmagamento corporal, que se combina pela nudez, pela cor rosa da pele e pelas formas arredondadas. “Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” (LE BRETON, 2007, p. 8). Esta similitude nas posturas corporais denota uma aprendizagem social/cultural e não é meramente uma questão biológica: “L’acte s’impose du dehors, d’en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. L’individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l’acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres” (MAUSS, 1934, p. 8). Por outro lado, a nudez é uma mancha igualitária entre as representações, não possibilitando as marcas sociais através do vestuário ou de quaisquer outros apetrechos/atributos que permitam descobrir traços identitários e distintivos de uma determinada cultura. A nudez dos bonecos permite também a determinação do sexo: “não há possibilidade de ver e existir um corpo sem sexo. Os órgãos sexuais não são somente ‘órgãos reprodutores’, no sentido de que permitem a reprodução sexual da espécie, e sim que são, também e sobretudo, ‘órgãos produtores’ da coerência e do corpo como propriamente humano” (PRECIADO, 2014, p. 131 *apud* OLIVEIRA, 2021, p. 52). Contudo, os instrumentos bélicos que alguns dos bonecos empunham permitem discernir acerca da violência que são capazes de exercer – apesar do confinamento.

---

<sup>11</sup> O fato de estarem de cócoras pode indicar uma postura de repouso, já que os praticantes de artes marciais, nomeadamente os asiáticos, assumem essa postura como sendo de repouso, entre outras posturas de ação.

**Figura 3** – Pormenor de mãos e rosto.



**Fonte:** <https://arariogallery.wordpress.com/category/fang-lijun/>

Os “prisioneiros” de Fang Lijun parecem alienados relativamente às grades em seu redor. Os cadeados que supostamente fechariam a jaula onde se encontram estão abertos. Também não parecem estar, individual ou coletivamente, “histericamente enlouquecidos”, conforme sugerido por Smith (2008). De igual forma, e apesar de ostentarem armas, também não parecem estar numa manifestação de revolta, mas antes de defesa. Há uma determinada passividade, mesmo quando se está acorrentado, o que determina a inquietação omnipresente da exposição e levanta muitas questões e reflexões. Lijun intitulou esta exposição *9/11*, havendo, por conseguinte, uma alusão ao ataque terrorista às torres gémeas em Nova Iorque. Ao dar este título à exposição, estigmatizou-a de imediato, ao associá-la aos eventos trágicos que ocorreram naquela cidade, e catalogou as suas 24 personagens rosadas como um coletivo ameaçador: “The date 9.11 inevitably recalls the day of the worst terror attack on U.S. soil, making the viewer question whether these babies are future terrorists”. Se o espectador desta manifestação se encontra no exterior, então “the roles of viewer and subject,

circumscribed in the paintings, are reversed here”<sup>12</sup>. A ameaça de perigo está direcionada para o espectador. Se é ele quem constitui a ameaça, porque está “fora de grades”? Este jogo dialético entre “estar confinado” e “ser perigoso” parece funcionar aqui de uma forma díspar. Por outro lado, o coletivo de bonecos rosados está numa jaula com cadeados abertos, o que, não obstante as armas que empunham, significa que não são efetivos prisioneiros da estrutura de grades. Smith sugere que são prisioneiros da gaiola ideológica que controla e aprisiona as mentes das massas, mas, por não terem ainda tomado consciência sobre a natureza da jaula, não se consciencializaram ainda da sua condição de “prisioneiros por/de dentro”: “Fang’s creations tend to highlight the internal struggle of the people [...] his works are much more cynical, albeit with a hint of forlornness” (CHAN, 2011, p. 58). Demasiadas questões surgem de imediato: se a jaula onde estão albergados tem os cadeados abertos, o que os impede de sair? E a suposta ameaça para a qual dirigem as armas é real ou apenas por eles percebida como tal? De resto, se não exibem uma postura de revolta – apesar das armas – porque as empunham?

Acrescenta Smith (2008) que

Closer scrutiny reveals that the bottom layers are increasingly compressed together such that the figures on each layer have been entirely, or partially, crushed: the material of their substance gruesomely drips down the sides of the metal plates. Because this is art and not real life, it appears more like melted ice cream than pummeled flesh.

A compressão dos enjaulados conduz ao intencional esmagamento dos corpos, o que pode aludir ao espancamento ou a atos de tortura infligidos no corpo, o que, uma vez mais, somatiza o abuso<sup>13</sup>. Smith afirma claramente que as “carnes” esmagadas se assemelham mais a gelado derretido do que a carne sovada. A analogia entre gelado derretido (provavelmente matéria plástica aquecida) que se funde nas grades da própria estrutura e um corpo que foi agredido parece ser bastante sugestiva de torturas apenas visíveis depois de um apurado escrutínio: a asfixia das grades onde o corpo das esculturas

---

<sup>12</sup> In [http://fanglijun.artron.net/main.php?pFlag=news\\_2&newid=169079&aid=A0000069&columnid=0](http://fanglijun.artron.net/main.php?pFlag=news_2&newid=169079&aid=A0000069&columnid=0) [acesso: setembro 2012]

<sup>13</sup> Note-se a escolha do verbo *to drip* para associar a matéria que goteja nas grades e a sua implícita associação ao derramamento de sangue, sem que, contudo, a cor vermelha esteja aí associada diretamente.

derretido goteja, fazendo parte da própria grade onde se funde e derrete. Estes enjaulados elaboram a complexa dança da dissimulação, entrelaçada com a passividade e o autismo de quem ou não tomou ainda consciência da prisão em que se encontra, ou, tendo tomado, optou pelo medo ou pela resignação à mesma. Esta estrutura de grades não é senão uma sinédoque das próprias estruturas do poder que condicionam o ser humano na sua individualidade – que nunca está sozinho – inserido na própria comunidade de outros (muitos) indivíduos, todos semelhantes, justificando-se assim a uniformização dos “entre grades”. Smith (2008) reforça a ideia de uma “gaiola ideológica” onde “Fang Lijun questiona a humanidade através do seu trabalho e interroga-se acerca da emergência de um mundo desumano: ‘where can we find this “inhuman world”? Can it be found in the ranks of government officials, or in society?’”<sup>14</sup> Não obstante a pertinência das questões que levanta, a construção de gaiolas ideológicas confere-lhe uma falsa ideia de liberdade, que dispensa, obviamente, quaisquer cadeados.

Ainda no cenário desta exposição, as gaiolas estão assentes sobre um carril que as conduz, ainda que no contexto de uma determinada imobilidade. A sua autonomia é sempre comprometida pela exigência do caminho. E se descarrilam, deixam de poder circular. Há implicitamente uma determinação do próprio caminho. Ora, as marcas de um novo poder inscrevem-se justamente nesta euforia dissimulada de independência em que o “olho do poder” continua, mais do que nunca, atento e vigilante, controlando o indivíduo da forma menos dispendiosa e mais extraordinária possível. Contudo, este olho do poder descentralizou-se e funciona a partir do interior, ou seja, “de dentro”<sup>15</sup>.

De resto, estar “entre grades” repercute-se no corpo, obrigando-o a posturas encenadas pela consciência da visibilidade: a afirmação de Foucault (1991, 200) sobre a visibilidade armadilhada não parece ter perdido atualidade. O indivíduo encarcerado numa estrutura de poder e que vai ser punido pela sua conduta criminosa é observado e vigiado a partir de fora: está em permanente exposição ao olhar dos outros. Contudo, a inevitabilidade da

---

<sup>14</sup> In <http://arariogallery.wordpress.com/category/fang-lijun/>

<sup>15</sup> ARAVIND ADIGA, no seu livro de ficção *O Tigre Branco*, refere a curiosa analogia com os galináceos, que, mesmo perante a visão do homem empunhando a faca, não tentam fugir do galinheiro, apesar de sentirem o odor do sangue dos seus “irmãos de penas”. Apesar de geograficamente distante, o fenómeno é tão curioso quanto familiar, se aplicado a outras áreas geográficas.



representação destes enjaulados numa estrutura que, ainda que possuindo grades, não está cadeada pelo exterior parece desconexa com alguma forma de exercício de poder pela via do panotismo, já que “the deployment of disciplinary panoptic power was a phenomena of the 19th and early 20th century, and has/is giving way to a logic of control based upon the manipulation of coded information” (YAR, 2003, p. 254). Aliás, também esta posição é defendida por Deleuze<sup>16</sup>: foi a estaticidade e centralidade do olho do poder – efetivamente vigilante – que se transferiu para o interior da jaula, ou seja, o olhar mais próximo do “outro” é aquele do(s) que partilha(m) a mesma estrutura gradeada. E se estar visível significa ser vulneravelmente submisso ao olhar quase patológico ou persecutório do “outro”, tal implica também a reciprocidade do olhar do “eu” como um exercício de patológica vigilância, um olhar simultaneamente escravizante e escravizado. Sartre referiu esta interação de olhares como “[...] while I attempt to free myself from the hold of the Other, the Other is trying to free himself from mine; while I seek to enslave the Other, the Other seeks to enslave me”<sup>17</sup>. O foco da visibilidade – e, por consequência, da vigilância sobre o indivíduo – descentralizou-se e adotou uma postura quase rizomática em que todos os elementos da mesma jaula se vigiam mutuamente. E o que merece destaque nessa vigilância? Essencialmente, na estrutura de grades, o que interessa é vigiar o “outro” para que não saia da sua própria jaula, nem deixe que os outros o façam: “Seeing, in terms of what is behaviourally meaningful, is in fact a social process, one in which we selectively attend to specific features of our environment in the course of managing our practical activities” (YAR, 2003, p. 263).

As gaiolas de Lijun têm cadeados abertos porque o poder instituído conhece as probabilidades de fracasso na fuga, com base na vigilância exercida no “interior” e o Estado hegemónico – através dos alicerces que fundeou a nível social – e individual – pune o prevaricador e mantém-no dependente e submetido à jaula onde coexiste alienado e conformado com os seus congéneres. Por outro lado, ter consciência de ser simultaneamente vigiado e vigilante conduz ao cerne de uma base comportamental que

---

<sup>16</sup> In DELEUZE, Postscript on the societies of control, in: **Negotiations**. Columbia University Press: New York.

<sup>17</sup> In SARTRE, in: **Being and Nothingness: an Essay on Phenomenological Ontology**, Routledge: London, 1969.

se repercute no corpo, e este, lembra-se, constitui-se como uma forma perceptível, um produto social que “fala de nós mais do que falamos sobre nós” (BOURDIEU, 2014, p. 247).

Entrevistado por Jérôme Sans<sup>18</sup> e questionado sobre a importância da sua independência e a possibilidade de criar obras inquietantes, bem como da sua similitude com alguma forma de poder, Lijun responde que “[he] tends to look at independence as unrelated to power, which pushes for change [...]”. Contudo, acrescenta que “Wherever you are, the authorities make good things for you to see and conceal what they say is bad, thereby keeping people in the dark”, apontando claramente para as escolhas que o poder faz pelos indivíduos, mantendo-os na “escuridão”. Apesar das interpretações de cariz fortemente político, o seu trabalho – a nível desta exposição – demonstra estar para além da ironia política. A subtileza destas esculturas e as variadas interpretações a que se candidatam colocam-nas numa direção oposta à das fotografias e postais ilustrados do século XIX de punições através da gaiola ou de decapitações de cabeças, mas não deixam de questionar, de ‘falar’ com o observador que assiste à exposição. Constituem-se como um ato de comunicação nas suas posturas e comportamentos. Por outro lado, lembra-nos Ramos (2001, p. 158) que o jogo social no qual se enquadram comportamentos comunicativos não é apenas social, mas também psicológico, e os interesses subjacentes à comunicação são extremamente numerosos, identitários, relacionais, políticos e territoriais, acrescentando ainda que “o contexto constitui também um espaço simbólico portador de normas, de regras, de modelos e de rituais de interação” (RAMOS, 2001, p.158).

Como já referido anteriormente, o título desta exposição alude ao ato de terrorismo perpetrado em Nova Iorque a 11 de setembro de 2001, e alguns bonecos são portadores de armas, lembrando a violência e o medo que estas habitualmente impõem. Sendo suposto representarem o perigo, estes bonecos estão, contudo, encarcerados perante o olhar do observador. Porém, “o corpo, lugar do contacto privilegiado com o mundo, está sob a luz dos holofotes” (LE BRETON, 2007, p. 10). Tal equivale a afirmar que, apesar da luz dos holofotes, o corpo coletivo destes bonecos continua a perturbar, pela presença das

---

<sup>18</sup> In SANS, Jérôme. **China Talks: Interviews with 32 Chinese Artists**. Hong Kong: Timezone 8, 2009.n

grades e pela ausência de outros traços de violência que corroborem as armas que empunham.

De salientar também aqui o trabalho do pintor cantonense Pu Qua, que representou prisioneiros chineses em jaulas, aliás, muito ao gosto ocidental da época (século XIX) e num fenómeno inequívoco de “exotismo de reverso”, ou seja, a tomada de consciência de se ser culturalmente percebido como “exótico” e o alimentar desse exotismo no sentido de dele tomar partido a vários níveis, inclusive o financeiro.

**Figuras 4-6** – Detalhes e pormenores da exposição.



Fonte: <https://arariogallery.wordpress.com/category/fang-lijun/>.

## O que (não) mudou?

Há um certo hiato temporal entre as sobejamente conhecidas gravuras de punições e suplícios chineses de Pu Qua<sup>19</sup>, assim como entre as apostas no livro de George Henry Mason<sup>20</sup>, e os registos fotográficos amadores das mesmas temáticas que culminaram na reprodução massiva e transformável em postais ilustrados até aos enjaulados de Fang Lijun. As grades de Pu Qua têm cadeados fechados. E, mesmo que não representem senão construções de torturas infligidas a prisioneiros, não poderão ser consideradas como indiferentes às realidades das prisões e da visão de enjaulados, encarcerados, com a tortura e sofrimento inscritos nos seus corpos.

---

<sup>19</sup> Recorde-se a imagem do prisioneiro bem vestido, aparentemente saudável, com aspecto de ser humano, enquanto sabemos que “a convicted criminal in his demon-like shape was considered no longer fit for this place of decency and Imperial authority” (HO, 2000, p.148).

<sup>20</sup> *The Punishments of China/Illustrated by twenty-two engravings with explanations in English and French*, publicado em Londres em 1801 incluindo 22 gravuras que retratam supostamente o percurso do procedimento penal até ao culminar com a pena de morte por decapitação: 1. A culprit before a magistrate; 2. A culprit conveyed to prison; 3. A culprit conducted to trial; 4. An offender undergoing the bastinade; 5. Twisting a man's ears; 6. Punishment of the swing; 7. Punishing a boatman; 8. Punishing an interpreter; 9. The rack; 10. Torturing the fingers; 11. Burning a man's eyes with lime; 12. A malefactor chained to an iron bar; 13. Punishment of the wooden collar; 14. A man fastened to a block of wood; 15. A malefactor in a cage; 16. Punishment of a wooden tube; 17. Hamstringing a malefactor; 18. Close confinement; 19. Conducting an offender into banishment; 20. A malefactor conducted to execution; 21. The capital punishment of the cord; 22. The manner of beheading.

**Figura 7** – Prisioneiro entre grades (extraída de MASON, 1801, gravura 15: “A malefactor in a cage”).



**Fonte:** [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_punishments\\_of\\_China](https://en.wikisource.org/wiki/The_punishments_of_China).

Na cultura chinesa, o indivíduo só é importante enquanto membro e fundindo-se na comunidade a que pertence. O seu corpo ou a sua vida inscrevem-se num mar de disponibilidades que chegam mesmo a incluir o sacrifício em função da família e da comunidade, sendo o da família primordialmente o primeiro grande patamar diametral. Todavia, o seu corpo torna-se indispensável porque é nele que se inscreve e somatiza o processo de construção social, a submissão, o castigo, a tortura, a deformação, a mutilação.

A tortura é uma linguagem, sendo que ela própria é também “a demonstration and magnification of the felt experience of pain” (SCARRY, 1985, p. 27). Qualquer ato de tortura é em si uma demonstração de dor. Para Scarry (1985, p. 31), “physical pain always mimes death and the infliction of physical pain is always a mock execution”. O que se verifica é que na aplicação da dor física, quer direcionada para o futuro quer situada no passado, o espectro da morte está sempre presente. Assim, gera-se também uma intrínseca cumplicidade entre o corpo (o recetáculo da dor) e a voz que pode impedir que essa dor se somatize. Segundo Ruthven (1978, p. 18), “torture is ‘future-directed’ to compel the patient to do/say something”, o que a opõe à punição, por esta última ser “past-directed”, “a reward for wrongdoing” (RUTHVEN, 1978, p. 18). A dor intensa

provoca a perda do “mundo” ou da voz individual. Scarry explica-o bem quando se refere ao exemplo do dentista que, por frações de segundos, expõe e comprime o nervo de um dente. Nesse momento intenso de dor sentida e somatizada no corpo, o mundo e a voz desaparecem, ou seja, “the contents of consciousness are, during those moments, obliterated, that the name of one’s child, the memory of a friend’s face, are all absent” (SCARRY, 1985, p. 30). Essa ausência de mundo acontece em momentos de extrema dor, havendo, assim, uma gradação entre a dor e o mundo (voz do Eu). Na relação entre o que aplica a tortura e o torturado, há uma óbvia relação de poder que se sustenta deste frágil e efêmero equilíbrio entre mundo e dor: “The larger the prisoner’s pain, the larger the torturer’s world [...] this set of inversions at once objectifies and falsifies the pain, objectifies one crucial aspect of pain in order to falsify all other aspects” (SCARRY, 1985, p.37). Em suma, tortura “consists of a primary physical act, the infliction of pain, and a primary verbal act, the interrogation” (SCARRY, 1985, p. 35).

Todavia, mesmo a dor é somatizada no corpo, este substrato físico e material que carregamos e que nem sempre perece no momento da morte, que perdura em algumas situações, mas se transforma pela ação do tempo, da decomposição ou pelo fogo (cremação). Enquanto vivo, desempenha várias funções biológicas que lhe proporcionam “atividade”, mas “as propriedades corporais são apreendidas por meio das categorias de percepção e dos sistemas de classificação social” (BOURDIEU, 2014, p. 249). Mesmo após a morte, há que dispor o corpo de uma forma definitiva, fazê-lo desaparecer enquanto realidade física, porque é perecível e se decompõe. E mesmo que cremado, o que resta são cinzas, vestígios daquilo que um dia foi uma realidade física. Antes da cremação ou inumação, ainda comporta sinais ou símbolos de construção social, cultural ou mesmo religiosa: qualquer patologista experiente poderá inferir do corpo que diseca e autopsia evidentes sinais de identificação social/econômica, através do estado de conservação dos dentes e dos órgãos, por exemplo, ou eventualmente religiosa, por exemplo através de uma circuncisão.

Se pensarmos nos “bonecos” entre grades, eles constituem-se como uma representação da própria representação do corpo de humanos. Simulam ser humanos, apesar de construídos em matérias plásticas. Se vivemos e localizamos o mundo a partir do nosso

corpo – o marco zero, então sem corpo como referencial – não há possibilidade de experiência no mundo, já que é nesse mesmo corpo que se inscreve “um conjunto de discursos, práticas, performances, formas de vida que podem ou não ser visíveis. É dentre desse fulcro utópico que somos capazes de nos sujeitarmos ou resistirmos às relações de poder” (OLIVEIRA, 2021, p. 58). E se o corpo é um artefacto socialmente construído e aprendido por todos nós, culturalmente enquadrado, Lijun teve – e tem – consciência disso ao produzir simulacros corporais que não são neutros, porque “as técnicas do corpo não são neutras, mas regidas por normas, regras de bem-fazer, que eram lembradas na infância” (ROSA, 2019, p. 345). Tanto que as relações que temos com o corpo exposto, com a nudez e com o pudor não são culturalmente estanques. Os bonecos de Lijun estão nus, logo isentos de marcas sociais atribuídas pelo vestuário: não vislumbramos “cabeleira, barba, bigode [...] ou vestimentas que, a depender dos recursos económicos e culturais que podem ser investidos, são também marcas sociais” (BOURDIEU, 2014, p. 248). A dominação simbólica que Bourdieu refere acontece através do uso das armas, que funciona como uma espécie de prótese do próprio corpo despersonalizado, descorporizado, não no sentido do seu desaparecimento, mas sim da sua objetivação social.

Das sobejamente conhecidas gravuras de punições e suplícios chineses, passando pelos registos fotográficos amadores das mesmas temáticas, que culminaram na reprodução massiva e transformável em postais ilustrados, até aos prisioneiros de Fang Lijun, o percurso foi complexo e tortuoso. Os prisioneiros não só eram transportados em gaiolas para o local de execução, como também quando detidos para a aplicação de penas variadas. Após a execução por decapitação, a cabeça era exposta publicamente dentro de uma gaiola fechada (para que não fosse roubada pelos familiares)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Para os chineses, a integridade somática revelava-se de seminal importância, particularmente na morte, já que se acreditava que um corpo incompleto poderia vir assombrar os familiares. A integridade somática ainda possui um peso relevante já que o mote chinês é o de ‘Evoluir na tradição’. Assim, e apesar das mudanças e das atitudes, a tradição continua enraizada, particularmente nos chineses continentais, ou seja, naqueles que não são ultramarinos ou os da diáspora. O chinês que vive na China continental está, à partida, menos exposto aos costumes e usos do Ocidente, por isso continua a considerar a integridade somática como algo de grande importância.

Já não é relevante se o indivíduo encarcerado numa estrutura de poder – a jaula – vai ser punido pela sua conduta criminosa, omitindo-se o verdadeiro estado do corpo, submetido às torturas, à fome e sede, à desumanização com que foi tratado até aí. Por oposição, as fotografias de cabeças e corpos em jaulas são bem mais realistas. A afirmação de Foucault sobre a visibilidade armadilhada não parece ter perdido atualidade. A subtileza dos bonecos de Lijun e as variadas interpretações a que se candidatam e sujeitam apontam numa direcção oposta à das imagens de punições do século XIX; aí se vislumbram as gaiolas onde se exibem, ora os condenados, ora as suas cabeças depois da execução. Nestas últimas, as constantes das imagens referentes ao século XIX, o poder estava inequivocamente no exterior, exercendo as suas prerrogativas no indivíduo, encarcerando-o de fato (ou pelo corpo em vida, ou pela cabeça como exemplo e prémio na morte). Em Fang Lijun, o poder delegou a sua função de vigilância nos próprios indivíduos, que se impedem de sair da jaula onde estão encarcerados, convictos de que não têm possibilidade de escolha, mas que são, no dizer de Aravind Adiga, um mistério até para eles próprios.

## **Considerações finais**

A exposição de Lijun conduziu a um longo percurso reflexivo sobre as posturas do corpo e alguns dos seus significados, assim como à relação do indivíduo e do coletivo com as grades do poder que aprisionam de modos diferentes em épocas espaciais e temporais diversas. Se as representações do corpo foram objeto de análise e reflexão, levando a questionar acerca do seu propósito e significados simbólicos mais recônditos, urge então prosseguir estudos sobre esta temática, tendo como suporte as teorias de Mauss, de Bordieu, Le Breton, Ramos, Rosa, entre outras, e conduzindo, quiçá, a novas teorias sobre o corpo. Os estudos sobre as técnicas corporais e a sua variação no espaço e no tempo, as modificações corporais e as formas como a cultura e o corpo interagem na sequência de aprendizagens e relações culturais e sociais, muito poderão revelar acerca da própria complexidade da diversidade cultural e da alteridade (RAMOS, 2010; ENNES, 2021). Também estas práticas e sua diversidade estão muito relacionadas com questões de



gênero – uma variante interessante e plena de significação a explorar. Na exposição de Lijun, todos os bonecos estão inequivocamente identificados como sendo do sexo masculino, dada a sua nudez, que os uniformiza.

A tortura e a dor, a mutilação e a deformidade revelam-se de seminal importância para o estudo do corpo e da representação social e cultural do seu portador, assim como para o entendimento do procedimento penal e da própria natureza da punição, em termos diacrónicos e sincrónicos. As culturas sínicas têm-se revelado pela sua singularidade e perspectiva “exótica”; contudo, a observação, descrição e análise de imagem – quer fotográfica, quer fílmica, quer ainda a nível da pintura e escultura – muito nos revela acerca do próprio fenómeno da interculturalidade, porque continuamente nos comunicamos com a alteridade e frequentemente padecemos de um certo desconhecimento ou desvalorização da cultura do outro e que propicia espaço para o preconceito, o estereótipo e o juízo de valor erróneo. De resto, o enriquecimento epistemológico que as diversas culturas nos poderão fornecer resulta numa preciosa mais-valia que acrescentará um mais pleno e amplo conhecimento acerca do ser humano na sua unidade e diversidade e do mundo na sua complexidade.

A figura das grades, o ato de estar encarcerado ou confinado – física ou ideologicamente –, condiciona a liberdade individual e coloca em perigo o livre-arbítrio, os direitos humanos e mesmo a essência das próprias sociedades democráticas. Acresce que o confinamento altera as liberdades e posturas corporais e condiciona-as, assim como a visibilidade armadilhada, que Foucault tão bem designou. A vigilância panótica não foi senão uma utopia; de resto, o olho da vigilância foi deslocado para o interior da estrutura gradeada e ameaça, como numa estrutura rizomática, descentralizar-se e, contudo, desdobrar-se em ângulos diversos. Os meios de comunicação, as redes sociais, as constantes máquinas frugais que filmam e fotografam (os telemóveis), comprometem cada vez mais a privacidade do indivíduo e submetem-no constantemente à luz dos holofotes. Já não há como fugir – a não ser talvez para dentro de si mesmo.

## Referências

- ARASSE, Daniel. **La guillotine et l’imaginaire de la Terreur**. Flammarion : Paris, 2010
- BAL, Mieke. De-Disciplining the Eye. **Critical Inquiry**, v. 16, n. 3, 1990, p. 506-531. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1772198> [Acesso: 06-07-2012]
- . Visual essentialism and the object of visual culture. **Journal of Visual Culture**, Sage Publications, London, v.2, n.5, 2003, p. 5-32. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/1/5> [acesso 13-08-2007]
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara – Nota sobre a fotografia**. Edições 70: Lisboa, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Editora Art Line, BCD União de Editoras S.A: Rio de Janeiro, 2001.
- . **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007
- . Notas provisórias sobre a percepção social do corpo. **Pro-Posições**, v. 25, n. 1 p. 247-256, jan./abr. 2014.
- CAPONI, Sandra. Corpo, população e moralidade na história da medicina. **Esboços – Histórias em contextos globais**, v.9 n. 9, p. 69-86, 2001
- DELEUZE, Postscript on the societies of control. **Negotiations**. Columbia University Press: New York.
- ENNES, Marcelo, RAMOS, Natália. Interculturalismo, imigração e consumo: modificações corporais em imigrantes em Portugal e Espanha. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, São Paulo, v.26, n.51, p.915-937, 2021. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/14034/11312>
- FOUCAULT, Michel. **Discipline and Punish: the Birth of the Prison**. Penguin Books: London, 1995.
- . **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- GAUTHIER, Lionel 2008. L’Occident peut-il être exotique ? De la possibilité d’un exotisme inversé. **Le Globe**, Tome 148, Genève, p. 47-64, 2008
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade pessoal**. Celta Editora: Oeiras, 1994
- GIL, Isabel Capeloa. **Literacia visual – estudos sobre a inquietude das imagens**. Ed. 70: Lisboa, 2011
- HAAR, Barend J., Rethinking ‘violence’ in Chinese culture. In: **Meanings of violence – a cross-cultural perspective**. Berg Publisher: UK, 2000

HAYOT, Eric. **The hypothetical Mandarin – Sympathy, Modernity, and Chinese Pain**. Oxford University Press: New York, 2009

HO, Virgil Kit-yiu. Butchering fish and executing criminals: public executions and the meaning of violence in late Imperial and Modern China. In: **Meanings of violence – a cross-cultural perspective**. Berg Publisher: UK, 2000

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Editora Vozes: Petrópolis, 2007

LESY, Michael. Visual Literacy. **The Journal of American History**, 2007, p.143-153

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços – Histórias em contextos globais**, v.9 n. 9, p. 87-101, 2001

MARTINEZ, Soares. **A filosofia do Direito**, Coimbra Editores: Coimbra, 2003

MASON, George Henry. **The Punishment of China illustrated by twenty-two engravings with explanations in English and French**, London, 1801. Disponível em: <http://www.archive.org/details/punishmentsofchi00maso> [consultado em Maio de 2012]

MASON, Peter. **Infelicities – Representations of the Exotic**. Johns Hopkins University Press: London, 1998

MAUSS, Marcel. Sociologie et anthropologie : Les techniques du corps. **Journal de Psychologie**, XXXII, n. 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, Paris, 1934. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthro/6\\_Techniques\\_corps/techniques\\_corps.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthro/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf) [consultado em Maio de 2021]

NUNES, Maria de Lourdes Martins Saraiva; RAMOS, Natália. Cuidar em contexto de diversidade cultural: representações e vivências do corpo em diferentes culturas. **Revista Electrónica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, v. 5, n. 4. 2011, p.70-86. Disponível em: [DOI:10.3395/reciis.v5i4.559pt](https://doi.org/10.3395/reciis.v5i4.559pt) [acesso Maio 2021]

NUNES, Maria Fátima. O acaso e a experiência das imagens em antropologia. In: **Antropologia Visual e Hipermedia**, coord. José da Silva RIBEIRO e Sérgio BAIRON. Edições Afrontamento: Porto, 2007, p. 79-105.

OLIVEIRA, Mayllon; Suely GOMES; Deyvisson PEREIRA. Horizontes para pensar o conceito de corpo: epistemologias de nós, in: Dossiê 'Nossos corpos de todos os dias' (Parte 01), **Ambivalências – Revista do Grupo de Estudos e Pesquisa Processos Identitários e Poder**- UFS, v.9, n.17, jan-jun/2021, p. 41-60.

RAMOS, Natália 2001. Comunicação, cultura e Interculturalidade: para uma comunicação intercultural. **Revista Portuguesa de Pedagogia**, ano 35, n.1, p. 155-178

RAMOS, Natália. Interculturalidade e alteridade. In: **Perspectivas em informação visual**. Org. José Francisco SERAFIM, Lídia TOUTAIN, Yannick GEFFROY. Salvador: EDUFBA, p.27-56, 2010.

ROSA, Victor. As técnicas do corpo em Marcel Mauss e o campo desportivo. **Estudos de Sociologia**. Araraquara v.24, n.47, jul-dez. 2019, p.341-350

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**. Sage Publications : London, 2001.

SANS, Jérôme. **China Talks: Interviews with 32 Chinese Artists**. Hong Kong: Timezone 8, 2009

SARTRE, J.P. **Being and Nothingness: an Essay on Phenomenological Ontology**. Routledge: London, 1969.

SONTAG, Susan. **On photography**. Rosetta Books: New York, 1973.

SMITH, Karen 2009. Fang Lijun: A Humanist in an Inhuman World. Introductory Essay for the exhibition, **Fang Lijun**, at the Arario Gallery. New York. 2008. Disponível em: [http://cp-foundation.org/fanglijun2012\\_cur.html](http://cp-foundation.org/fanglijun2012_cur.html), [acesso: Setembro 2012]

YAD, Majid 2003. Panoptic power and the pathologisation of Vision: Critical reflections on the Foucauldian Thesis. **Surveillance & Society**, v. 1, n. 3, p. 254-271. Disponível em: <http://www.surveillance-and-society.org> [acesso; Janeiro 2010]

Outros sites:

<http://arariogallery.wordpress.com/category/fang-lijun/> [acesso: Setembro 2012]

[http://fanglijun.artron.net/main.php?pFlag=news\\_2&newid=169079&aid=A0000069&columnid=0](http://fanglijun.artron.net/main.php?pFlag=news_2&newid=169079&aid=A0000069&columnid=0) [acesso: Setembro 2012]

<http://www.archive.org/details/punishmentsofchi00maso> [access: September 2010]

<http://turandot.chineselegalculture.org/GetFile.php?Table=Photographs&ID=Photographs.ID.558.No.0&Op=0> [acesso Setembro 2012]

<https://artsandculture.google.com/exhibit/fang-lijun/ARjXbhQu> [acesso em 2021]

<https://arariogallery.wordpress.com/2008/12/04/fang-lijun-in-new-york/> [acesso em 2012]

[https://fanglijun.artron.net/news\\_detail\\_169079](https://fanglijun.artron.net/news_detail_169079) [acesso em 2012]

<https://arariogallery.wordpress.com/category/fang-lijun/> [acesso em 2012]

*Recebido: 15.10.2021*  
*Aprovado: 07.12.2021*