

galerias  
municipais

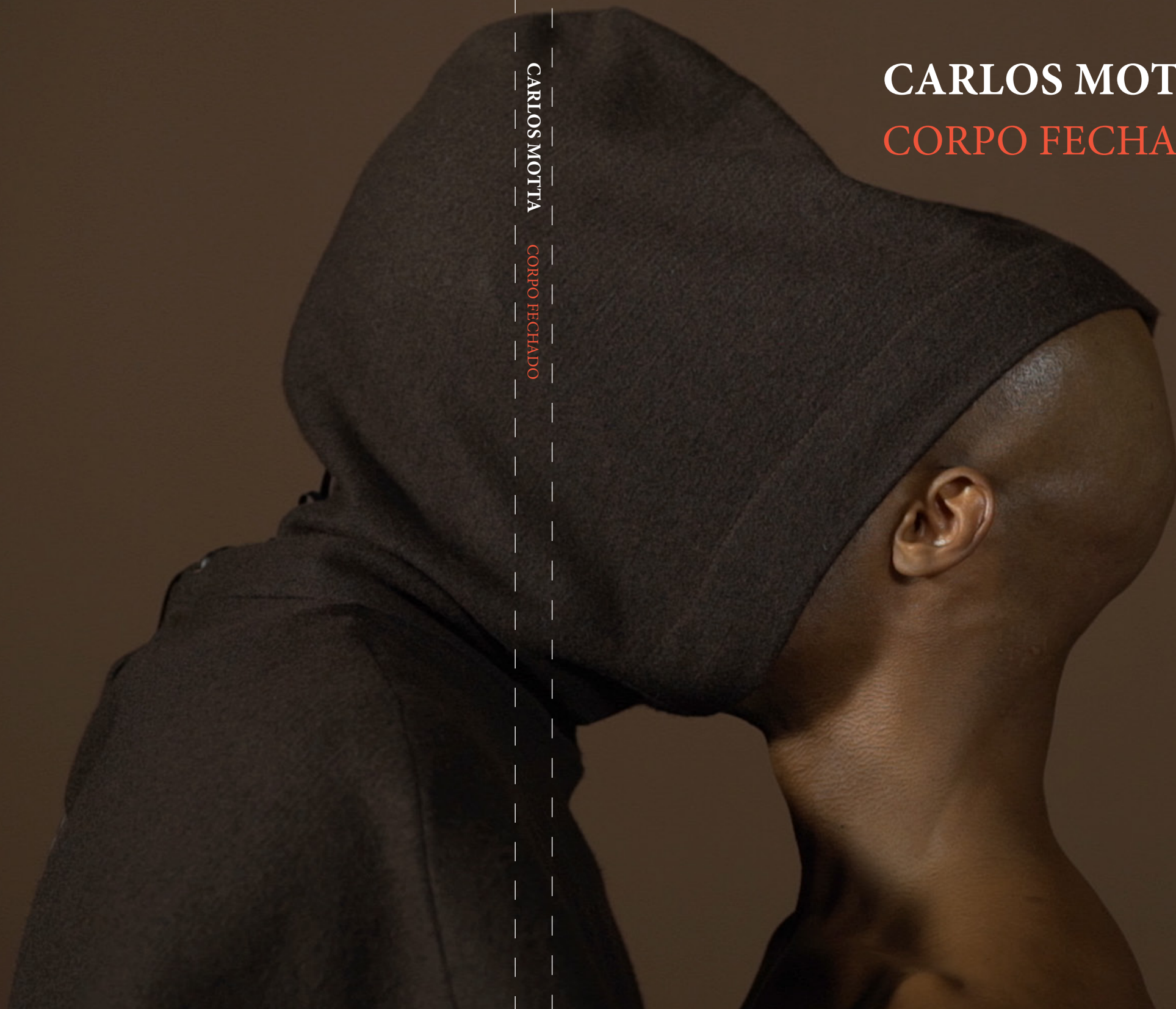
EGEAC  
LISBOA

CARLOS MOTTA

CORPO FECHADO

CARLOS MOTTA

CORPO FECHADO



# CARLOS MOTTA

## CORPO FECHADO

**CURADORIA CURATORS**

Sara Antónia Matos e Pedro Faro

**g**alerias  
**m**unicipais

 **EGEAC**  
LISBOA

## THOSE WHO SLEPT TOO LONG

Sara Antónia Matos e Pedro Faro, co-curadores da exposição  
(a partir de ideias de Carlos Motta)

É a primeira coisa que se vê quando se entra na Galeria Avenida da Índia: uma enorme esfera armilar, de 1946, coberta de ferrugem, deposta na posição horizontal e em ruína – um exemplar decorativo pertencente à fachada do edifício Cinema-Teatro Monumental, na Praça Duque de Saldanha, cedida pelo Museu de Lisboa/EGEAC para a exposição “Carlos Motta: Corpo Fechado”. Proveniente de um edifício entretanto demolido, o Cineteatro Monumental foi projetado, em 1946, pelo arquiteto Raúl Rodrigues Lima (1909-1980), que havia já participado na Exposição do Mundo Português de 1940, corresponde nos seus traços gerais à estética modernista do Estado Novo, por alguns também denominada “Português Suave”. Cinco anos depois de se ter iniciado a construção, o monumental edifício foi inaugurado, a 8 de novembro de 1951. É neste contexto político e cultural que se consolida, ainda mais, uma narrativa imperialista que domina até aos dias de hoje a História e a sociedade portuguesas, sendo esta esfera armilar indício, por excelência, desse tempo e da discursividade que lhe corresponde.

Instrumento de astronomia aplicado em navegação, a esfera armilar é uma representação reduzida do cosmos, na qual a Terra, obedecendo à visão ptolemaica do universo, ocupa uma posição central. Esta escultura decorativa, tão vulgarizada e aplicada na arquitetura oficial do Estado Novo – relembre-se a Exposição do Mundo Português de 1940 –, representa um símbolo dito manuelino, alusivo ao poder marítimo, político e económico associado às navegações portuguesas. Aparece ainda hoje em vários símbolos lusos, nomeadamente na bandeira nacional, e é sintomático de uma cultura e de discursividade dominantes, por sua vez assentes numa memória de exaltação relativa a feitos ultramarinos, deliberadamente fazendo a omissão dos horrores que lhes são subjacentes. Este objeto enferrujado mas ainda imponente remete para as feridas do tempo, fazendo lembrar, tal como escreveu James Baldwin, citando James Joyce: “‘History’, says Joyce, ‘is a nightmare from which I am struggling to awaken’. We have all heard what happened to those who slept too long”.

O edifício que hoje corresponde a esta galeria foi outrora o antigo atelier do escultor Lagoa Henriques – conhecido escultor português, homossexual. Situado na Avenida da Índia e indo aí beber o seu nome, este edifício encontra-se situado no mesmo eixo que outras instituições museológicas e culturais, de imponente e anacrónica monumentalidade, que continuam a glorificar ou sublimar os feitos e efeitos da Expansão/invasão portuguesa no mundo. Daí a importância das abordagens que são realizadas no contexto desta galeria e particularmente deste projeto crítico, em forma de exposição, do artista Carlos Motta, sobre as formas, as vicissitudes e as instrumentalizações da memória pelos diferentes poderes e agentes culturais dominantes.

Neste contexto e no que diz respeito à importância e ambição dos projetos críticos dos artistas, vale a pena lembrar Wittgenstein: “Tudo o que estamos a fazer é a mudar o estilo de pensamento e tudo o que estou a fazer é a mudar o estilo do pensamento e tudo o que estou a fazer é a persuadir as pessoas a mudar os seus estilos de pensamento” (Wittgenstein, in Nuno Crespo, “Wittgenstein e a Estética”, 2011).

É neste âmbito, por entender que as abordagens artísticas contribuem para inscrever determinados temas no universo político-social, que as Galerias Municipais apresentam na Galeria Avenida da Índia a exposição multidisciplinar “Carlos Motta: Corpo Fechado” do artista colombiano, residente em Nova Iorque. Preparada ao longo de quase dois anos, esta exposição implicou Carlos Motta numa extensa investigação que envolveu diferentes documentos, fontes, arquivos e instituições portuguesas, incluindo processos da inquisição, visitas a coleções documentais de museus, instituições culturais, etc. Como muitos outros trabalhos do artista, também este procurou criar e suscitar narrativas alternativas à historiografia oficial, focalizando-se sobre comunidades, perspetivas e identidades *queer* invisibilizadas e/ou com pouca visibilidade ou notoriedade. A este propósito é importante lembrar que a obra de Carlos Motta tem estabelecido relações muito produtivas entre histórias de cultura *queer* e de ativismo histórico. Reconhecendo que há muito por fazer sobre as políticas de sexo e de género, o seu trabalho procura contribuir para uma reversão da injustiça social e política, ainda dominantes. Carlos Motta desenvolve, assim, uma série de questões que já vem a trabalhar desde a sua Trilogia de filmes *Nefandus*, salientando a necessidade de inscrever no debate contemporâneo uma perspetiva histórica *queer* e interseccional, com as questões coloniais subjacentes.

Por isso, a exposição apresenta a obra filmica *Trilogia Nefandus* (2013), o primeiro dos trabalhos do artista que tem como tema as histórias homoeróticas pré-hispânicas e coloniais. Este filme procura revelar e documentar a imposição das categorias epistemológicas, europeias, sobre as populações indígenas das Américas. Dito de outro modo, *Nefandus* (13 min.), *Naufrações* (12 min.) e *A Visão dos Vencidos* (7 min.) discutem o modo como a sexualidade é uma construção cultural com origens muito específicas, baseada em discursos morais e legais sobre o pecado e o crime.

Apresentando trabalhos em filme, fotografia e escultura, a exposição “Carlos Motta: Corpo Fechado” gera um diálogo com as histórias da expansão colonial portuguesa e espanhola nas Américas, entre o século XV e o século XVIII, focando-se nas formas como estes dois impérios, operando em conjunto com a Igreja Católica, propagaram conceitos repressivos da sodomia e do homoerotismo a partir de rígidas perspetivas legais e morais. As obras abordam também histórias da escravatura ao interpretarem dois julgamentos por feitiçaria conduzidos pela Inquisição de Lisboa, mostrando a profunda rejeição desta ao sincretismo religioso e aos rituais africanos. No seu conjunto, pode dizer-se que o trabalho apresentado analisa os modos como as subjetividades coloniais se formaram a partir da experiência corretiva e da violência que esta instaura. Desse modo, a exposição contesta o poder da Igreja Católica na promoção de um modelo teológico único e na criação de formas e linguagens de opressão sexual que aquela perpetuou.

Desde o convite feito há dois anos pelas Galerias Municipais/EGEAC, Carlos Motta, partindo dessa série de obras que já tinha realizado sobre os efeitos do projeto colonial na sexualidade e espiritualidade das populações do continente sul americano, efetuou uma série de novas obras, nomeadamente o filme *Corpo Fechado*, realizado de propósito para esta exposição, o qual tem como base o livro do antropólogo, historiador e investigador brasileiro, Luiz Mott, *Escravidão, homossexualidade e demonologia* (1988).

O filme *Corpo Fechado – A Obra do Diabo* (2018), com 25 minutos, conta a história de José Francisco Pereira, interpretado pelo ator angolano Paulo Pascoal, um escravo de Judá, Costa da Mina, que foi julgado em 1731 pela Inquisição de Lisboa por feitiçaria e sodomia. Motta adaptou o julgamento de Pereira, interligando-o com passagens da «Carta 31: O Livro de Gomorra» (1049), na qual o seu autor, São Pedro Damiano, condena fervorosamente a sodomia como pecado imperdoável, e as elucidadas

ções icônicas de Walter Benjamin sobre o historicismo e o progresso em «Teses sobre a Filosofia da História» (1940). Pode dizer-se que o filme revisita a figura moral e legalmente condenada do sodomita ao mesmo tempo que cruza a tríade de conceitos – escravidão, homossexualidade e espiritualidade – no tempo colonial.

Por seu turno, *Corpo Fechado: Retrato de José Francisco Pedroso com a sua «bolsa de mandinga»* (2018), um retrato fotográfico em quatro partes, realizado em estreita colaboração com o ator e cineasta luso-guineense Welket Bungué, aborda a história de José Francisco Pedroso, um companheiro de Pereira, usando uma das suas «bolsas de mandinga». A bolsa de mandinga faz parte dos amuletos que o escravo fabricava e distribuía para proteger os outros escravos de lesões, razão pela qual José Francisco Pedroso foi acusado e julgado por feitiçaria pela Inquisição de Lisboa.

O tópico do sincretismo e dos rituais religiosos é também discutido nas esculturas *Corpo Fechado: Exú* (2018) e *Sincretismo* (2018), duas assemblagens compostas de artefactos “ready-made”, apropriados pelo artista, que criticam a representação das divindades e práticas religiosas africanas, pela imaginação católica, como exóticas, eróticas e demoníacas. Estas obras fazem contrastar artefactos religiosos católicos e artefactos africanos, dando a ver os efeitos subtis que a imposição de uma única fé produziu no desenvolvimento de diferentes práticas espirituais durante a era colonial.

*Lisboa e os Descobrimentos* (2018) é um tríptico fotográfico que mostra altos relevos em pedra, os quais aparecem semissubmersos em água, representando três exploradores portugueses que estiveram envolvidos na expansão imperial – Infante D. Henrique, Infante D. Pedro e Vasco da Gama. A peça é composta ainda por um díptico fotográfico que mostra um monge católico e um explorador que jogam xadrez diante de um mapa das rotas navais do Império Português, ao lado de uma paisagem de terra «virgem». Estas séries de imagens, em conjunto com o tabuleiro de xadrez *Descobrimentos* (1989), de Alberto Cutileiro, e a grande Esfera Armilar (1946) já mencionada, emprestados, respetivamente, pelo Museu de Marinha e o Museu de Lisboa/EGEAC, põem a descoberto narrativas “não problematizadas” de historicidade, força e durabilidade inscritas pelos memoriais institucionais à descoberta dos «novos» territórios.

Dois fotogramas icónicos retirados dos filmes de Motta, deram origem a um mural e um outdoor, *Corpo Fechado, Um Portal Estreito através do qual Deus Pode Entrar* (2018) e *A Obra do Diabo* (2018), instalados dentro e fora da galeria, respeti-

vamente. As duas imagens, agora transformadas em peças de grande escala, ilustram duas interações íntimas entre as personagens dos filmes: o Monge e José Francisco Pereira. A primeira revela uma proximidade tal entre as figuras que poderá ser interpretada como um encontro erótico ou como um ato de devoração institucional. A segunda mostra o escravo amparado pelo Monge diante de uma cruz, emulando a representação canónica da Pietá.

Em síntese, pode dizer-se que todos os trabalhos da exposição revisitam – para reconsiderar – as fontes de opressão que as minorias sexuais e de género continuam a enfrentar hoje em dia. Através de uma investigação aprofundada, propondo leituras alternativas sobre a História, em contraponto às narrativas mais hegemónicas e centrais, a exposição desafia a autoridade e o patriarcado institucionais e propõe uma ideia de «progresso» que passa pela dissidência crítica. Carlos Motta resgata histórias de resistência e esta exposição em particular põe em evidência que conhecimento científico e epistemológico fazem parte de uma arena que necessita de ser reinterpretada, reavaliada e questionada; que a ciência não é o universo da objetividade.

É fundamental que questionemos as nossas posições e pontos de partida, algo que esta exposição enceta de forma assertiva.

## LÁ NO FUNDO DA HISTÓRIA E NO MEIO DO MATO

Miguel Vale de Almeida  
(Antropólogo)

Tento imaginar um *reacionário* visitando a exposição de Carlos Motta. Escrevo *reacionário* em itálico propositadamente. Não pretendo usar a expressão como epíteto, coloquialmente negativo ou insultuoso quando dito por alguém que, como eu, se posiciona no outro extremo do espectro ideológico, mas sim como descritor de uma atitude voluntária, assumida, organizada enquanto ação política.

Porque nos tempos que correm, é com isso que nos defrontamos: a organização, sob a forma de movimento pró-ativo, de um *reacionarismo*. Que reage contra quê, especificamente? Reage contra o que define como uma nova ideologia que estaria revendo duas ordens que ele crê escritas na pedra, a da História e a da Natureza. Seja no ataque ao que denominam “ideologia de género”, seja no ataque ao que (des) entendem como “politicamente correto”, o seu alvo são as interpretações académicas e culturais, as ações dos movimentos sociais, e as concretizações políticas das propostas de ambos, concretizações que têm como objetivo desmontar ordenamentos de poder e desigualdade, reparar categorizações discriminatórias historicamente constituídas e promover a igualdade de oportunidades e o reconhecimento.

O visitante reacionário encaminhar-se-ia para a exposição muito provavelmente preparado para a criticar ou vilipendiar como insulto à História dos Descobrimentos e da Expansão, da civilização europeia e dos seus valores cristãos, de caminho criticando a suposta autoflagelação politicamente correta face ao passado colonial e escravocrata. No entanto, ele ou ela confrontar-se-ia muito provavelmente com um bónus de surpresa e irritação: a exposição também fala de sexualidade. Talvez porque o nosso visitante esteja habituado, no seu reacionarismo de movimento organizado em torno da contestação dos movimentos emancipatórios, a seguir as mesmas linhas de enunciação que estes: uma coisa seria a questão racial, outra a questão do género, outra ainda a sexual, e assim sucessivamente. À compartimentação do reacionário corresponde, previamente, a compartimentação do progressista. E ambas estão erradas. As nossas categorias, assimétricas e hierarquizantes, de raça, género, sexualidade

e também de trabalho, de etnicidade, de nacionalidade, de religião...) constituíram-se mutuamente, contaminaram-se, “falam umas das outras”, e têm como centro neutro uma branquitude ocidental, burguesa ou a ela aspirante, masculina e heterossexual.

O processo histórico da expansão do Ocidente para o resto do mundo foi um processo da ordem da economia política e da ordem da cultura. O ideal e o material, o simbólico e o material, uniram-se indissociavelmente. À criação, por exemplo, do escravo moderno enquanto força de trabalho correspondeu a criação do negro enquanto sujeito racializado subalterno. E vice-versa, num pesadelo dialético. Nesse processo histórico diferentes epistemologias sucederam-se na interpretação (e legitimação) das desigualdades materiais e simbólicas – a teologia cristã ou a ciência moderna não são a mesma coisa, embora se foquem nos mesmos “materiais”. Nos mesmo “problemas”, por assim dizer. Ambos – materiais e problemas – definidos pela relação de poder que podemos genericamente designar por colonial e imperial: quem são aqueles? São “nós” também, ou são “outros”? Para que servem? Para que nos servem? Por outro lado, a interpretação dos mesmos parece ter sido feita de forma concatenada, para não dizer ventríloqua, em que as construções da raça, do género, e da sexualidade (entre outras) *falaram* umas das outras.

Comum às interpretações teológicas e às interpretações científicas no confronto desigual com a alteridade do mundo, estão noções de tempo e espaço profundamente evolucionistas e teleológicas. O indígena das Américas ou o negro africano é o *primitivo*, ou mesmo o *selvagem*, o *pagão*, o *atrasado* ou *subdesenvolvido*, o do princípio dos tempos que testemunha o “nosso” (dos modernos e civilizados) passado. Mas essa anterioridade, que impede que sejam vistos como contemporâneos dos observadores, é simultaneamente coletiva e vista através da metáfora do desenvolvimento individual. O primitivo é também, e por sê-lo, uma *criança*, necessitando de disciplina, educação, socialização, ao mesmo tempo que pode ser visto como necessitando compreensão e proteção. A criança, ser incompleto, está mais próxima também da natureza, manifestando os impulsos e os instintos inerentemente perversos, assentes no desejo da satisfação das necessidades mais imediatas, entre as quais as eróticas. É por isso que o primitivo é ora *feminizado* (a partir obviamente de ideologias de género misóginas) como indolente, caprichoso, deslumbrado, ora hipermasculinizado (enquanto violento, descontrolado, predador), ora, ainda, visto como *perverso* – sem as fronteiras civilizacionais e de desenvolvimento pessoal entre pansexualidade e ho-

mossexualidade, por um lado, e a domesticação da exclusiva heterossexualidade, por outro.

A este tempo anterior, primitivo, infantil, do princípio dos tempos e da evolução, corresponde um cenário de mais natureza e menos cultura, mensurável não só no grau de desenvolvimento tecnológico e material, medido obviamente segundo uma bitola etnocêntrica (cidades, transportes, produção de bens materiais...), mas no suposto não afastamento da natureza, ou mesmo na dependência dela, na promiscuidade com ela. A nudez, ou o que é percecionado como tal, a influência dos climas tropicais, o descontrolo das forças da natureza, a percecionada proximidade com a mesma, animalizam o Outro “descoberto”. Esta dependência da natureza, esta incapacidade para a domesticar e para superá-la, exagera a corporalidade do primitivo, e a corporalidade é por inerência vista como profundamente sexualizada.

À semelhança da mulher dependente da sua visceralidade reprodutiva, da sua hister(ia), do perverso que atravessa as fronteiras das prescrições de género “deitando-se com homens como com mulheres” ou não tendo completado o processo de crescimento individual que o leve à heterossexualidade exclusiva, o primitivo (ou o indígena, ou o escravizado) é antes de tudo o mais corpo, natureza e sexo, no princípio dos tempos e no princípio do desenvolvimento individual. É organismo. Massa de músculos e ossos apropriável para o trabalho como os animais domésticos, impossibilitados por natureza de acederem à cultura.

O perigo das mulheres é também a sua fraqueza e, como tal, devem ser protegidas e cuidadas – além do evitamento da contaminação dos homens, os arautos da cultura, pelo excesso de natureza nas mulheres e pelas suas debilidades não viris. Devido à sua vulnerabilidade as crianças devem ser protegidas e educadas, mas também o perigo que constitui a sua ingenuidade, por assim dizer pré-cultural (“o rei vai nu”) deve ser contido. O perigo dos perversos está na sua contaminação com a pulsão erótica desobediente à gramática do género e como tal devem ser excluídos ou tratados. O perigo dos criminosos deve ser contido pelo seu encarceramento. O perigo dos primitivos – do indígena ou do escravo ou do colonizado – está em tudo isto e, como tal, devem ser *administrados*.

A história da administração dos não-europeus, como a história da administração das mulheres, dos pobres, dos perversos, dos loucos, das crianças, dos trabalhadores (e, mais tarde, dos imigrantes e refugiados pós-imperiais) é uma história

contraditória de horror e atração. Bastas vezes o indígena foi visto de forma romântica, como exemplo de anterioridade aos espartilhos da civilização. O negro, como força da natureza expressa nas aptidões físicas e musicais. Não nos iludamos, fascínio exótico e repulsa etnocêntrica fazem sistema, ambas posturas afastam os observados do seu pleno direito à História e à Cultura, ambos impedem a contemplação da possibilidade de agência do Outro.

Onde estava – ou está – essa agência? Onde sempre está: nos interstícios das contradições dinâmicas dos sistemas, neste caso um sistema de economia política e um sistema simbólico, e nas dinâmicas reativas e propositivas dos próprios grupos estigmatizados ou subalternizados. Poderíamos pensar, desde logo, nas hibridizações, produtoras de novas realidades sociais, que resultam do simples facto do encontro/confronto: uma senzala pode resultar inadvertidamente num lugar de criação de realidades sociais e culturais novas. Ou nas formas reativas articuladas face ao infortúnio, dos movimentos messiânicos aos quilombos. Mas, sobretudo, na sedimentação de identidades coletivas, ao longo do tempo, geradas pelas identificações criadas simultaneamente pelos lugares ocupados na economia política e nas representações simbólicas e culturais. Não foram os académicos ou ativistas ocidentais que inventaram formas críticas de pensar o colonial e os seus prolongamentos pós-coloniais e pós-imperiais; foram os indígenas, os descendentes de escravos e os colonizados que reagiram e se reinventaram enquanto identidades contestatárias. Como, no Ocidente e depois não só, o fizeram os trabalhadores conscientes da sua mercadorização e alienação, as mulheres conscientes da sua subalternização como exemplos marcados e não neutros do “humano”, os gays e as lésbicas como pecadores, criminosos ou doentes, e grupos racializados nas novas nações emergentes do sistema escravocrata e colonial, vistos como não representativos das identidades nacionais.

Muitas dessas agencialidades de resistência, adaptação, contestação, revolta e recriação identitária, eram naturalmente feitas com os materiais e recursos disponíveis. Estes, escassos nas situações mais dramáticas, assentavam na oralidade e na corporalidade, numa paradoxal coincidência com a visão ocidental preconceituosa sobre o estado de atraso histórico e de consignação à natureza. Das pequenas formas de resistência ou boicote ao trabalho, às formas elaboradas de sincretismo religioso; das estratégias de conversão e aculturação, ao erótico como forma de – como a etimologia indica – vida...; da criação musical e coreográfica, à manipulação retributiva

dos medos projetados pelos ocidentais, como nos fantasmas de magia e bruxaria, canibalismo ou violência sexual. E toda a agencialidade foi reprimida, ou ocultada, ou esmagada por um excesso de representação e classificação do Outro como necessitando de explicação, teológica ou científica, para o seu estado de atraso histórico ou para a sua consignação à natureza. A coleira de ferro à volta do pescoço não foi só uma prisão física, foi uma mensagem também: “não criarás sentido, não te representarás”.

Mas o hipotético visitante reacionário não vive no tempo das coleiras de ferro, mas no tempo das coleiras invisíveis. Não vive no tempo da penetração ocidental nos territórios indígenas, do tráfico de escravos e da economia de plantação, ou sequer no tempo do colonialismo moderno em África. Vive em tempos pós-imperiais. E não tem como recurso de informação e formação nem a teologia tornada em pedagogia e didática do quotidiano, nem a ciência novecentista tornada senso-comum evolucionista e racista.

Ele ou ela vive num mundo em que as consciências indígenas, afrodescendentes, migratórias ou pós-coloniais agem diretamente na sociedade, na política e nas artes para afirmarem a sua contemporaneidade histórica e a sua completude cultural através justamente de releituras críticas da expansão e do colonialismo e dos seus efeitos. Ele ou ela vive num mundo em que o seu privilégio, o seu lugar cimeiro na História humana e a sua superioridade cultural foram niveladas pela noção de diversidade, por um lado, e questionadas na sua legitimidade pela desconstrução das relações de poder. Ele ou ela, para mais, recorre a fontes de informação e propaganda que se apropriaram dos mecanismos criados pelos movimentos sociais emancipatórios e os usam agora para criar uma fantasia de libertação: os brancos ameaçados pelas migrações, a civilização europeia ameaçada pela globalização, o cristianismo ameaçado pelo Islão, a masculinidade ameaçada pelo feminismo, a heterossexualidade ameaçada pelos LGBTQ.

Ele ou ela depara-se, à entrada da exposição, com a enferrujada esfera armilar que engalanava o desaparecido cinema Monumental, ícone da Lisboa da ditadura, agora caída no chão. Chocado com esse símbolo, vai ler a exposição como mais um conjunto de mentiras que pretendem retirar-lhe o chão da certeza de estar no cimo da História e no centro da Cultura. Ele não compreende como possa ser de outro modo pois, entretanto, lá fora nas ruas, nos transportes, nos locais de trabalho, nos

bairros, tudo lhe parece continuar a organizar-se numa tranquila continuidade histórica, com assimetrias simples entre brancos e negros, nacionais e imigrantes, homens e mulheres, hétero e homossexuais, ricos e pobres. Não moram os negros em bairros sociais na periferia? Não trabalham nas limpezas e na construção? Não são as mulheres malévolas e manipuladoras? Não são os homossexuais promíscuos e tarados sexuais? Não são esses países do terceiro mundo bárbaros, violentos e miseráveis?

Talvez que, no escuro da sala de projeção dos filmes na exposição, e ouvindo o relato de Luiz Delgado, qualquer coisa de surpreendentemente mais próxima de si, histórica e culturalmente, abra uma frecha de luz no seu sistema de empatia humana. Nunca saberemos. Os tempos estão estranhamente polarizados, entre a investigação, a criação e o ativismo sobre e contra a persistente colonialidade das nossas vidas, por um lado, e quem sente como ameaça esses mesmos trabalhos e mais facilmente ouve, ao longe, imaginários tambores em cubatas de indígenas, e pensa: “A que orgias e perversões se dedicarão, enquanto congeminam matar-nos, lá naqueles cafundós da História, no meio do mato selvagem?”

## **CORPUS INFINITUM**<sup>1</sup>

Denise Ferreira da Silva

(Professora e Diretora do Instituto de Justiça Social, University of British Columbia)

«Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?», pergunta Walter Benjamin no segundo parágrafo de *Sobre o conceito da história*<sup>2</sup>. Cada elemento da exposição *Corpo Fechado*, de Carlos Motta, responde a esta pergunta com outra pergunta: Não existem, nas vozes que agora escutamos, um eco das vozes mudas? Ao fazê-lo, evoca uma questão política, que só poderia ter sido formulada depois de o sujeito da História ter sido totalmente localizado na interioridade, onde se desenrola a cena do Desejo, mas também depois de a pessoa – agora a coisa interior concebida enquanto subjetividade – ser encontrada a emergir na teia do Discurso. Ou, *Corpo Fechado* figura a questão política que emerge quando o projeto de emancipação inclui arrancar os oprimidos de ambos os palcos, da História e do Discurso, onde a pessoa, já enquanto subjetividade, surge na forma de sujeito social, ou seja, como uma coisa ética particular (imaneente e, contudo, universal).

A minha intenção é tentar captar como *Corpo Fechado* ativa a intenção de Carlos Motta de explorar como «a sexualidade e o género se cruzam com tópicos mais abrangentes, como a classe, a raça e outras formas de entender a situação política do momento».<sup>3</sup> Ao fazê-lo, deparo-me com uma pergunta urgente: Como é que as imagens de Motta expõem e rejeitam a apresentação da pessoa enquanto coisa interior, como a figura adequada do oprimido na «situação política do momento»? Libertado do arquivo – da Inquisição, da Escravatura e da Igreja; o conteúdo (a matéria que toma o nome [do] sexual no discurso sobre a sexualidade) é figurado em imagens e sons que irradiam na arquitetura ético-jurídica do presente. Cada sílaba, cada fonema, cada imagem – bem como cada palavra, som ou cena – podem ser absorvidos, ou podem tremeluzir. Nalguns casos com uma exatidão quase plena (refletidos),

<sup>1</sup> Este texto foi escrito para as Galerias Municipais, Lisboa, no contexto da exposição individual de Carlos Motta *Corpo Fechado* (2018-2019).

<sup>2</sup> Walter Benjamin (2002), p. 390.

<sup>3</sup> Carlos Motta – *The Crossing* (<https://www.youtube.com/watch?v=n5-Bcl-J4I4>). Último acesso em 20 de dezembro de 2018.

noutros como fragmentos (difratados) ou quase irreconhecíveis, porque não realizados (refratados), e muitas vezes as três coisas ao mesmo tempo. Por outras palavras, encontro na apresentação de Motta uma figuração da subjetividade que recusa a coisa interior pressuposta e produzida no movimento linear do tempo homogêneo (História) e das formas abstratas da linguagem (Discurso).

Em *Corpo Fechado*, aquilo que encontro é nada mais que a intenção do artista de agarrar o momento (*Jetztzeit*), interrompendo o desenrolar do tempo homogêneo, que é o da História, bem como o da forma imaterial, que é o Discurso. Ao construir uma imagem que, por um momento, capta simultaneamente a progressão da História e a citação do Discurso, esta obra liberta a pessoa (entidade ético-jurídica) de ambos, resgatando assim os oprimidos de hoje da linha da História e da teia do Discurso. Resumindo, nas imagens e nas palavras de Carlos Motta, descubro como a arte pode realizar uma crítica do presente que ultrapassa os limites da representação.

#### ***Dar a voz ou subjetividade***

Talvez o principal desafio colocado pelo trabalho de Carlos Motta seja o de apresentar o sujeito do desejo sexual enquanto pessoa, sem prefigurar interioridade e autor-reflexão (autotransparência). Ou seja, sem mostrar a subjetividade como algo que se apresenta perante nenhuma outra coisa que não ela mesma.<sup>4</sup> Além disso, como fazê-lo usando os próprios componentes da coisa interior, os significados que se considera significarem o sujeito sexual (do desejo) enquanto entidade histórica, como a «voz»?<sup>5</sup> É evidente que isto não é accidental. Motta tem consciência de que as suas peças podem ser (e serão, para muitos) lidas como apresentações (textos e imagens) das vozes dos oprimidos.<sup>6</sup>

4 Este é o sujeito do conhecimento conforme articulado por John Locke (2004) e Immanuel Kant (1998), que é também o sujeito de Hegel (1977) na História e no Desejo, bem como o sujeito de Lacan (2006) no Simbólico e o de Foucault no Discurso (1972). Apesar de serem apresentadas de maneiras diferentes, estas quatro figurações do sujeito partilham as imagens da pessoa (entidade ético-jurídica) enquanto coisa mental, e uma vez que só ela possui essa qualidade, está perante si própria em dois registos abstratos, no Tempo Absoluto (de Locke e de Kant) e como Forma Abstrata (de Lacan e de Foucault). Esta entidade, que é o sujeito da História e do Desejo, está perante si própria no tempo, ou seja, figura a sequencialidade que é o pilar onto-epistemológico que assegura a continuidade da figura da Subjetividade como efeito da História e do Desejo.

5 Para o significado de *voicing* (“dar a voz”, neste caso sob a forma de confissão) na própria assemblagem dos discursos da sexualidade, vide Michel Foucault (1990).

6 Sobre a voz e a sua relação com a autoconsciência, vide genericamente Jacques Derrida (1997).

Como confrontar e rejeitar tal leitura da obra? Olhando para as peças na galeria e assistindo ao vídeo, atendendo às imagens e às palavras, perguntei-me como poderia lê-las à luz do *Conceito da História* de Walter Benjamin, do Caso de José Francisco Pereira no Tribunal da Inquisição de 1731 e do tratado de São Pedro Damiano na sua *Carta 31: O Livro de Gomorra*. Perguntei-me (e continuo a fazê-lo) se será isto tudo o que o artista exige do espetador. Não é. Apesar de oferecer explicitamente as três posições possíveis que a linguagem permite à pessoa singular (primeira, segunda e terceira), *Corpo Fechado* recusa-se a esclarecer José Francisco Pereira, o único sujeito com nome próprio em qualquer uma delas. Em vez disso, articula todas as três – a primeira pessoa do singular, a segunda pessoa do singular e a terceira pessoa do singular. Em cada uma, aquela pessoa (escravo, africano, sodomita, feiticeiro) irradia para fora das arquiteturas, mecanismos e processos coloniais de ontem e jurídico-económicos globais de hoje, que compõem o contexto material da emergência do Oprimido enquanto figura económica, bem como, de género, sexual e racial.

Em *Corpo Fechado*, este “dar a voz” compõe uma imagem que prontamente liberta o que aconteceu e o que acontece da sequencialidade (da linha da História) e da determinação (da teia do Discurso). Esta imagem é um esboço da posição social do subalterno sexual – o sodomita/escravo em *Corpo Fechado* – não como resultado ou efeito de uma certa causa (temporal ou formal), mas como uma questão imprevista/imprevisível de um contexto social específico. Ora isto é uma representação *material* – não *formal* (abstrata) nem *final* (temporal) – da subjetividade numa justaposição de “vozes” (e “silenciamentos”) da sexualidade ativada em momentos distintos e por diferentes “objetos” (o corpo, a trela, o amuleto, o edifício, o rio, a árvore, etc.).

Através de imagens, corpos, edifícios e palavras apostos (mas sobretudo através de palavras vocalizadas) em *Corpo Fechado* de Motta, a imagem da pessoa oprimida (que está sujeita à discriminação, exclusão, perseguição, genocídio, e cujos direitos não são reconhecidos ou são violados) é apresentada enquanto *sujeito emergente* (não como consequência, resultado ou efeito) *num determinado contexto social* (jurídico, económico, simbólico).

### Como um Eco

O tempo linear (progressivo) rege os relatos éticos pós-iluminismo, porque tanto o sujeito (coletivo) da História quanto o sujeito (individual) do Desejo exigem, como certeza ontológica, uma coisa interior omnisciente, cujo *devoir* é atualizado no tempo. Sem dúvida, ambos assentam no predicado de uma posição que só está disponível àquilo que existe no tempo, e só no tempo *imaterial*. E ambos, o sujeito (coletivo) da História e o Desejo (individual) encontram-se supostamente acessíveis e disponíveis nos arquivos, documentos, políticas, decisões e debates. Não é de surpreender, então, que para os discursos que descrevem sujeitos socialmente subalternos (de gênero, sexual, racial), a autotransparência seja apresentada como um problema<sup>7</sup>, uma vez que a sua representação exige a explicitação do seu contexto *material* (espacial), ou seja, das arquiteturas sociais (económica, jurídica e simbólica) do poder que os produzem como tal, ou seja, enquanto oprimidos.

No trabalho de Carlos Motta, em particular na exposição *Corpo Fechado*, descubro uma apresentação da subjetividade do oprimido (colonial-racial-de gênero-sexual), enquanto condição *emergente*. Aposto e contrapondo-se à cena da transparência do sujeito, o oprimido figura na obra de Motta enquanto figura ética que *reflete* o seu contexto *material* de emergência. Agora, essa materialidade só pode ser notada porque Motta não representa a subjetividade no espaço-tempo abstrato (absoluto, em que o sujeito goza da sua capacidade de regressar a si próprio) sem mediação. Ou seja, sem qualquer interferência que não se origine em si próprio. Numa variedade de formatos, o oprimido figura como/em “vozes” que ressoam num contexto composto por referentes materiais das estruturas jurídico-económicas do «passado» (colonial) e do «presente» (político): rios, igrejas ou museus de diversos momentos espaço-temporais, como seja, por exemplo, um rio colonial (*Nefandus*), ou a Holanda do

7 Se existe um único atributo que nega o modo como o sujeito, a coisa ética pressuposta no contexto social (jurídico, económico e simbólico), seria descrito como coisa racial (física-geográfica), este seria a transparência. Que a subjugação racial tem sido o modelo para a articulação de outras formas de sujeito subalterno social, de gênero, sexual, etc. Pois a falta de transparência é precisamente o que é acentuado nas afirmações de impossibilidade de uma subjetividade negra transparente, como a dupla consciência da raça negra de Du Bois (2007) ou os comentários de Fanon sobre como nos vemos sempre através do olhar do outro. Talvez o aspeto mais importante das intervenções feministas negras tenha sido a sua recusa em lamentar a falta de transparência. Tanto a «carne de mulher sem gênero» de Hortense Spillers (1987) como o rastreio do entretenimento de Hartman (1997) como reencenação pós-Emancipação da cena da sujeição, por exemplo, tomam a violência total que define a escravatura como ponto de partida para uma interrogação crítica do simbolismo moderno, ou seja, do programa onto-epistemológico que prefigura as condições jurídico-económicas da emergência da negritude enquanto descritor da diferença humana, nomeadamente da escravatura.

séc. XVIII (*Corpo Fechado*) e do séc. XXI (*The Crossing*).<sup>8</sup>

Nem uma expressão não mediada (como forma) nem uma atualização não mediada (no tempo) do “Eu” enquanto sujeito particular/individual (social), no trabalho de Motta o oprimido é figurado enquanto subjetividade ou *self* (o “si”, individualidade).<sup>9</sup> Contudo, o *self* emerge numa apresentação de *vozes*, como ecos de condições materiais, o que o torna semelhante a um fonão (uma quasipartícula de som) que interage com um sólido, ou seja, que regressa, volta para trás. Por outras palavras, os oprimidos emergem como reflexos das condições materiais da sua existência, que incluem possíveis e efetivas utilizações de violência total (anteriores, atuais e outras).

### Do Ilimitado

Há oitenta, setenta anos, quando Walter Benjamin escrevia, os conceitos de raça e de nação suportavam afirmações e políticas que justificavam a violência total praticada pelo estado (o Holocausto na Alemanha e a expropriação colonial em África, no Médio Oriente, nas Ilhas do Pacífico e nas Américas) e permitida pelo estado (o linchamento de afro-americanos nos EUA).<sup>10</sup> O fascismo de hoje em dia aspira, uma vez mais, a autoproteção dos suprematistas brancos e do macho cis-heterossexual contra os não-brancos, LGBTQI e migrantes em geral, e em oposição ao capital financeiro global. Muito à semelhança do que aconteceu com o materialismo histórico, na sua época, agora, neste momento, no nosso momento, a crítica do Discurso parece desamparar os Oprimidos e trair o seu compromisso burguês de permanecer dentro dos limites da filosofia europeia. Isto mostra a aparente incapacidade de a crítica lidar com a violência colonial e racial.<sup>11</sup>

8 Descrições destes trabalhos estão disponíveis em <https://carlosmotta.com/projects/>. Último acesso em 20 de dezembro de 2018.

9 Penso, aqui, na descrição que Kant (1998, p.180) fez do tempo, em relação à interioridade, sucessão e progressão: «O tempo», postula, «não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior. (...)». E porque precisamente esta intuição interior não fornece nenhuma figura, procuramos suprir esta falta por analogias e representamos a sucessão do tempo por uma linha prolongável até o infinito, cujas diversas partes constituem uma série de uma só dimensão (...).

10 Ambos os conceitos informaram a noção de supremacia branca articulada em oposição ao capital industrial – seja em defesa da classe branca operária contra os grandes industrialistas (nos EUA) ou em defesa da classe operária alemã (ariana) contra os judeus e outros europeus.

11 Através da análise do discurso do sexual (analítica da sexualidade), no caso de Michel Foucault (1990), enquanto modalidade de poder produtivo ou violência produtiva; uma incapacidade que resulta da sua incapacidade de renunciar à interioridade, ou seja, de libertar a pessoa – a figura ética e jurídica em si – da marca da autoridade (simbólica e jurídica), ou seja, o Eu ou a primeira pessoa do singular.

Através dos vários e diversos fragmentos (palavras, gestos, imagens, etc.) que mostram José Francisco Pereira como sujeito colonial, a imagem de Motta perturba qualquer continuidade histórica assumida e qualquer coerência discursiva do corpo sexual e racial. Isto porque as oposições encontradas em *Corpo Fechado* destroem as formas rígidas produzidas pela analítica da racialidade e pela analítica da sexualidade. E assim oferecem um vislumbre do que poderia ser possível pensar através/com/devido ao corpo e aos seus afetos se os fios dos discursos que produzem o sexual, o racial, o colonial e o religioso fossem dissolvidos.

Aquilo que fazem é *defletir* (difratar) e, ao fazê-lo, expõem os fragmentos que constituem as presumidas continuidades subjacentes às descrições das instituições sociais em progressão. Repare-se, por exemplo, no que acontece à tese de que a constituição e expansão crescente do público na esfera do privado caracterizam a dinâmica da configuração política moderna. Esta distinção, que hoje é tomada por garantida, é corroída numa imagem da configuração colonial moderna onde a Igreja, através da Inquisição, ocupa o centro da arquitetura jurídica. Em particular, este é o efeito de uma imagem que coloca em primeiro plano a in/distinção entre sodomia e escravidão, dado que, naquele contexto social, ambas autorizaram a violência total, ainda que por lados opostos. Elaboro: a particularidade (fixidez e interioridade) da subjetividade (homo)sexual (o eu ou a identidade produzida pela analítica da sexualidade) dissolve-se perante a imagem do corpo do escravo enquanto corpo do sodomita. Por outras palavras, quando apresentadas como locais indissociáveis de aplicação de violência total, estas figuras interrompem a coerência das linhas histórica (temporal) e discursiva (formal) que delimitam os sujeitos raciais e sexuais de hoje. A imagem do presente aqui é precisamente a dos fragmentos do que já foi tratado e se tornou indissociável na figura de José Francisco Pereira.<sup>12</sup>

Em *Corpo Fechado*, vejo outra instanciação de um método confrontacional que identifiquei na obra de outros artistas que abordam explicitamente questões de justiça social e global. Ao contrário do método analítico, prevalente na maioria das interrogações críticas, este não necessita de reunir fragmentos, dar-lhes forma

12 Um emergente similar encontra-se em *Shipwreck*, outro bonito filme que é uma adaptação do texto do antropólogo brasileiro Luiz Mott, intitulado «Desventuras de um degredado sodomita na Bahia seiscentista»: Luiz Delgado diz, na primeira pessoa, «O Tribunal da Inquisição, os seus ávidos espíões, meus vizinhos, insistiram em definir o que eu sou, como se uma pessoa fosse uma só coisa e não um compêndio ilimitado de possibilidades». (<https://carlosmotta.com/project/naufragos-shipwreck-film-2013/>. Último acesso em 21 de dezembro de 2018.)

(lógica ou gramática), ou seja, dar-lhes a coerência da linguagem, sob a forma de discurso ou texto. Ao procurar fragmentos, os afetos do sujeito, enquanto evidência da violência perpetrada, e da tortura e extração, enquanto constituição das nossas condições materiais presentes, o gesto crítico da confrontação torna-se o entender da pessoa (figura ético-jurídica) na própria documentação das tentativas de apagar os sujeitos. Este método confrontacional – que regista a violência (para a rejeitar e recompor) – informa questões levantadas por intervenções das feministas negras, como seja: «como ler a pessoa em documentos que não conseguem senão devolver violência, a sua necessária inexistência?»<sup>13</sup> Estas são questões éticas que requerem um ponto de partida e não exigem sequencialidade (o tempo como progressão), e a linearidade, interioridade e atualidade nela ancoradas. Pelo contrário, requer uma abordagem à materialidade que aprecie a fractalidade e atenda à *profunda implicação* que caracteriza a existência.<sup>14</sup>

### **Possibilidades**

Talvez tenham existido muitos momentos como este, como agora; outros momentos de perigo, em que a ameaça de violência total veda as fendas através das quais o progresso, a promessa de tempo linear, é exposto. Quando se torna evidente que o curso da História nada mais é que a reciclagem da violência por contextos sociais aparentemente opostos (éticos, jurídicos, simbólicos). Ou, pelo contrário, talvez nunca tenha existido um momento como este, como agora: nenhum outro momento em que um benefício ético e jurídico relativamente recente – o direito de existir, de dar voz aos desejos, de expressar a identidade – tenha sido recebido com ameaças descaradas e atos de violência total.

Escutadas a partir deste momento, o presente, estas vozes em *Corpo Fechado* não estão ao serviço do poder do sujeito enquanto coisa do Desejo, quer surjam da História ou do Discurso. Entre nós e elas existem as arquiteturas económica e jurídica do capital financeiro, industrial e de mercado. E, em particular, os mecanismos coloniais de expropriação e os mecanismos políticos de exploração interrompem e

13 Vide Harman (2008)

14 Para uma apresentação da tese de *Deep Implicancy* (Profunda Implicação), vide o filme de Denise Ferreira da Silva e Arjuna Neuman com o título *Waters-Deep Implicancy* (2018)

negam as des/continuidades que constituem os oprimidos a todo o momento; as próprias dis/junções através das quais o passado explode no/para o presente.

Em *Corpo Fechado*, como em tantos outros trabalhos de Carlos Motta, a impossibilidade de dissociação entre o que aconteceu, o que acontece e o que irá (ou poderia) acontecer é disponibilizado nas vozes que ele cria, que, na ausência de presunção de identificação interior com o público, encontram o seu devir não através da linguagem (modelada por análise estrutural), mas através da imagem (modelada por leituras figurais). Fundamentais para esta imagem são objetos como a bolsa de mandinga ou outros referentes (o chicote) de recusa de sujeição às regras da Igreja em relação à Sexualidade e às ferramentas de expropriação da Escravatura.<sup>15</sup>

O corpo e o “dar a voz” de José Francisco Pereira figuram a profunda implicação entre o sodomita e o fugitivo, e o amuleto protetor e as condições materiais das colónias, no seio das quais a sua recusa das normas só podia ser enfrentada com violência total. Nesta imagem, aquilo que já havia sido apreendido enquanto objeto histórico e antropológico, as bolsas de mandinga são libertadas. Resumindo, *Corpo Fechado* confronta representações históricas e antropológicas dos oprimidos com as bolsas de mandinga, enquanto ferramenta do Diabo; em particular, recupera o significado político das bolsas de mandinga. Ao evocar a sua utilização como prova jurídica no Tribunal da Inquisição, resgata a bolsa de mandinga da sua construção no discurso antropológico enquanto representante de um modo de pensar impossibilitado de acompanhar o progresso que conduziria à modernidade e os seus sujeitos ético-jurídicos apropriados.

\*\*\*

Porque aquilo que o passado guarda para o presente *como oferenda de progresso* não está à espera de ser descoberto ou inventado. Já está disponível, refigurado (refletido, difratado, refratado) no/como presente. O passado não é um arquivo, um repositório. O que aconteceu e existiu permanece como um eco, reverberações distor-

15 Há aqui um caminho que não posso tomar, que é como as bolsas de mandinga evocam a Revolução Haitinana, que precederam e ainda hoje escapam às ferramentas críticas do materialismo histórico. Para relatos do uso das bolsas de mandinga nas revoltas dos escravos no Brasil, no início do séc. XIX, bem como do papel inspirador da Revolução Haitiana, vide Reis (1993) e Ferretti (1988).

cidas que podem ser captadas quando damos atenção ao presente, não como aquilo que está prestes a tornar-se passado, mas como aquilo que conduzirá ao futuro; como aquilo que se tornou, do que passou e que permanecerá em/como o está por acontecer. Porque eles falam no presente, através de interrupções que expõem o modo como a subjetividade nada é senão uma amálgama de formas (primeira, segunda e terceira pessoa do singular, bem como do plural) de tratamento. Isso é conseguido através do dar a voz que reverbera a figura do oprimido (colonial, racial, sexual), emergindo em arquiteturas sociais (jurídica, económica e simbólica) do passado, bem como do oprimido (colonial, racial, sexual) que emerge no presente.

#### Referências:

- Benjamin, Walter. *Selected Writings. Volume 4, 1938-1940*. Howard Eiland e Michael W. Jennings (coord.). Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Derrida, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Du Bois, W. E. B. *The souls of Black folk*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Ferreira da Silva, Denise. On Difference without Separability, *Incerteza Viva: 32ª Bienal de São Paulo, catálogo da exposição*, coord. Jochen Volz e Julia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016: 57-65.
- Ferretti, Sergio Figueiredo. “Revoltas de Escravos na Bahia no Início do Seculo XIX.” *Cardernos de Pesquisa, São Luís*, 4 (1): 65-86, Jan/Jun, 1988.
- Foucault, Michel, *The history of sexuality. Volume 1, Volume 1*. Nova Iorque: Vintage, 1990.
- *The Archaeology of Knowledge*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1972.
- Fanon, Frantz, *Black skin, white masks*. Nova Iorque: Grove Press, 1967
- Hartman, Saidiya. *Scenes of subjection: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.
- (2008) “Venus in Two Acts.” *small axe*, 26, Junho de 2008, p 1-14.
- Hegel, G.W.F. (1977) *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press.
- Lacan, Jacques. *Ecrits. The first complete edition in English*. Londres: W. W. Norton & Company, Inc.
- Kant, Immanuel. *Critique of pure reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Locke, John. *An essay concerning human understanding*. Londres, Nova Iorque: Penguin Books, 2004.
- Reis, João J. *Slave Rebellion in Brazil: The Muslim Uprising of 1835*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993
- Spillers, Hortense. *Mama’s Baby, Papa’s Maybe Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book. Diacritics* Vol. 17, No. 2, Culture and Counteremory: The “American” Connection (Verão, 1987), pp. 64-81

# CARLOS MOTTA

## CORPO FECHADO

31/10/18 → 10/02/19

CURADORIA CURATORS  
Sara Antónia Matos e Pedro Faro











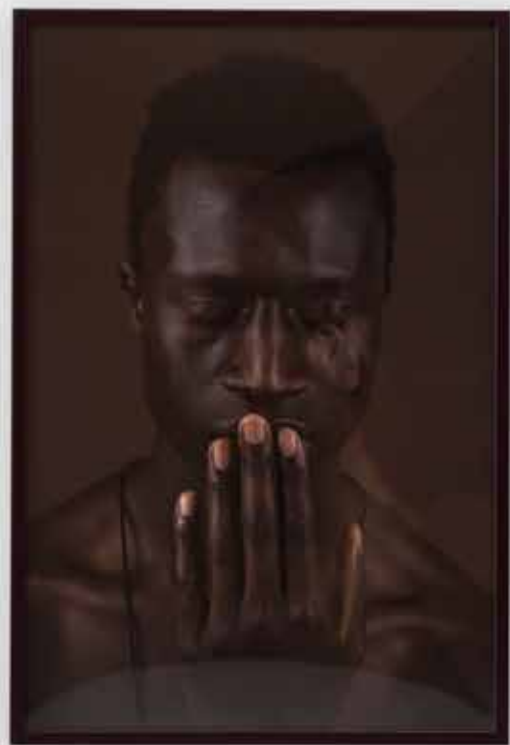






CARLOS MOTTA  
CORPO FECHADO





















# nefandus





**I**

These are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.

They are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.

They are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.



**V**

These are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.

**II**

These are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.

**III**

These are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.

**IV**

These are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.

**VII**

These are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.

**VIII**

These are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.

**IX**

These are birds whose bodies are covered with scales which possess peculiar powers, and are the most valuable birds in domestic medicine. They are birds that happen, that they are very common in the world.





## 1.

**Título:** Esfera Armilar

**Data:** 1946

**Dimensões:** 4,80 m x 1,94 m

**Técnica:** Ferro

**Descrição:** A esfera armilar é um instrumento de astronomia aplicado em navegação, sendo um modelo reduzido do cosmos. Com anéis, ou armilas, utilizadas como representação do Universo, nessas esferas a Terra ocupa a posição central, o que corresponde à visão ptolemaica do cosmos, e as armilas principais representam os meridianos celestes, na vertical, o equador, os trópicos e os círculos polares, na horizontal, e a banda do zodíaco, em diagonal. Em rigor, a banda do zodíaco deveria ser tangente aos dois círculos tropicais, estando, pois, inclinada 23 graus e meio em relação ao equador. No entanto, por ignorância ou por razões estéticas, essa banda aparece habitualmente traçada com uma inclinação muito maior. É também vulgar serem omitidos os círculos polares.

Esta escultura em ferro representa uma esfera armilar, um modelo de objetos no céu, consistindo numa estrutura esférica de anéis centrada na Terra ou no Sol, que representam linhas de longitude e latitude celestes e a eclíptica. A esfera armilar tornou-se um símbolo manuelino de poder marítimo, político e económico associado às navegações. Aparece ainda hoje em vários símbolos lusos, nomeadamente na bandeira nacional. Esta escultura é um exemplar decorativo pertencente à fachada do edifício Cinema-Teatro Monumental, na Praça Duque de Saldanha.

**Cortesia:** Museu de Lisboa

## 1.

**Title:** Armillary Sphere

**Date:** 1946

**Dimensions:** 4.80 m x 1.94 m

**Materials:** Iron

**Description:** A reduced model of the cosmos, the armillary sphere is an astronomical instrument used in navigation. The instrument's rings or armlets are used to represent the Universe, with the earth occupying a central position within them in a reflection of the Ptolemaic view of the cosmos. The principal vertical rings represent the celestial meridians, while the horizontal rings represent the equator, the tropics and the polar circles and the band of the zodiac is represented diagonally. While strictly speaking the band of the zodiac should be tangent to the two tropical circles at a 23.5-degree angle in relation to the equator, out of either ignorance or for aesthetic reasons this band usually appears drawn with

a much greater incline. Such instruments also frequently omit the polar circles.

This iron sculpture represents an armillary sphere, a type of model of the objects in the sky which consists of a spherical ring structure centred around the Earth or the Sun and representing celestial lines of longitude and latitude and the ecliptic.

The armillary sphere has become a Manueline symbol of the maritime, political and economic power associated with navigation. To this day it still appears in several Portuguese symbols, including in particular the national flag.

This sculpture is a decorative object which was part of the facade of the Cinema-Teatro Monumental building, located in the Plaza Duque de Saldanha.

**Courtesy:** Museu de Lisboa

## 2.

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Corpo Fechado – The Devil's Work

**Data:** 2018

**Técnica:** Vídeo 16:9 HD, som, a cores, 25 min.

**Atores:**

Dario Azzellini, na voz de *São Pedro Damiano*  
Paulo Pascoal, enquanto *José Francisco Pereira*  
John Arthur Peetz, enquanto *O Monge*  
Vicente Wallenstein, enquanto *O Conquistador*

**Descrição:** *Corpo Fechado – The Devil's Work* (2018) é um poema fílmico que interpreta a história de José Francisco Pereira, um escravo que foi condenado pela Inquisição de Lisboa por feitiçaria e sodomia. Uma adaptação do julgamento de Pereira é interligada com passagens da «Carta 31: O Livro de Gomorra» (1049), na qual o seu autor, São Pedro Damiano, condena fervorosamente a sodomia como pecado imperdoável, e as elucidações icónicas de Walter Benjamin sobre o historicismo e o progresso, em «Teses sobre a Filosofia da História». O filme revisita a figura moral e legalmente condenada do sodomita enquanto violenta construção histórica e expressão do patriarcado eclesiástico, institucional e colonial.

Em 1731, José Francisco Pereira, um escravo de Judá, Costa da Mina, foi condenado pela Inquisição de Lisboa por feitiçaria. Pereira confessou que, em conjunto com o escravo José Francisco Pedrosa, fabricou e distribuiu «bolsas de mandiga», amuletos que se destinavam a proteger os escravos de lesões, no Brasil e em Portugal. Confessou ainda ter realizado pactos com demónios masculinos e ter copulado com eles. Pereira foi assim acusado de sodomia, exilado nas galés como escravo remador, e

proibido de entrar para sempre em Lisboa. Em 1049, o monge italiano São Pedro Damiano redigiu a «Carta 31», dirigida ao Papa Leão IX, condenando a sodomia e todos os atos contranatura cometidos para satisfação sexual sem fins procriativos – como a masturbação, a fornicação interfemoral e o coito anal – enquanto pecados imperdoáveis. No texto, o Santo implora fervorosamente ao Papa para que erradique este pecado amplamente praticado entre o clero, apresentando argumentos legais e teológicos, e fazendo uma descrição da condição espiritual da alma condenada do sodomita. A «Carta 31» terá estabelecido a posição histórica subsequente da Igreja Católica contra as práticas sexuais homoeróticas, ao categorizá-las e colocá-las no fundo das ordens moral e legal.

Em «Teses sobre a Filosofia da História» (1940), Walter Benjamin critica o historicismo e a noção do passado como um contínuo de progresso. Introduz esta crítica com a metáfora do «anjo da história», uma figura cuja face está virada para o passado, com as asas presas numa tempestade, incapaz de olhar para o futuro. Neste ensaio, Benjamin explica a estrutura da modernidade, denunciando como a sociedade construiu uma ideia de «progresso» baseada numa ilusão na qual os velhos sistemas perduram e são impulsionados através da promessa de um futuro melhor. *Corpo Fechado – The Devil's Work* funciona como um palimpsesto. Estes três relatos cronológicos distintos são estratificados numa contestação da violência exercida pela Igreja Católica colonial ao promover um modelo teológico único e a criação de formas e linguagens de opressão sexual e das subjetividades que estas perpetuam.

**Cortesia:** Galeria Vermelho (São Paulo); Mor Charpentier Galerie (Paris); e P.P.O.W Gallery (Nova Iorque)

## 2.

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** Corpo Fechado – The Devil's Work

**Date:** 2018

**Materials:** 16:9 HD video, sound, colour, 25 min.

**Actors:**

Dario Azzellini as *Saint Peter Damian's voice*  
Paulo Pascoal as *José Francisco Pereira*  
John Arthur Peetz as *The Monk*  
Vicente Wallenstein *The Conquistador*

**Description:** *Corpo Fechado – The Devil's Work* is a filmic poem that interprets the story of José Francisco Pereira, a slave who was found guilty of sorcery and sodomy by the Lisbon Inquisition. An adaptation of Pereira's trial is interwoven with passages from Saint Peter Damian's passionate 11<sup>th</sup> century condemnation of sodomy as an unpardonable sin in "Letter 31 – The Book

of Gomorrah," and Walter Benjamin's iconic elucidations on historicism and progress in "Theses on the Philosophy of History." The film revisits the morally and legally charged figure of the sodomite as a violent historical construction and as an expression of ecclesiastical, institutional and colonial patriarchy.

In 1731 José Francisco Pereira, a slave from Judá, Costa da Mina, was tried by the Lisbon Inquisition for sorcery. Pereira confessed that, together with fellow slave José Francisco Pedrosa, he had made and distributed *bolsas de mandiga* – amulets to protect slaves from injury in both Brazil and Portugal. He also confessed to having made pacts with male demons and engaged in copulation with them. Pereira was thus also charged with sodomy, exiled in the galleys as a slave rower and forbidden to enter Lisbon forever.

In 1049, Italian monk Saint Peter Damian composed "Letter 31" to Pope Leo IX condemning sodomy and all acts against nature committed to satisfy sexual pleasure beyond the purposes of procreation – like masturbation, interfemoral fornication and anal coitus – as unpardonable sins. The Saint passionately implored the Pope to eradicate this widespread sin within the clergy through legal and theological arguments, eventually describing the spiritual condition of the damned Sodomitic soul. "Letter 31" arguably established the subsequent historical position of the Catholic Church against homoerotic sexual practices by categorising them within the lowest of the moral and legal orders.

In "Theses on the Philosophy of History" (1940), Walter Benjamin critiques historicism and the notion of the past as a continuum of progress. He introduces this critique with the metaphor of the 'angel of history,' a figure whose face is turned towards the past, with its wings caught up in a storm, unable to look to the future. In the essay, Benjamin explains the framework of modernity by pointing out how society has constructed 'progress,' an illusion in which old systems endure and are propelled forward by a promise of a better future.

*Corpo Fechado – The Devil's Work* works as a palimpsest. These three chronologically distinct accounts are layered to contest the violence exerted by the colonial Catholic Church in order to promote a singular theological model and the creation of forms and languages of sexual oppression and the subjectivities they perpetuate.

**Courtesy:** Galeria Vermelho (São Paulo); Mor Charpentier Galerie (Paris); and P.P.O.W Gallery (New York)

3.

**Artista:** Carlos Motta  
**Título:** *Corpo Fechado: Retrato de José Francisco Pedroso com a sua «bolsa de mandinga»*  
**Data:** 2018  
**Técnica:** 4 fotografias cromogénias digitais  
**Dimensões:** 101,6 cm x 152,4 cm, com moldura  
**Ator:** Welket Bungué

**Descrição:** *Corpo Fechado: Retrato de José Francisco Pedroso com a sua «bolsa de mandinga»* é um retrato fotográfico em quatro imagens de José Francisco Pedroso, um escravo africano que, em conjunto com o seu companheiro, o escravo José Francisco Pereira, fabricou e distribuiu «bolsas de mandinga», amuletos para proteger os escravos de lesões no Brasil e em Portugal. Pedroso foi condenado pela Inquisição de Lisboa por feitiçaria em 1731. Carlos Motta colaborou com o ator luso-guineense Welket Bungué para criar este retrato. O amuleto à volta do pescoço de Bungué foi-lhe oferecido pela sua mãe. As fotografias foram tiradas por Alp Klanten.

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa)

3.

**Artist:** Carlos Motta  
**Title:** *Corpo Fechado: Portrait of José Francisco Pedroso with his “bolsa de mandinga”*  
**Date:** 2018  
**Materials:** 4 digital C-prints  
**Dimensions:** 101.6 cm x 152.4 cm, framed  
**Actor:** Welket Bungué

**Description:** *Corpo Fechado: Portrait of José Francisco Pedroso with his “bolsa de mandinga”* is a four-image photographic portrait of José Francisco Pedroso, an African slave who together with fellow slave José Francisco Pereira, made and distributed *bolsas de mandinga*, amulets to protect slaves from injury in both Brazil and Portugal. Pedroso was found guilty of sorcery by the Lisbon Inquisition for sorcery in 1731. Carlos Motta collaborated with Portuguese-Guinean actor Welket Bungué to create this portrait. The amulet around Bungué’s neck was offered to him by his mother. The photographs were taken by Alp Klanten.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

4.

**Artista:** Carlos Motta  
**Título:** Nefandus  
**Data:** 2013  
**Técnica:** Impressão a jato de tinta de arquivo  
**Dimensões:** 50,8 cm x 76,2 cm, com moldura

**Descrição:** *Nefandus* é um cartaz que apresenta o texto do filme *Nefandus* (2013), a história de dois homens que descem de canoa o rio Don Diego, na Sierra Nevada de Santa Marta, Caraíbas colombianas, uma paisagem de uma beleza «selvagem». Os homens, um indígena e um falante de espanhol, contam histórias acerca de «pecados nefandos» [pecados inomináveis, crimes abomináveis]; atos de sodomia que aconteceram nas Américas durante a conquista. Está documentado que os conquistadores espanhóis usaram o sexo como arma de dominação, mas o que se sabe acerca das tradições homoeróticas pré-hispânicas? Como transformou a moralidade cristã, tal como ensinada pelas missões católicas e propagada pela guerra durante a Conquista, a relação dos nativos com o sexo? *Nefandus* observa atentamente esta paisagem, o seu movimento e os seus sons, procurando indícios de histórias que ficaram por contar e foram largamente ignoradas e estigmatizadas nos relatos históricos.

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa)

4.

**Artist:** Carlos Motta  
**Title:** Nefandus  
**Date:** 2013  
**Materials:** Archival inkjet print  
**Dimensions:** 50,8 cm x 76,2 cm, framed

**Description:** *Nefandus* is a poster that presents the text of the film *Nefandus* (2013), a tale of two men who travel by canoe down the Don Diego river in the Sierra Nevada de Santa Marta in the Colombian Caribbean, a landscape of “wild” beauty. The men, an indigenous man and a Spanish-speaking man, tell stories about *pecados nefandos* [unspeakable sins, abominable crimes]: acts of sodomy that took place in the Americas during the conquest. It has been documented that Spanish conquistadores used sex as a weapon of domination, but what is known about homoerotic pre-Hispanic traditions? How did Christian morality, as taught by the Catholic missions and propagated through war during the Conquest, transform the natives’ relationship to sex? *Nefandus* attentively looks at the landscape, its movement and its sounds for clues of stories that remain untold and that have been largely ignored and stigmatised in historical accounts.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

5.

**Artista:** Carlos Motta  
**Título:** Trilogia Nefandus  
**Data:** 2013  
**Técnica:** Vídeo HD 16:9, som, cores, 32 min

**Descrição:** A *Trilogia Nefandus* investiga o homoerotismo pré-hispânico e colonial numa série de três ensaios filmicos que expõe, revela e documenta a imposição de categorias epistemológicas europeias por meio da violência e da força durante e após a conquista das Américas. Os filmes discutem como a sexualidade é uma construção cultural com origens muito específicas, baseada em discursos morais e legais sobre o pecado e o crime.

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa)

Nefandus

Vídeo HD 16:9, som, cores,  
13:04 min.

Em *Nefandus*, dois homens descem de canoa o rio Don Diego, na Sierra Nevada de Santa Marta, Caraíbas colombianas, uma paisagem de uma beleza «selvagem». Os homens, um indígena e um falante de sexo? *Nefadus* observa atentamente esta paisagem, o seu movimento e os seus sons, procurando indícios de histórias que ficaram por contar e foram largamente ignoradas e estigmatizadas nos relatos históricos.

Naufrágios

Vídeo HD 16:9, som, cores,  
12:31 min.

*Naufrágios* é uma adaptação ficcional feita por Carlos Motta de «Desventuras de um sodomita português no Brasil seiscentista», um texto da autoria de Luiz Mott, antropólogo brasileiro, historiador e ativista dos direitos dos homossexuais, que documenta a história desafortunada de um português chamado Luiz Delgado, cuja vida foi definida por inumeráveis confrontos com o sistema inquisitorial. Delgado foi um conhecido sodomita que desafiou persistentemente os valores sociais e religiosos do seu tempo ao envolver-se em relações homoeróticas. Foi primeiro exilado no Brasil, onde continuou a desobedecer às estritas normas das sociedades coloniais, e posteriormente reenviado para Lisboa, onde foi julgado e condenado ao exílio permanente em Angola, após ter sido torturado e publicamente humilhado. Filmado em diversos locais históricos de Lisboa, *Naufrágios* é um filme ensaístico pessoal e meditativo, que expõe os meandros e a relação intrincada entre a religião e a lei, e os discursos opressivos acerca do pecado e do crime.

A Visão dos Vencidos

Vídeo HD 16:9, som, cores,  
06:46 min.

Em *A Visão dos Vencidos*, um escravo indígena, que guia um grupo de conquistadores espanhóis pela selva, descreve o momento em que um comandante do exército testemunha um ritual homoerótico coletivo, condena furiosamente o ato como «abominável e contranatura», e ordena a execução imediata dos homens. Filmado na Sierra Nevada de Santa Marta, Colômbia, *A Visão dos Vencidos* baseia-se numa crónica não documentada seletivamente passada de geração em geração por transmissão oral.

5.

**Artist:** Carlos Motta  
**Title:** Nefandus Trilogy  
**Date:** 2013  
**Materials:** HD 16:9, video, colour, sound, 32 min

**Description:** The *Nefandus Trilogy* investigates pre-Hispanic and colonial homoeroticism in a series of three film essays that expose, reveal and document the imposition of European epistemological categories through violence and force during and after the conquest of the Americas. The films discuss how sexuality is a cultural construction with very specific origins based on moral and legal discourses of sin and crime.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

Nefandus

HD 16:9, video, colour, sound  
13:04 min.

In *Nefandus* two men travel by canoe down the Don Diego river in the Sierra Nevada de Santa Marta in the Colombian Caribbean, a landscape of “wild” beauty. The men, an indigenous man and a Spanish speaking man, tell stories about *pecados nefandos* [unspeakable sins, abominable crimes]: acts of sodomy that took place in the Americas during the conquest. It has been documented that Spanish conquistadores used sex as a weapon of domination, but what is known about homoerotic pre-Hispanic traditions? How did Christian morality, as taught by the Catholic missions and propagated through war during the Conquest, transform the natives’ relationship to sex? *Nefandus* attentively looks at the landscape, its movement and its sounds for clues of stories that remain untold and that have been largely ignored and stigmatised in historical accounts.

**Naufragios (Shipwreck)**

HD 16:9, video, colour, sound  
12:31 min.

*Naufragios (Shipwreck)* is a fictional adaptation by Carlos Motta of “Misadventures of a Sodomite Exiled in 17th Century Bahia,” a text by Brazilian anthropologist, historian and gay rights activist Luiz Mott that documents the unfortunate story of a Portuguese man called Luiz Delgado, whose life was defined by innumerable confrontations with the inquisitorial system. Delgado was a known sodomite who persistently defied the social and religious values of the time by engaging in homoerotic relationships. He was first exiled to Brazil where he continued to disobey the strict norms of colonial societies and later sent back to Lisbon where he was tried and ultimately condemned to permanent exile in Angola, after being tortured and publicly humiliated. Filmed throughout Lisbon’s historical sites, *Naufragios* is a meditative personal filmic essay that exposes the intricacies and intertwined relationship between religion, the law and the oppressive discourses of sin and crime.

**La visión de los vencidos (The Defeated)**

HD 16:9, video, colour, sound  
6:46 min.

In *La visión de los vencidos (The Defeated)*, an indigenous slave, who is guiding a group of Spanish *conquistadores* through the jungle, describes the moment in which an army commander witnesses a collective homoerotic ritual, angrily condemns the act as “abominable and unnatural,” and orders the immediate execution of the men. Shot in the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, *La visión los vencidos* is based on an undocumented chronicle selectively passed on from generation to generation by oral transmission.

**6.**

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** O Espírito e a Carne

**Data:** 2013

**Técnica:** Vinil sobre o chão

**Dimensões:** 114,3 cm x 101,6 cm

**Descrição:** *O Espírito e a Carne* é um vinil colocado sobre o chão representando a imagem de um escravo indígena baseada numa ilustração anónima do século XVII.

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa)

**6.**

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** The Spirit and the Flesh

**Date:** 2013

**Materials:** Vinyl on floor

**Dimensions:** 114,3 cm x 101,6 cm

**Description:** *The Spirit and the Flesh* is a vinyl piece installed on the floor that depicts a chained constrained indigenous slave based on an anonymous 17<sup>th</sup> century illustration.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

**7.**

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Corpo Fechado: Exú

**Data:** 2018

**Técnica:** Escultura em metal e corda náutica

**Dimensões:** 10,0 cm x 18,0 cm (escultura);  
variáveis (conjunto da peça)

**Descrição:** *Corpo Fechado: Exú* é uma escultura constituída por uma estatueta-souvenir de Exú envolvida por corda náutica, associada às naus portuguesas que faziam a viagem para o Brasil durante a época dos Descobrimentos. Muitas são as confusões e equívocos relacionados com Exú, sendo que o pior deles o associa à figura do diabo cristão, ou seja, é entendido como um deus que se dirige para a maldade, para a perversidade, e que se ocuparia em semear a discórdia entre os seres humanos. Exú é uma entidade do panteão africano que liga os humanos ao mundo dos orixás ancestrais africanos que foram divinizados. Sem Exú nenhuma comunicação com o mundo espiritual é possível, não há proteção para o terreiro, nem para seus filhos. Exú é o orixá da comunicação, da paciência, da ordem e da disciplina. É o guardião das aldeias, cidades, casas e do axé, das coisas que são feitas e do comportamento humano. O objeto que representa a força de Exú é o falo, madeira em formato de pénis ereto, além de todos os metais, de que geralmente são confeccionados os tridentes que representam a ligação de Exú com o céu e a terra. *Corpo Fechado: Exú* refere a frequente erotização e figuração exótica das divindades e religiões pan-africanas pela igreja católica. Nesta obra, Exú é apresentado atado pelas cordas da expansão imperial.

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa);  
Museu de Marinha (Lisboa)

**7.**

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** Corpo Fechado: Exú

**Date:** 2018

**Materials:** Metal sculpture and naval rope

**Dimensions:** 10,0 cm x 18,0 cm (sculpture);  
variable (ensemble piece)

**Description:** *Corpo Fechado: Exú* is an ensemble sculpture composed of a Brazilian souvenir sculpture of Exú surrounded by naval rope associated with the Portuguese ships that travelled to Brazil during the age of the ‘discoveries.’

There are many confusions and misunderstandings surrounding Exú, the worst of which associates him with the figure of the Christian devil, thus portraying him as a deity dedicated to wickedness and perversity who seeks to sow discord among humans. Exú is an entity of the African pantheon that connects humans to the world of the Orixás – African ancestors that have been deified. Without Exú, no communication with the spiritual world is possible and there is no protection for the *Terreiro* (an Afro-Brazilian religious shrine) or for its children. Exú is the Orixá of communication, patience, order and discipline. It is the guardian of villages, towns, houses and the *Axé*, made objects and human behaviour. The object that represents the force of Exú is the erect phallus carved in wood, alongside metal objects such as tridents that represent the connection of Exú with the sky and the earth. *Corpo Fechado: Exú* refers to the frequent eroticisation and exotic portrayal of pan African deities and religions by the Catholic Church. In this work Exú is depicted trapped by the ropes of imperial expansion.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

**8.**

**Artista:** Alberto Cutileiro

**Título:** Descobrimentos

**Data:** 1989

**Técnica:** Pedra de alabastro e estanho

**Dimensões:** 58,5 cm x 58,5 cm x 9,0 cm

**Descrição:** Jogo de xadrez retratando as forças portuguesas e espanholas afrontando-se de cada lado do meridiano. Composto por tabuleiro de xadrez em pedra de alabastro e estanho, com 32 peças. As peças representam figuras históricas de Portugal e Castela, nos séculos XV e XVI, e

navios utilizados na mesma época. O tabuleiro é dividido a meio por uma linha dourada.

**Cortesia:** Museu de Marinha (Lisboa)

**8.**

**Artist:** Alberto Cutileiro

**Title:** Discoveries

**Date:** 1989

**Materials:** Alabaster stone and tin

**Dimensions:** 58,5 cm x 58,5 cm x 9,0 cm

**Description:** A chess set depicting the Portuguese and Spanish forces confronting each other across the meridian line, consisting of an alabaster stone board and 32 tin pieces. The pieces represent historical figures of Portugal and Castile of the fifteenth and sixteenth centuries and ships used at the time. The board is divided in half by a golden line.

**Courtesy:** Museu de Marinha (Lisbon)

**9.**

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Lisboa e os Descobrimentos

**Data:** 2018

**Técnica:** 5 impressões a jato de tinta de arquivo

**Descrição:** *Lisboa e os Descobrimentos* é uma obra composta por um tríptico fotográfico de monumentos em pedra a exploradores portugueses que estiveram envolvidos na expansão imperial portuguesa (Infante D. Henrique, Infante D. Pedro, e Vasco da Gama) e um díptico fotográfico que apresenta um monge católico e um explorador que jogam xadrez diante de um mapa-mundo representando as rotas navais do Império Português durante os anos dos Descobrimentos, ao lado de uma paisagem de terra «virgem».

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa)

**9.1**

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Descobrimentos

**Técnica:** Impressão a jato de tinta de arquivo

**Dimensões:** 152,4 cm x 85 cm

**Atores:** John Arthur Peetz como *O Monge* e  
Vicente Wallenstein como *O Conquistador*

**Descrição:** *Descobrimentos* apresenta um monge católico e um explorador português que jogam xadrez diante de um mapa-mundo que representa as rotas navais do Império Português. Fotografia tirada no lobby do Museu de Marinha, Lisboa.

## 9.2

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Terra Virgem

**Técnica:** Impressão a jato de tinta de arquivo

**Dimensões:** 128,0 cm x 85,0 cm

**Descrição:** *Terra Virgem* apresenta uma paisagem de terra «virgem» nas Américas. Fotografia tirada em Choco, Colômbia.

## 9.3

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Infante Dom Henrique, o Navegador

**Técnica:** Impressão a jato de tinta de arquivo

**Dimensões:** 152,4 cm x 85,0 cm

**Descrição:** *Infante Dom Henrique, o Navegador* apresenta um monumento em pedra ao Infante D. Henrique, figura central dos inícios do Império Português, das descobertas e da expansão marítima europeia do século XV. Fotografia tirada no Museu de Marinha, Lisboa.

## 9.4

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Infante D. Pedro das Sete Partidas do Mundo

**Técnica:** Impressão a jato de tinta de arquivo

**Dimensões:** 152,4 cm x 85,0 cm

**Descrição:** *Infante D. Pedro das Sete Partidas do Mundo* apresenta um monumento em pedra ao Infante D. Pedro, Duque de Coimbra, regente entre 1439 e 1448, e certamente o príncipe mais viajado do seu tempo. Fotografia tirada no Museu de Marinha, Lisboa.

## 9.5

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Vasco da Gama

**Técnica:** Impressão a jato de tinta de arquivo

**Dimensões:** 152,4 cm x 85,0 cm

**Descrição:** *Vasco da Gama* apresenta um monumento em pedra a Vasco da Gama, Primeiro Conde da Vidigueira, explorador e primeiro europeu a chegar à Índia por mar. A sua viagem de 1497–1499 até à Índia foi a primeira a ligar a Europa e a Ásia por via marítima, conectando os oceanos Atlântico e Índico. Fotografia tirada no Museu de Marinha, Lisboa.

## 9.

**Artista:** Carlos Motta

**Title:** Lisbon and the Discoveries

**Date:** 2018

**Materials:** 5 archival inkjet prints

**Description:** *Lisbon and the Discoveries* is composed of a photographic triptych of stone monuments to Portuguese explorers who

were involved in the Portuguese imperial expansion (Prince Henrique of Portugal, Prince Pedro of Portugal and Vasco da Gama) and a photographic diptych that presents a Catholic monk and a naval explorer playing chess in front of a world map that depicts the naval routes of the Portuguese Empire during the years of ‘Discoveries’ and a landscape image of ‘untouched’ land in the Americas.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

## 9.1

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** Discoveries

**Materials:** Archival inkjet print

**Dimensions:** 152,4 cm x 85 cm

**Actors:** John Arthur Peetz as *The Monk* and Vicente Wallenstein *The Conquistador*

**Description:** *Discoveries* presents a Catholic monk and a Portuguese naval explorer playing chess in front of a world map that depicts the naval routes of the Portuguese Empire. Photograph taken at the lobby of the Museu de Marinha, Lisbon.

## 9.2

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** Untouched Land

**Materials:** Archival inkjet print

**Dimensions:** 128.0 cm x 85.0 cm

**Description:** *Untouched Land* presents a landscape image of an ‘untouched’ land in the Americas. Photograph taken in Choco, Colombia.

## 9.3

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** Prince Henrique, the Navigator

**Materials:** Archival inkjet print

**Dimensions:** 152.4 cm x 85.0 cm

**Description:** *Prince Henrique, the Navigator* presents a stone monument to Prince Henrique of Portugal, a central figure in the early days of the Portuguese Empire and in the 15th-century European maritime ‘discoveries’ and ‘expansion’. Photograph taken at Museu de Marinha, Lisbon.

## 9.4

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** Prince Pedro of the Seven Parts of the World

**Materials:** Archival inkjet print

**Dimensions:** 152,4 cm x 85,0 cm

**Description:** *Prince Pedro of the Seven Parts of the World* presents a stone monument to Prince Pedro, Duke of Coimbra, who was regent

between 1439 and 1448 and who was arguably the best-travelled prince of his time. Photograph taken at Museu de Marinha, Lisbon.

## 9.5

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** Vasco da Gama

**Materials:** archival inkjet print

**Dimensions:** 152,4 cm x 85,0 cm

**Description:** *Vasco da Gama* presents a stone monument Vasco da Gama, First Count of Vidigueira, a Portuguese explorer and the first European to reach India by sea. His 1497–1499 voyage to India was the first to link Europe and Asia via an oceanic route, connecting the Atlantic and the Indian oceans. Photograph taken at Museu de Marinha, Lisbon.

## 10.

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Um Portal Estreito através do qual Deus Pode Entrar

**Data:** 2018

**Técnica:** Vinil

**Dimensões:** 10,67 m x 3,60 m

**Atores:** Paulo Pascoal como *José Francisco Pereira* e John Arthur Peetz como *O Monge*

**Descrição:** *Um Portal Estreito através do qual Deus Pode Entrar* é um fotograma do filme de Carlos Motta *Corpo Fechado – The Devil’s Work*, onde José Francisco Pereira, um escravo condenado pela Inquisição de Lisboa por feitiçaria e sodomia, encontra *O Monge*, uma figura que representa São Pedro Damião, o qual, no século XI, com a sua condenação fervorosa da sodomia na «Carta 31 – O Livro de Gomorra», terá estabelecido a posição histórica subsequente da Igreja Católica contra as práticas sexuais homoeróticas, ao categorizá-las e colocá-las no fundo das ordens moral e legal. A imagem ilustra o Santo e o escravo envolvidos num ato íntimo de proximidade, que poderá ser interpretado como um beijo, ou como um ato de dominação institucional.

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa)

## 10.

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** A Narrow Gate Through Which God Could Enter

**Date:** 2018

**Materials:** Vinyl

**Dimensions:** 10.67 m x 3.60 m

**Actors:** Paulo Pascoal as *José Francisco Pereira* and John Arthur Peetz as *The Monk*  
**Description:** *A Narrow Gate Through Which God Could Enter* is a still image from Carlos Motta’s film *Corpo Fechado – The Devil’s Work*, where José Francisco Pereira, a slave who was found guilty of sorcery and sodomy by the Lisbon Inquisition, encounters *The Monk*, a figure who represents Saint Peter Damian, whose passionate 11<sup>th</sup> century condemnation of sodomy in “Letter 31– The Book of Gomorrah” arguably established the subsequent historical position of the Catholic Church against homoerotic sexual practices by categorising them among the lowest moral and legal orders. The image depicts the Saint and the slave engaged in an intimate act of proximity that could be interpreted either as a kiss or as an act of institutional domination.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

## 11.

**Artista:** João Teixeira Albernaz

**Título:** Carta Náutica (Coleção Cartográfica, #198, PT/TT/CRT/198)

**Data:** 1620-1640

**Técnica:** Impressão a jato de tinta de arquivo

**Dimensões:** 152,4 cm x 127,0 cm

**Descrição:** Carta náutica representando o oceano Atlântico, a Europa, a África, uma parte da Ásia, a costa leste da América do Norte e a América do Sul, limitada pela parte ocidental do Índico e o sudeste do Pacífico. A carta apresenta como elementos iconográficos as imagens de Santo António de Lisboa e de Nossa Senhora da Conceição (Padroeira de Portugal). No original, trata-se de uma pele única de pergaminho.

**Cortesia:** Imagem cedida pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa)

## 11.

**Artist:** João Teixeira Albernaz

**Title:** Nautical Chart (Cartographical Collection, #198, PT/TT/CRT/198)

**Date:** 1620-1640

**Materials:** Archival inkjet print

**Dimensions:** 152,4 cm x 127,0 cm

**Description:** A nautical chart representing the Atlantic Ocean, Europe, Africa, part of Asia, the east coast of North America and South America, bounded by the western Indian Ocean and the Pacific Southeast. The letter presents as iconographic elements the images of Saint Anthony of Lisbon and of Our Lady of the Conception (Patroness of Portugal). The original

is a single parchment skin.

**Courtesy:** Imaged loaned from the Torre do Tombo National Archive, Lisbon

## 12.

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** Sincretismo

**Data:** 2018

**Técnica:** Tinta sobre papel (desenho); azorrague de corda (objeto)

**Dimensões:** 114,3 cm x 76,2 cm, com moldura

**Descrição:** *Sincretismo* é uma montagem emoldurada de dois adereços do filme de Carlos Motta *Corpo Fechado – The Devil's Work*: um azorrague de corda e um desenho em papel representando três cruzeiros. O azorrague é usado no filme por *O Monge*, a fim de subjugar o seu desejo erótico. As cruzeiros, no filme, são desenhos de *José Francisco Pereira*, quando descreve o fabrico das suas «bolsas de mandinga» e as formas como as religiões africanas e o catolicismo começaram a fundir-se, apesar da determinação da Igreja em o impedir.

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa)

## 12.

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** Syncretism

**Date:** 2018

**Materials:** Ink on paper (drawing); rope scourge (object)

**Dimensions:** 114,3 cm x 76,2 cm, framed

**Description:** *Syncretism* is a framed assemblage of two props used in Carlos Motta's film *Corpo Fechado – The Devil's Work*: a rope scourge and a drawing on paper depicting three crosses. The scourge is used in the film by *The Monk* to restrain his own erotic desire. The crosses in the film are drawings by *Jose Franciso Pereira* when he describes the making of his *bolsas de mandinga* and the ways in which African religions and Catholicism had started to blend together despite the Church's determination to prevent it.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

## 13.

**Artista:** Carlos Motta

**Título:** A Obra do Diabo

**Data:** 2018

**Técnica:** Película de PVC

**Dimensões:** 500,0 cm x 270,0 cm, *outdoor*

**Atores:** Paulo Pascoal como *José Francisco Pereira* e John Arthur Peetz como *O Monge*

**Descrição:** *A Obra do Diabo* é um fotograma do filme de Carlos Motta *Corpo Fechado – The Devil's Work*, onde José Francisco Pereira, um escravo condenado pela Inquisição de Lisboa por feitiçaria e sodomia se encontra amparado por *O Monge*, emulando a representação religiosa canónica da *Pietà*.

**Cortesia:** Galeria Filomena Soares (Lisboa)

## 13.

**Artist:** Carlos Motta

**Title:** The Devil's Work

**Date:** 2018

**Materials:** PVC mat

**Dimensions:** 500,0 cm x 270,0 cm, billboard

**Actors:** Paulo Pascoal as *José Francisco Pereira* and John Arthur Peetz as *The Monk*

**Description:** *The Devil's Work* is a still image from Carlos Motta's film *Corpo Fechado – The Devil's Work*, where José Francisco Pereira, a slave who was found guilty of sorcery and sodomy by the Lisbon Inquisition, lies on *The Monks* lap emulating the canonical religious representation of the *Pietà*.

**Courtesy:** Galeria Filomena Soares (Lisbon)

**CORPO FECHADO – The Devil’s Work**

**Um Filme de / A film by**  
Carlos Motta

**Escrito por / Written by**  
Carlos Motta

**Com Textos de / With texts by**  
Walter Benjamin de/from “Theses on the Philosophy of History” (1940)  
Santo/Saint Peter Damian de / from “Letter 31: The Book of Gomorrah” (circa AD 1049)

**Com / With**  
Dario Azzellini como voz de/as *Saint Peter Damian’s voice*  
Paulo Pascoal como / as *José Francisco Pereira*  
John Arthur Peetz como / as *The Monk*  
Vicente Wallenstein como / as *The Conquistador*

**Diretor de Fotografia / Director of Photography**  
Mário Melo Costa

**Câmara Adicional / Additional Camera**  
Carlos Motta

**Edição de Vídeo / Video Editing**  
Carlos Motta

**Consultor de Edição Vídeo / Video Editing Consultant**  
Irit Batsry  
**Música Original e Desenho de Som / Original Music and Sound Design**  
Ian Turner

**Outras Músicas / Other Music**  
“Miserere,” Allegri, 1630s  
“Réquiem: Missa Pro Defunctis a5,” Cristóbal de Morales, 1544

**Cantores / Singers**  
Alexandra Eimear Foley, Soprano  
Ganson Salmon, Tenor  
Ian Joyal, Baixo-Barítono/Bass-Baritone  
Robert Colón, Contratenor/Counter Tenor

**Músicos / Musicians**  
Scot Moore, Violino, Viola/Violin, Viola  
Yevgeny Faniuk, Flauta/Flute

**Por Encomenda de / Commissioned by**  
EGEAC/Galerias Municipais, Lisboa, para a exposição/for the exhibition “Carlos Motta: Corpo Fechado” na/at Galeria Avenida da Índia, 31-10-2018 — 10-2-2019, curadoria/curated by Sara Antónia Matos, Pedro Faro.

**Coproduzido por / Co-Produced by**  
EGEAC/Galerias Municipais (Lisboa)  
Galeria Vermelho (São Paulo)  
Mor Charpentier Galerie (Paris)  
P.P.O.W Gallery (New York)

**Produção / Production**  
Anze Persin, Stenar Projects, Lisboa  
João G. Rapazote, EGEAC/Galerias Municipais, Lisboa

**Pósprodução e Correção de Cor / Post-Production and Color Correction**  
Aleksander Bergan

**Assistente de Câmara / Camera Assistant**  
Danilo Bernades de Souza

**Iluminação / Gaffer**  
Zé Manuel

**Gravação de Som / Sound Recording**  
Bernardo Theriaga  
Ian Turner

**Assistentes de Produção / Production Assistants**  
Camilo Godoy  
Inês Lima, Stenar Projects, Lisboa

**Transcrições e Traduções / Transcriptions and Translations**  
Luísa Yokochi, Ana Yokochi, KennisTranslations, Lisboa  
Rafael Martins

**Assistente de Investigação / Research Assistants**  
João Gaspar, EGEAC/Galerias Municipais  
Julio Rodríguez

**Obras de Arte por Ordem de Entrada / Artworks in order of appearance**  
Carta Náutica “Atlântico Norte e Sul”/Nautical Chart “North and South Atlantic”, Museu de Marinha, Lisboa  
“Exú,” escultura religiosa de fetiche comprada numa loja de/religious fetish sculpture purchased at a store in São Paulo, 2018  
“Navio/Ship Santa Cruz,” Anónimo/Anonymous, Século XVII/17<sup>th</sup> Century, Museu de Marinha, Lisboa  
Planisfério “Mapa-mundo,” Alberto Cutileiro, 1970, Museu de Marinha, Lisboa  
Jogo de Xadrez/Chessboard, Alberto Cutileiro, 1989, Coleções Philae, Museu de Marinha, Lisboa  
“Processo/Process 11.774 de/of José Francisco Pedroso,” Inquisição de Lisboa/Lisbon Inquisition, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

**Locais por Ordem de Entrada / Locations in order of appearance**  
Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, Sesimbra  
Museu de Marinha, Lisboa  
Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa  
Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa  
Cabo Espichel, Sesimbra

**Aluguer de Equipamento / Equipment Rental**  
Videocine, Lisboa

**Estúdio / Studio**  
Digital Azul, Lisboa

**Guarda Roupas / Costumes**  
Peris Costumes S.L., Lisboa

**Agradecimentos Institucionais / Institutional Acknowledgements**  
Centro Paroquial de Bem-Estar Social do Castelo de Sesimbra: Padre Eduardo, André Brazinha  
Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas/Arquivo Nacional Torre do Tombo: Dr. Silvestre Lacerda, Dr. José Maria Furtado, Dr.ª Anabela Ribeiro  
Direção-Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Arqueologia: Dr. António Carvalho  
Museu de Marinha  
Performance Studies, New York University: Malik Gaines

**Agradecimentos Muito Especiais / Very Special Thanks**  
Alex Mor  
Ana Maria Tavares  
Anze Persin  
Bernardo Mosqueira  
Carlos Bonasera  
Eduardo Brandão  
Filomena Soares  
Jack McGrath  
João G. Rapazote  
John Arthur Peetz  
Juan Eyheremendy  
Mafalda Franco  
Manuel Santos  
Pedro Faro  
Penny Pilkington  
Philippe Charpentier  
Sara Antónia Matos  
Trey Hollis  
Wendy Olsoff

**Agradecimentos Especiais / Special Thanks**

Alp Klanten  
Cristina Motta  
Irit Batsry  
João Gaspar  
Linn Tonstad  
Malik Gaines  
Welket Bungué

**Agradecimentos / Thanks**  
CAB A.D. Sousa Monteiro  
CAB M. Pereira da Fontoura  
Isaac Julien Studio  
Mark Nash  
SAJ A. Costa Alves  
Zeb Tortorici

Carlos Motta  
2018

## THOSE WHO SLEPT TOO LONG

Sara Antónia Matos and Pedro Faro, co-curators of the exhibition  
(based on ideas by Carlos Motta)

The first thing you see when you enter the Avenida da Índia Gallery is an enormous armillary sphere, from 1946, covered in rust, laying on its side like a ruin. This decorative piece was once installed on the façade of the Monumental Cinema-Theatre, in the Praça Duque de Saldanha. The sphere was lent by the Museum of Lisbon for the exhibition *Carlos Motta: Corpo Fechado* [Carlos Motta: Impenetrable Body]. Now demolished, the Monumental Cine-Theatre was designed in 1946 by architect Raúl Rodrigues Lima (1909-1980), who participated in the Portuguese World Exhibition in 1940, and corresponds in broad terms to the modernist aesthetics of the 'Estado Novo', referred to by some as 'Português Suave' [Soft Portuguese]. The monumental building was inaugurated on November 8<sup>th</sup>, 1951, five years after its construction began. Within this political and cultural context, Portugal witnessed the consolidation of an imperialist narrative that still dominates Portuguese history and society today, with the armillary sphere representing a classic symbol of that era and its corresponding discourses.

An astronomical instrument used in navigation, an armillary sphere is a miniature representation of the cosmos, where the Earth, in accordance with the Ptolemaic vision of the universe, occupies a central position. This decorative sculpture was used frequently in the official architecture of the 'Estado Novo', for example in the Portuguese World Exhibition of 1940, represents a Manueline symbol alluding to the maritime, political, and economic power associated with the Portuguese voyages. The sphere still appears today in several national symbols, namely the Portuguese flag, and it is symptomatic of a dominant culture and discourse, which are in turn based on a memory of exaltation relating to overseas feats, which deliberately omit the horrors that underly them. This rusty but still imposing object refers to the wounds of time, reminding us, in the words of James Baldwin, quoting James Joyce, that: "History, says Joyce, is a nightmare from which I am struggling to awaken. We have all heard what happened to those who slept too long".

The Avenida da Índia Gallery building once was the studio of Lagoa Henriques – a famous homosexual Portuguese sculptor. Situated on the Avenida da Índia, from which it takes its name, this building is located on the same avenue as other museums and cultural institutions of imposing and anachronistic monumentality, which continue to glorify and elevate the feats and effects of the Portuguese expansion/invasion in the world. Hence the significance of the projects presented in this gallery, and of this critical exhibition by Carlos Motta in particular, on the forms, vicissitudes, and instrumentalization of memory by different powers and dominant cultural agents.

In this context, and with respect to the relevance and ambition of critical projects by the artists presented at the gallery, it is worth recalling Wittgenstein: “How much we are doing is changing the style of thinking and how much I’m doing is changing the style of thinking and how much I’m doing is persuading people to change their style of thinking” (Wittgenstein, in Nuno Crespo, *Wittgenstein e a Estética*, 2011).

Understanding that artistic approaches contribute to the representation of certain themes in the political and social universe, the Municipal Galleries were pleased to present, in the Galeria Avenida da Índia, the multidisciplinary exhibition *Corpo Fechado*, by the Colombian artist Carlos Motta, who lives in New York. Taking almost two years to prepare, this exhibition is the result of an extensive research by Carlos Motta involving different documents, sources, archives, and Portuguese institutions, including trial transcripts of the Portuguese Inquisition, visits to documentary collections in museums and cultural institutions, etc. Like many other works by the artist, this one also aimed at creating and eliciting alternative narratives to official historiography, focussing on queer communities, perspectives, and identities with little visibility. Carlos Motta’s work has established very productive relationships between histories of queer culture and social activism. Recognising that there is a lot to be done with regards to sexual and gender politics, Motta’s work aims at contributing to a reversal of the social and political injustices that are still prevalent today. Carlos Motta poses a series of questions that he has worked on since his films *Nefandus Trilogy* (2013), highlighting the need to introduce a queer and intersectional historical perspective to contemporary debates, raising underlying questions about colonialism and the domination of marginalized subjects.

The exhibition presents the film piece *Nefandus Trilogy*, the first work by the artist which deals with the theme of pre-Hispanic and colonial homoerotic histories. These films aim at revealing and documenting the imposition of European epistemological categories onto the indigenous populations of the Americas. In other words, *Nefandus* (13 min.), *Naufrágios* [Shipwreck] (12 min.) and *A Visão dos Vencidos* [The Defeated] (7 min.) discuss how sexuality is a cultural construction with very specific origins, based on moral and legal discourses of sin and crime.

Featuring works of film, photography, and sculpture, the exhibition *Carlos Motta: Corpo Fechado* proposes a dialogue with histories of Portuguese and Spanish colonial expansion in the Americas, between the 15<sup>th</sup> and the 18<sup>th</sup> centuries, focusing on the ways in which these two empires, working in tandem with the Catholic Church, propagated concepts that repressed sodomy and other homoerotic practices from rigid legal and moral perspectives. The works also look at histories of enslavement through the interpretation of two trials for witchcraft led by the Inquisition of Lisbon, demonstrating the Church’s profound rejection of religious syncretism and African rituals. Together, the works presented in the exhibition, analyse the ways in which colonial subjectivities were formed through violent institutional corrective experiences. The exhibition challenges the power of the Catholic Church in the promotion of a unique theological model and the creation of forms and languages of sexual oppression perpetuated by it.

Departing from a series of works he had already produced addressing the effects of the colonial project on the sexuality and spirituality of the people from the South American continent, Carlos Motta created a series of new works, like the film *Corpo Fechado – A Obra do Diabo* [Impenetrable Body – The Work of the Devil]. Produced specifically for this exhibition the film is based on the book *Escravidão, homossexualidade e demonologia* [Slavery, homosexuality and demonology] (1988) by the Brazilian anthropologist, historian, and researcher Luiz Mott.

The film *Corpo Fechado – A Obra do Diabo* [Impenetrable Body – The Work of the Devil] (2018), 25 minutes long, tells the story of José Francisco Pereira, interpreted by the Angolan actor Paulo Pascoal, an enslaved man from Ouidah, on the Slave Coast, who was tried in 1731 by the Lisbon Inquisition for witchcraft and sodomy. Motta adapted Pereira’s trial, interlinking it with passages from *Letter 31-The Book of Gomorrah* (1049), in which its author, Saint Peter Damian, fervently condemns sod-

omy as an unforgivable sin, as well as with the iconic elucidations of Walter Benjamin on historicism and progress in *Theses on the Philosophy of History* (1940). The film revisits the moral and legally condemned figure of the sodomite while simultaneously juxtaposing a triad of concepts – enslavement, homosexuality, and spirituality – in colonial times.

In turn, *Corpo Fechado: Retrato de José Francisco Pedroso com a sua «bolsa de mandinga»* [Impenetrable Body: Portrait of José Francisco Pedroso with his ‘bag of witchcraft’] (2018), a photographic portrait in four parts, produced in close collaboration with the Luso-Guinean actor and filmmaker Welket Bungué, looks at the story of José Francisco Pedroso, one of Pereira’s colleagues, wearing one of his ‘bolsas de mandinga’ [bags of witchcraft]. These amulets were made by enslaved persons to protect themselves from harm, and are the reason why José Francisco Pedroso was accused and convicted of witchcraft by the Lisbon Inquisition.

The topic of religious syncretism and rituals is also addressed in the sculptures *Corpo Fechado: Exú* [Impenetrable Body: Eshu] (2018) and *Sincretismo* [Syncretism] (2018). These two assemblages are, appropriated by the artist, and criticise the representation of African divinities and religious practices by the Catholic imagination as exotic, erotic, and devilish. The works create a contrast between Catholic and African religious artifacts, drawing attention to the subtle effects that the imposition of one single faith had on the development of different spiritual practices during the colonial era.

*Lisboa e os Descobrimentos* [Lisbon and the Discoveries] (2018) is a photographic triptych that depicts high-reliefs carved in stone, which appear to be partially submerged under water. The triptych represents three Portuguese explorers involved in the expansion of the Empire: Prince Henry the Navigator, Peter Duke of Coimbra, and Vasco da Gama. The piece is also composed of a photographic diptych that depicts a Catholic monk and an explorer playing chess in front of a map of the world maritime routes of the Portuguese Empire, next to a landscape of ‘virgin’ land. This series of images, together with the chess board *Descobrimentos* [Discoveries] (1989), by Alberto Cutileiro, and the great Armillary Sphere (1946) mentioned above, on loan, respectively, from the Maritime Museum and the Museum of Lisbon/EGEAC, reveal ‘unproblematized’ narratives of historicity, strength, and durability perpetuat-

ed by institutional memorials dedicated to the discovery of ‘new’ territories.

Two iconic frames taken from Motta’s film were made into a mural and a billboard respectively, *Corpo Fechado, Um Portal Estreito através do qual Deus Pode Entrar* [Impenetrable Body, A Narrow Doorway through which God Can Enter] (2018) and *A Obra do Diabo* [The Work of the Devil] (2018), installed inside and outside the gallery. The two images, transformed into large-scale mural works, illustrate two intimate interactions between the characters of the film: the monk and José Francisco Pereira. The former reveals a proximity between the figures that could be interpreted as either an erotic encounter or an act of institutional devouring. The latter shows the enslaved man being held by the monk in front of a cross, emulating the canonical art historical representation of the Pietà.

In short, all the works in the exhibition revisit – in order to reconsider – the sources of oppression that sexual and gender minorities continue to face today. Through in-depth investigation, providing alternative readings of History, in opposition to more hegemonic and central narratives, the exhibition challenges institutional authority and patriarchy, and proposes an idea of ‘progress’ that undergoes critical dissidence. Carlos Motta’s work rescues stories of resistance, and this exhibition in particular draws attention to the fact that scientific and epistemological knowledge is part of an arena that needs to be reinterpreted, reassessed and questioned. Science is not the universe of objectivity. It is fundamental that we question our attitudes and perspectives, something that *Carlos Motta: Corpo Fechado* assertively presents.

## WAY BACK IN HISTORY AND DEEP IN THE JUNGLE

Miguel Vale de Almeida  
(Anthropologist)

I try to imagine a *reactionary* visiting Carlos Motta's exhibition. My italicization of the word *reactionary* is deliberate: I am not intending the term to be taken as an epithet that is colloquially understood as negative or insulting when applied by someone who – like me – stands at the opposite extreme of the ideological spectrum, but rather as a description of a voluntary, deliberate attitude, organized as political action.

Because that is what we are facing at the moment: the organization, in the form of a pro-active movement, of a form of *reactionaryism*. A reaction to what, specifically? A reaction to what this movement defines as a new ideology bent on revising two orders that it believes to be written in stone – the historical, and the natural order. Both in its attack on what it terms 'gender ideology' and in its attack on what it (mis)understands as 'political correctness', its targets are academic and cultural interpretations and the actions of social movements, and the political manifestations of what both of them propose, whose objective is to dismantle structures of power and inequality, to redress historically constituted categorizations and to promote equality of opportunities and recognition.

It is very likely that the reactionary visitor will approach the exhibition with the intention of criticizing it or vilifying it as an insult to the history of the Discoveries and of expansion, and of European civilization and its Christian values, taking a swipe in passing at what they assume to be politically correct self-flagellation for past colonialism and slavery. Such a visitor, however, would be very likely to encounter a surprising and irritating bonus: the exhibition also talks about sexuality. Perhaps because our visitor is accustomed, in his or her reactionaryism that stems from a movement designed to challenge emancipatory movements, to follow those movements' lines of enunciation: the race issue being one thing, gender another, sexuality yet another, and so on. The compartmentalization of the reactionary corresponds, a priori, to the compartmentalization of the progressive. And they are both wrong. Our asymmetric and hierarchizing categories of race, gender, sexuality, work, ethnicity,

nationality and religion, were constituted mutually, they contaminate and 'speak of each other', and have as their neutral centre a male, heterosexual, middle-class (or aspiring to be so) western whiteness.

The historical process of the expansion of the west to the rest of the world was a process of a political-economic and cultural nature. The ideal and the material, the symbolic and the material, were inseparably joined. The creation, for example, of the modern slave as a labour force corresponded to the racialized creation of the inferior black subject. And vice-versa, in a dialectical nightmare. In this historical process, various epistemologies followed each other in interpreting (and legitimizing) material and symbolic inequalities – Christian theology and modern science are not the same thing, although they focus on the same 'materials' or, to put it another way, on the same 'problems'. Both of them – materials and problems – are defined by the power relations that can broadly be referred to as colonial and imperial: who are those people? Are they also 'us', or are they 'others'? What is their use? What is their use to us? On the other hand, they also seem to have been interpreted in a concatenated – if not ventriloquistic – way, in that constructions of race, gender and sexuality (amongst others) *spoke* of each other.

What is common to theological interpretations and scientific interpretations in the unequal confrontation with the world's alterity are profoundly evolutionist and teleological notions of time and space. The indigenous American, or the black African is the *primitive*, or even the *savage*, the *pagan*, *backward*, or *underdeveloped*, the individual from the dawn of time who witnesses 'our' (those who are modern and civilized) past. Yet this anteriority, which prevents their being seen as contemporaries of the observer, is both collective and seen through the metaphor of individual development. The primitive is also, and by nature, a *child*, in need of discipline, education, and socialization, at the same time as he or she can be seen as in need of comprehension and protection. The child, an incomplete being, is also closer to nature and manifests inherently perverse impulses and instincts that stem from the desire to satisfy the most immediate – including erotic – needs. Thus the primitive is sometimes *feminized* (on the basis of misogynistic gender ideologies, of course) as *lazy*, *capricious*, *awestruck*, sometimes *hypermasculinized* (as *violent*, *uncontrolled*, *predatory*) and sometimes even seen as *perverse* – lacking the civilizational and per-

sonal development boundaries between pansexuality and homosexuality on the one hand, and the domestication of exclusive heterosexuality, on the other.

This anterior, primitive, infantile time of the beginning of time and of evolution, is set in a corresponding context of more nature and less culture, quantifiable not only in its degree of technological and material development – measured of course according to an ethnocentric scale (cities, transport, production of material goods...), but also in its supposed continued proximity to nature, or indeed dependence upon it, its intimate relationship with it. Nakedness, or what is seen as such, the influence of tropical climates, the ungovernability of the forces of nature, perceived closeness to nature, animalize the 'discovered' Other. This dependence on nature, this incapacity to tame and overcome it, exaggerate the corporeality of the primitive, and corporeality is inherently seen as profoundly sexualized.

Like women, dependent on their reproductive viscerality, their hyster(ia), like the perverse individuals who cross the boundaries of gender prescription 'lying with men as with women' or who haven't completed the process of personal growth that leads to exclusive heterosexuality, the primitive (or indigenous, or enslaved) individual is above all body, nature and sex, at the beginning of time and at the beginning of individual development. He or she is an organism. A mass of muscles and bones that can be appropriated for work like a domestic animal, prevented by nature from accessing culture.

The feebleness of women is also a threat and they must therefore be protected and cared for – as well as prevented from being contaminated by men, the beacons of culture, due to women's excess of nature and unvirile weaknesses. Due to their vulnerability, children must be protected and educated, yet the threat posed by what might be termed their pre-cultural ingenuity ('the emperor has no clothes!') must be contained. The threat posed by the perverse lies in their contamination of the grammar of gender with the erotic drive and as such they must be excluded or treated. The threat of criminals must be contained through incarceration. The threat of the primitives – whether indigenous peoples, slaves, or the colonized – lies in all this and, as such, they must be controlled.

The history of the control of non-Europeans, like the history of the control of women, the poor, the perverse, the mad, children, workers (and later, post-imperial migrants and refugees) is a contradictory history of horror and attraction. Indige-

nous people have frequently been seen in a romantic light, as if predating the constraints of civilization. Black people, meanwhile, have been seen as force of nature expressed through physical and musical skills. Make no mistake, fascination with the exotic and ethnocentric rejection form a system; both stances alienate those who are observed from their full right to history and to culture; both deny the possibility of contemplating the agency of the Other.

Where was – or is – this agency? Where it always is: at the interstices of the dynamic contradictions of systems, in this case a political-economic system and a symbolic system, and in the stigmatized or subordinated groups' own reactive and propositional dynamics. Examples that spring to mind are the hybridizations, producers of new social realities, that result from the mere fact of encounter/confrontation: slave quarters can inadvertently become places that breed new social and cultural realities. Or the reactive forms that are organized in the face of adversity – from messianic movements to *quilombos*, or fugitive slave communities. But, above all, the sedimentation of collective identities, over time, generated by the identifications created simultaneously by the places occupied in the political economy and in symbolic and cultural representations. Critical ways of thinking about colonialism and its post-colonial and post-imperial continuation were not invented by western academics or activists but by indigenous people, the descendants of the slaves and the colonized who reacted and reinvented themselves as identities of protest. The same occurred, in the west and then beyond, with workers conscious of their commodification and alienation, women conscious of their subordination as marked and non-neutral examples of the 'human', gays and lesbians as sinners, criminals, or sick individuals, and racialized groups of the new nations that emerged from the slave and colonial system, seen as non-representative of national identities.

Most of this agency of resistance, adaptation, protest, rebellion and identity recreation, came about naturally with the materials and resources available. These, scarce in the most dramatic situations, were based on orality and corporeality, in a paradoxical coincidence with the prejudiced western view of a historically backward state and relegation to nature. From minor forms of resistance or boycotting work, to elaborate forms of religious syncretism; from the strategies of conversion and acculturation, to the erotic as a form of – as indicated by its etymology – life...; from musical and choreographic creation, to the retributive manipulation of the fears projected

by westerners, such as the spectres of magic and witchcraft, cannibalism and sexual violence. And all the agency was repressed, or hidden, or smothered by an excessive representation or classification of the Other in need of a theological or scientific explanation, for his or her state of historical backwardness or relegation to nature. The iron collar around the neck was not only a physical imprisonment but also a message: 'you will not create meaning, you will not represent yourself'.

Yet our hypothetical reactionary visitor does not live in the time of iron collars but in the time of invisible collars. He or she does not live in the time of western incursion into indigenous territories, of the slave trade and the plantation economy, or even in the time of modern colonialism in Africa. He or she lives in post-imperial times. And as such he or she is unable to draw on information and education from either theology in the guise of everyday pedagogy and didacticism, or from nineteenth-century science transformed into evolutionist and racist common sense.

He or she lives in a world in which indigenous, Afro-descendent, migratory and post-colonial consciousnesses act directly on society, on politics and on the arts in order to assert their historical contemporaneity and their cultural completeness precisely through critical rereadings of expansion and colonialism and their effects. A world in which his or her privilege, crowning position in human history and cultural superiority have been levelled by the notion of diversity, on the one hand, and had their legitimacy questioned by the deconstruction of power relations. He or she, furthermore, draws on sources of information and propaganda that have appropriated the mechanisms created by emancipatory social movements and which now use them to create a fantasy of liberation: whites threatened by migrations, European civilization threatened by globalization, Christianity threatened by Islam, masculinity threatened by feminism, and heterosexuality threatened by the LGBTQ population.

Upon entering the exhibition, one comes up against the rusty armillary sphere that adorned the former Monumental cinema, a Lisbon icon during the dictatorship period, meanwhile demolished. Shocked by this symbol, this visitor might read the exhibition as another pack of lies designed to snatch from them the certainty that they are at the pinnacle of history and the centre of culture. He or she does not understand how it could be otherwise since, meanwhile, out there on the street, on public transport, in the workplace, in neighbourhoods, a calm historical continuity of order

seems to prevail, with simple asymmetries between black and white, nationals and immigrants, men and women, hetero and homosexuals, the rich and poor. Isn't it the case that black people live in social housing on the outskirts of the city? And that they work as cleaners and labourers? That women are malicious and manipulative? That homosexuals are promiscuous and sexually deviant? And that these third-world countries are barbaric, violent and poverty-stricken?

Perhaps, in the darkness of the exhibition's cinema room, and hearing the story of Luiz Delgado, something unexpectedly historically and culturally more familiar, a chink of light will open up in his or her system of human empathy. We will never know. Times are strangely polarized, between investigation, creation and activism about and against the persistent coloniality of our lives, on the one hand, and those for whom these same activities are a threat and who find it easier to hear, in the distance, imaginary drums from indigenous huts, and think: 'What orgies and perversions will they be taking part in, as they plot to kill us, there in the backwaters of history, deep in the untamed jungle?'

## *CORPUS INFINITUM*<sup>1</sup>

Denise Ferreira da Silva

(Professor and Director of The Social Justice Institute, University of British Columbia)

“In the voices we hear,” asks Walter Benjamin in the second paragraph of his *On the Concept of History*, “isn’t there an echo of now silent ones?”<sup>2</sup> Every element in Carlos Motta’s exhibition *Corpo Fechado* replies to this question with another question: in the voices we now hear, isn’t there an echo of the silent ones? When doing so, it recalls a political question, which could only have been formulated once the subject of History had been fully located in interiority, where the scene of Desire unfolds, but also after the person – now the interior thing as conceived as subjectivity – is found emerging in the web of Discourse. Or, *Corpo Fechado* figures the political question, which emerges when the project of emancipation includes wresting the oppressed from both stages, History and Discourse, where the person, already as subjectivity, emerges as a social subject, that is, as a particular (immanent and yet universal) ethical thing.

My intent is to try and capture how *Corpo Fechado* activates Carlos Motta’s intention to explore how “sexuality and gender intersect with larger topics like class, race, and other ways of understanding the political situation of the moment.”<sup>3</sup> When doing so I find an urgent question: How do Motta’s images expose and refuse the presentation of the person as an interior thing, as the proper figure of the oppressed in the “political situation of the moment”? Released from the archive – of the Inquisition, of Slavery, and of the Church; the content (the matter which takes the name [form] sexual in the discourse on sexuality) is figured in images and sounds that radiate in the ethico-juridical architecture of the present. Each syllable, each phoneme, each shot – as well as each word, sound, or scene may be absorbed, or it may flicker. In some cases almost exactly (reflected), in others in fragments (diffracted),

<sup>1</sup> This text was commissioned by EGEAC/Galerias Municipais, Lisbon in the context of Carlos Motta’s solo show *Corpo Fechado* (2018-2019).

<sup>2</sup> Walter Benjamin (2002), p. 390.

<sup>3</sup> Carlos Motta – *The Crossing* (<https://www.youtube.com/watch?v=n5-Bcl-J4I4>). Last accessed on 20 December 2018.

or almost unrecognized, because unrealized (refracted), and, in many cases all three at once. Or, put differently, in Motta's presentation I find a figuring of subjectivity that refuses the interior thing presupposed and produced in the linear movement of homogenous time (History) and the abstract forms of language (Discourse).

In *Corpo Fechado*, I find nothing more than the artist's intention in seizing the moment (*Jetztzeit*), interrupting the unfolding of the homogenous time, that is History's as well as of the immaterial form that is Discourse's. By assembling an image which, for a moment, seizes both History's progression and Discourse's citation, the work releases the person (ethico-juridical entity) from both. Thereby wresting today's oppressed from the line of History and the web of Discourse. In sum, in Carlos Motta's images and words I discover how art can perform a critique of the present that breaks through the limits of representation.

#### *Voicings or subjectivity*

Perhaps the greatest challenge posed by Carlos Motta's work is that of presenting the subject of sexual desire as a person without prefiguring interiority and self-reflection (self-transparency). That is, without featuring subjectivity as something that stands before nothing but itself.<sup>4</sup> Furthermore, how to do so by using the very components of the interior thing, the meanings said to signify the sexual subject (of desire) as an historical entity, such as the 'voice'?<sup>5</sup> Evidently, this is no accident. Motta is aware that his works can be (and will be, by many) read as presentations (texts and images) of the voices of the oppressed.<sup>6</sup>

How to confront and refuse such reading of the work? Looking at the pieces in the gallery and watching the video, attending to images and words, I wondered how to read them with Walter Benjamin's *On the Concept of History*, José Francisco Pereira's 1731 Inquisition Court case, and Saint Peter Damian's *Letter 31 - The Book*

4 This is the subject of knowledge, as articulated by John Locke (2004) and Immanuel Kant (1998), which is also Hegel's (1977) subject in History and Desire as well as Lacan's (2006) subject in the Symbolic and Foucault's subject of Discourse (1972). Though differently presented, these four figurings of the subject share the images of the person (ethico-juridic) entity as a mental thing, and because it alone has this quality, it stands before itself in two abstract registers, in Absolute Time (in Locke's and Kant's) and as Abstract Form (in Lacan's and Foucault's). This entity, which is the subject of History and of Desire, stands before itself in time, that is, its figures sequentiality, which is the onto-epistemological pillar that ensures the continuity of the figure of Subjectivity as an effect of History and Desire.

5 For the significance of voicing (in this case, in the form of confession) in the very assemblage of the discourses of sexuality see Michel Foucault (1990).

6 On the voice and its relation to self-consciousness, see generally Jacques Derrida (1997).

of *Gomorra*. I wondered (and am still wondering) if this is all that the artist asks the viewer to do. It is not. Though it explicitly offers the three possible positions language affords the singular person (first, second, third), *Corpo Fechado* refuses to resolve José Francisco Pereira, the only self-named character in either of them. Instead, he articulates all three – the first person singular, the second person singular, and the third person singular. From each, that person (slave, African, sodomite, sorcerer) radiates athwart yesterday's colonial and today's global juridic-economic architectures, mechanisms, and processes that compose the material context of emergence of the Oppressed, as an economic as well as a gender, sexual, racial figure.

In *Corpo Fechado*, these 'voicings' compose an image that promptly releases what has happened and what happens from sequentiality (of the line of History) and determinacy (of the web of Discourse). This image is an outline of the social position of the sexual subaltern – the sodomite/slave in *Corpo Fechado* – not as the result or the effect of a certain (temporal or formal) cause but as an unpredicted/unpredictable issue of a given social context. Now this is a *material* – not *formal* (abstract) or *final* (temporal) – rendering of subjectivity in a juxtaposition of 'voicings' (and 'silencings') of the sexual that is triggered from distinct moments and through different "objects" (the body, the leash, the amulet, the building, the river, the tree, etc.).

Athwart apposed images, bodies, buildings, and words (but overwhelmingly through voiced words), in Motta's *Corpo Fechado*, the image of the oppressed person (who is subjected to discrimination, exclusion, persecution, genocide, and whose rights are not recognized or violated) is an *emergent subject* (not a consequence, a result or effect) *within a certain social* (juridical, economic, symbolic) *context*.

#### *As an Echo*

Linear (progressive) time governs the post-Enlightenment ethical accounts because both the (collective) subject of History and the (individual) subject of Desire request, as an ontological given, an all-knowing interior thing, which *becomes* as it is actualized in time. To be sure, both rest on the predication of a position that is only available to that which exists in time, and in *immaterial* time alone. And both, the (collective) subject of History and (individual) Desire are supposedly accessible and available in the archives, documents, policies, decisions, and debates. Not surprisingly, then, to the discourses that describe social (gender, sexual, racial) subaltern sub-

jects, self-transparency is presented as a problem.<sup>7</sup> For their representation requires the spelling out of their *material* (spatial) context, that is of the social (economic, juridical, and symbolic) architectures of power that produce them as such, that is, as the oppressed.

In Carlos Motta's work, in particular in the exhibition *Corpo Fechado*, I uncover a presentation of the oppressed (colonial-racial-gendered-sexual) subjectivity, as an *emergent* condition. Apposed to and against the subject's scene of transparency, the oppressed figures in Motta's artwork as an ethical figure that *reflects* its *material* context of emergence. Now such materiality can only be noticed because Motta does not depict subjectivity in abstract (absolute) space/time (where the subject enjoys its ability to return to itself) without mediation. Meaning, without interference of anything other than itself. Through a variety of formats, the oppressed figures as/in 'voicings' that resonate in a context composed of material referents of "past" (colonial) and "present" (political) juridic-economic structures: rivers, churches, or museums, from different spatiotemporal moments, such as, for instance, a colonial river (*Nefandus*), 18<sup>th</sup> century (*Corpo Fechado*), and the 21<sup>st</sup> century Netherlands (*The Crossing*).<sup>8</sup>

Neither an un-mediated expression (as form) nor un-mediated actualization (in time) of the "I" as a particular/individual (social) subject, the oppressed in Motta's work is still figured as subjectivity or self.<sup>9</sup> However, the self emerges in a presentation of *voicing*, as echoes from material conditions, which renders it similar to a phonon (a sound quasiparticle) interacting with a solid, that is, it returns, folds back. In other words, the oppressed emerge as reflections of their material conditions of existence,

7 If there is one single attribute that belies how the subject, the ethical thing presupposed in the social (juridical, economic, and symbolic) context would be described as a racial (bodily-geographic) thing, it would be transparency. That the racial subjugation has been the model for the articulation of other forms of social subaltern subject, gender, sexual, etc. For the lack of transparency is precisely what is accentuated in statements on the impossibility of a transparent black subjectivity such as Du Bois' (2007) Negro's double-consciousness or Fanon's comments on always seeing oneself through the eyes of the other. Perhaps a most important aspect of black feminist interventions has been a refusal to lament lack of transparency. Both Spillers' (1987) "female flesh ungendered" and Hartman's (1997) tracing of entertainment as post-Emancipation re-enactment of the scene of subjection, for instance, take the total violence that defines slavery as a the point of departure for a critical interrogation of modern symbolic, that is, onto-epistemological program that prefigure the juridic-economic conditions of emergence of blackness as a descriptor of the human difference, namely slavery.

8 For descriptions of these works see <https://carlosmotta.com/projects/>. Last accessed on 20 December 2018.

9 Thinking here of Kant's (1998, p.180) account of time, in regard to interiority, succession, and progression: "Time," he postulates, "is nothing other than the form of inner sense, i.e., of the intuition of our self and our inner state. (...) . And just because this inner intuition yields no shape we also attempt to remedy this lack through analogies, and represent the temporal sequence through a line progressing to infinity, in which the manifold constitutes a series that is of only one dimension (...).

which include possible and actual (previous, current, and further) deployments of total violence.

### *Of Unlimited*

Eighty, seventy years ago, when Walter Benjamin was writing, the concepts of race and the nation supported statements and policies that justified state perpetrated (the Jewish Holocaust in Germany and colonial expropriation in Africa, the Middle East, Pacific Islands, and the Americas) and state permitted (the lynching of African Americans in the United States) total violence.<sup>10</sup> Today's fascism, once again, calls for white supremacy and cis-heterosexual male self-protection against non-white, LGBTQI, and migrants in general and in opposition to global financial capital. Much like how historical materialism did back then, now, this moment, our moment, the critique of Discourse seems to fail the Oppressed and betrays its bourgeois commitment to remain within the limits of European philosophy. This means critique's seeming incapacity to address colonial and racial violence.<sup>11</sup>

Through the various and diverse fragments (words, gestures, images, etc.) that feature José Francisco Pereira as a colonial subject, Motta's image unsettles any assumed historical continuity and discursive coherency of the sexual and racial body. For the appositions in *Corpo Fechado* shatter the rigid forms produced by the analytics of raciality and the analytics of sexuality. Thereby offering a glimpse of what might become possible to think through/with/ because of the body and its affections if the threads of the discourses that produce the sexual, the racial, the colonial, and the religious subjects were dissolved.

What they do is to *deflect* (diffract) and, in doing so, expose the fragments that constitute the presumed continuities that underlie descriptions of social institutions in progression. Notice, for instance, what happens to the thesis that the constitution and increasing expansion of the public into the private realm characterize the dy-

10 Both concepts informed the notion of white supremacy articulated in opposition to industrial capital – whether in defense of the white working class against the great industrialists (in the United States) or in defense of the German (Aryan) working people against Jewish and other Europeans.

11 Through, in the case of Michel Foucault (1990), the analysis of the discourse of sexual (the analytics of sexuality) as a modality of productive power or productive violence; an incapacity that results from their inability to forgo interiority, that is, to release the person – the proper ethical and juridical figure – from the mark of (symbolic and juridical) authority, that is, the I, or the first-person singular.

namics of the modern political configuration. This very distinction, which is taken for granted today, is undermined in an image of the modern colonial configuration where the Church, through the Inquisition, occupies the center of juridical architecture. In particular, this is an effect of an imaging that foregrounds the in/distinction between sodomy and slavery, through the fact that, in that social context, both authorized total violence, though for opposite ends. Let me elaborate: the particularity (fixity and interiority) of the (homo)sexual subjectivity (the self or identity produced by the analytics of sexuality) dissolves before the image of the body of the slave as the body of the sodomite. Put differently, when these are presented as indistinguishable sites of deployment of total violence these figures interrupt the coherency of the historical (temporal) and discursive (formal) lines that delimit the racial and sexual subjects of today. The image of the present appearing here is precisely that of fragments of what was once addressed and indistinguishable, in the figure of José Francisco Pereira.<sup>12</sup>

In *Corpo Fechado* I find another instantiation of a confrontational method that I have identified in the work of other artists who explicitly address issues of social and global justice. Unlike the analytical method that prevails in most critical interrogations, it does not require the gathering of fragments, providing them with a form (logic or a grammar), that is, giving them the coherence of language, as discourse or text. Tracking fragments, the affections of the subject, as evidence of violence done, and of torture and extraction, as the constitution of our present material conditions, the critical gesture through confrontation becomes the sensing of the person (ethico-juridical figure) in the very documentation of the attempts at the erasure of subjects. This confrontational method – which registers violence – to refuse and re-compose – informs questions raised by black feminist interventions, such as: “how to read the person in documents which cannot but return violence, her necessary inexistence?”<sup>13</sup> These are ethical questions requiring a point of departure that do not request sequentiality (time as progression) and its anchor linearity, interiority, and

12 A similar emergent is found in *Shipwreck*, another beautiful film, which is an adaptation of the Brazilian anthropologist Luiz Mott text, titled “Misadventures of a Sodomite Exiled in 17<sup>th</sup> Century Bahia”: In the first person, Luiz Delgado, says “The Inquisition Tribunal, its avid spies, my neighbors, have insisted in defining what I am, as if a person were only one thing and not an unlimited compendium of possibilities.” (<https://carlosmotta.com/project/naufragos-shipwreck-film-2013/>. Last accessed, on 21 December 2018).

13 See Harman (2008)

actuality. Instead, it requests an approach to materiality that relishes fractality and attends to the *deep implicancy* that characterizes existence.<sup>14</sup>

### **Possibilities**

Perhaps there have been many moments like this, like now; other moments of danger where the threat of total violence closes off the cracks through which progress, the promise of linear time, is exposed. When it is evident that the course of History is nothing more than the recycling of violence through seemingly opposite social (ethic, juridical, symbolic) contexts. Perhaps, alternatively, there has never been a moment like this, like now: no other moment when a relatively recent granted ethical and juridical gain – the right to exist, to the voicing of desires, the expression of identity – is met with unabashed threats and acts of total violence.

Heard from this moment, the present, the *voicings* in *Corpo Fechado* do not do the work of power of the subject as a thing of Desire, whether emerged in History or Discourse. Between us and them are the economic and juridical architectures of merchant, industrial, and financial capital. And in particular the colonial mechanisms of expropriation and political mechanisms of exploitation both interrupt and belie the dis/continuities that constitute the oppressed at any given moment; the very dis/junctions through which the past flares up in/to the present.

In *Corpo Fechado*, as in other works by Carlos Motta, the indistinguishability between what has happened, what happens, and what is to (or could) happen is made available in the voicings he creates which, lacking the presumption of interior identification with the audience, become not through language (modelled after structural analysis) but through image (modelled after figural readings). Central to this image are objects such as the *bolsa de mandinga* and other referents (the whip) of refusal to comply with the Church’s regulations of Sexuality and Slavery’s tools of expropriation.<sup>15</sup>

14 For a presentation of the thesis of Deep Implicancy see Denise Ferreira da Silva and Arjuna Neuman’s film titled *4Waters-Deep Implicancy* (2018)

15 There is a road I cannot take here, which is about how the *bolsas de mandinga* recall the Haitian Revolution, which preceded and still to this day escape the critical tools of historical materialism. For accounts of the use of *bolsas de mandinga* in slave revolts in early 19<sup>th</sup> century Brazil as well as the inspiring role of the Haitian Revolution, see Reis (1993) and Ferretti (1988).

Jose Francisco Pereira's body and voicings figure the deep implicancy between the sodomite and the fugitive and the protective amulet and of the colonial material conditions, within which their refusal of norms could only be met with total violence. In this image, what has been already apprehended as a historic and anthropologic object, *the bolsas de mandinga* are released. In short, through the *bolsas de mandinga*, as a tool of the Devil, *Corpo Fechado* confronts historical and anthropological depictions of the oppressed, in particular, it recuperates the political significance of the *bolsas de mandinga*. By recalling its use as juridical evidence in the Court of Inquisition, it retrieves the *bolsa de mandinga* from its construction in anthropological discourse as specimen of a mode of thinking that lags behind in the progression that lead to modernity and its proper ethico-juridical subjects.

\*\*\*

For what the past holds for the present *as the gift of progress* is not waiting to be discovered or invented. It is already available, refigured (reflected, diffracted, refracted) in/as the present. The past is not an archive, a repository. What has happened and existed remains as an echo, distorted reverberations, which can be captured when one attends to the present itself not as what is about to become past, as that which will take to the future; but as that which has become, of what has passed and will remain in/as what is to come. For they speak in the present, through interruptions that expose how subjectivity is nothing other than an amalgam of positions (first, second, and third person singular as well as plural) of address. That is done through voicings that reverberate the figure of the (colonial, racial, sexual) oppressed, emerging in social (juridic, economic, and symbolic) architectures of then as well as that of the oppressed (colonial, racial, sexual) that emerge in the present.

#### References

- Benjamin, Walter. *Selected Writings. Volume 4, 1938-1940*. Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.). Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Derrida, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Du Bois, W. E. B. *The souls of Black folk*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Ferreira da Silva, Denise. On Difference without Separability, *Incerteza Viva: 32ª Bienal de São Paulo, exhibition catalogue*, eds. Jochen Volz and Julia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016: 57-65.
- Ferretti, Sergio Figueiredo. "Revoltas de Escravos na Bahia no Início do Seculo XIX." *Cardernos de Pesquisa, São Luís*, 4 (1): 65-86, Jan/June, 1988
- Foucault, Michel, *The history of sexuality. Volume 1, Volume 1*. New York: Vintage, 1990.
- *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972.
- Fanon, Frantz, *Black skin, white masks*. New York : Grove Press, 1967
- Hartman, Saidiya. *Scenes of subjection: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. New York: Oxford University Press, 1997.
- (2008) "Venus in Two Acts." *small axe*, 26, June 2008, p 1-14.
- Hegel, G.W.F. (1977) *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press.
- Lacan, Jacques. *Ecrits. The first complete edition in English*. London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Kant, Immanuel. *Critique of pure reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Locke, John. *An essay concerning human understanding*. London, New York: Penguin Books, 2004.
- Reis, Joao J. *Slave Rebellion in Brazil: The Muslim Uprising of 1835*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993
- Spillers, Hortense. *Mama's Baby, Papa's Maybe*. *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book. Diacritics* Vol. 17, No. 2, Culture and Counteremory: The "American" Connection (Summer, 1987), pp. 64-81

## BIOGRAFIA

A obra de Carlos Motta (n. 1978, Colômbia) foi objeto da exposição antológica *Carlos Motta: Formas de libertad*, no Museo de Arte Moderno de Medellín, Colômbia (2017), posteriormente exibida no Matucana 100, Santiago, Chile (2018). Entre as suas exposições individuais em museus internacionais, incluem-se *The Crossing* (2017), Stedelijk Museum, Amsterdão; *Histories for the Future* (2016), Pérez Art Museum (PAMM), Miami; *Réquiem* (2016), MALBA–Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2016); *For Democracy There Must Be Love* (2015), Röda Sten Konsthall, Gotemburgo; *Patriots, Citizens, Lovers* (2015), PinchukArtCentre, Kiev; *Gender Talents* (2013), Tate Modern, Londres; *La forma de la libertad* (2013), Sala de Arte Público Siqueiros, México; *We Who Feel Differently* (2012), New Museum, Nova Iorque; *Brief History* (2009), MoMA/PS1, Nova Iorque; e *The Good Life* (2008), Institute of Contemporary Art, Filadélfia; entre outras. Motta participou em *Incerteza Viva: 32ª Bienal de São Paulo* (2016); *Burning Down the House: 10ª Gwangju Biennale* (2014); e *Le spectacle du quotidien: 10ª Biennale de Lyon* (2010). Os seus filmes foram exibidos no Rotterdam Film Festival (2016, 2010); Toronto International Film Festival (2013); e Internationale Kurzfilmtage Winterthur (2016); entre muitos outros. Motta recebeu o *Prize for Creative Promise* (2017) da Vilcek Foundation; *Future Generation Art Prize* (2014) do PinchukArtCentre; e uma bolsa Guggenheim Fellowship (2008). O trabalho de Carlos Motta está representado nas coleções permanentes do The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; The Museum of Modern Art, Nova Iorque; Guggenheim Museum, Nova Iorque; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Museu da Fundação de Serralves, Porto; e Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá; entre muitas outras coleções institucionais, de empresas e privadas por todo o mundo.

## BIOGRAPHY

Carlos Motta's (b. 1978, Colombia) work was the subject of the survey exhibition *Carlos Motta: Formas de libertad* at the Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia (2017) that traveled to Matucana 100, Santiago, Chile (2018). His solo exhibitions at international museums include, *The Crossing* (2017), Stedelijk Museum, Amsterdam; *Histories for the Future* (2016), Pérez Art Museum (PAMM), Miami; *Réquiem* (2016), MALBA–Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2016); *For Democracy There Must Be Love* (2015), Röda Sten Konsthall, Gothenburg; *Patriots, Citizens, Lovers* (2015), PinchukArtCentre, Kiev; *Gender Talents* (2013), Tate Modern, London; *La forma de la libertad* (2013), Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico; *We Who Feel Differently* (2012), New Museum, New York; *Brief History* (2009), MoMA/PS1, New York; and *The Good Life* (2008), Institute of Contemporary Art, Philadelphia; among others. Motta participated in *Incerteza Viva: 32nd Bienal de São Paulo* (2016); *Burning Down the House: X Gwangju Biennale* (2014); and *Le spectacle du quotidien: X Lyon Biennale* (2010). His films have been screened at the Rotterdam Film Festival (2016, 2010); Toronto International Film Festival (2013); and Internationale Kurzfilmtage Winterthur (2016); among many others. Motta won the Vilcek Foundation's *Prize for Creative Promise* (2017); the PinchukArtCentre's *Future Generation Art Prize* (2014); and a Guggenheim Fellowship (2008). Carlos Motta's work is in the permanent collection of The Metropolitan Museum of Art, New York; The Museum of Modern Art, New York; Guggenheim Museum, New York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Museu Fundação Serralves, Porto; and Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá; among many other institutional, corporate and private collections around the world.

**Carlos Motta – Corpo Fechado**  
31/10/2018 – 10/02/2019

**Vereadora da Cultura da CML |**  
Culture Councillor  
Catarina Vaz Pinto

**Conselho de Administração da EGEAC |**  
EGEAC Board of Directors  
Joana Gomes Cardoso  
Sofia Meneses  
Manuel Veiga

**Galerias Municipais | Municipal Galleries**  
Diretor | Director  
Tobi Maier

**Diretora adjunta | Deputy Director**  
Maria Manuel Ferreira

**Adjunta de Gestão | Executive Direction**  
Assistant  
Maria da Luz Martins

**Secretariado | Secretary**  
Dulce Castro

**Residências da Boavista e Logística | Boavista**  
Residencies and Logistics  
João Gerardo

**Arquitetura de Exposição e Montagem |**  
Exhibition Architecture and Installation  
André Maranhã  
António Vieira

**Comunicação | Communication**  
Coordenador | Coordinator Susana Sena Lopes

**Design Gráfico | Graphic Design**  
Paula Prates

**Produção | Production**  
Coordenador | Coordinator Flávia Violante  
João G. Rapazote  
José Brito  
Mário Bastos  
Paula Nascimento | Programas Públicos -  
Performance e Música

**Mediação e Programas Públicos | Mediation**  
and Public Programs  
Coordenador | Coordinator Helena Tavares  
Andreia Frazão Pires  
Barbara Bulhão  
Elisa Aragão  
Inês Louro  
João Gaspar  
Margarida Rodrigues  
Pedro Gonçalves  
Rita Duro  
Rita Sá Queiroga

## **EXPOSIÇÃO | EXHIBITION**

**Artista | Artist**  
Carlos Motta

**Curadoria | Curator**  
Sara Antónia Matos, Pedro Faro

**Montagem | Installation**  
Hélder Henriques

## **CATÁLOGO | CATALOGUE**

**Edição | Edition**  
© Galerias Municipais / EGEAC, 2019

**Textos | Texts**  
© Denise Ferreira da Silva  
© Miguel Vale de Almeida  
© Sara Antónia Matos/Pedro Faro

**Coordenação | Coordination**  
João G. Rapazote

**Design Gráfico | Graphic Design**  
Paula Prates

**Fotografia | Photography**  
Bruno Lopes

**Tradução e Revisão | Translation and**  
Proofreading  
KennissTranslations

**Tiragem | Print Run**  
150

**Impressão | Printing**  
???

**ISBN**  
???

**Depósito Legal | Legal Deposit**  
???

**Agradecimentos | Acknowledgement**  
Galeria Filomena Soares  
(Filomena Soares, Manuel Santos,  
Mafalda Franco, Teresa Seabra)  
Museu de Lisboa  
(Joana Sousa Monteiro, Paulo Fernandes,  
Rosário Dantas)  
Museu de Marinha  
(Ana Maria Tavares, Gonçalves Neves,  
João Passos Ramos)  
Torre do Tombo  
(Anabela Ribeiro, José Maria Furtado,  
Silvestre Lacerda)

**Organização**  
Organization

**galerias**  
**municipais**

**EGEAC**

**Colaboração**  
Collaboration

**MUSEU**  
**DE LISBOA**  
**PALÁCIO**  
**PIMENTA**



**REPÚBLICA**  
**PORTUGUESA**  
CULTURA



**REPÚBLICA**  
**PORTUGUESA**  
CULTURA  
**MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA**

**PATRIMONIO**  
**CULTURAL**



**CCM**  
COMISSÃO CULTURAL DE MARINHA

**MM**  
MUSEU DE MARINHA

