

## Ilê Sartuzi no MAC-USP

### Truque, trambique, ilusão ou magia?

Ao trocar uma peça do British Museum por uma réplica, o artista, que apresenta exposição até 15 de junho em São Paulo, lança luz sobre os limites da representação e o papel das instituições.

André Torres

O que importa não é a mágica em si, mas quem a performa, já dizia Harry Houdini. Afinal, todo truque não passa de uma espécie de técnica corporal que pode ser aprendida, exercida e controlada com sua prática. O que de fato gera o encantamento, levando-nos a duvidar momentaneamente da realidade para sucumbir àquilo que maravilha nossos olhos é justamente *o modo* como ela é executada. Nisso, o artista é fundamental. Sua capacidade de seduzir o olhar — de gerar encantamento — é o que dita o sucesso da ação. Para isso, ele deve saber capturar a visão, conduzi-la, enredá-la, para então abatê-la na armadilha da distração. Enquanto segura em uma mão sua atenção, com a outra, puxa o tapete das suas certezas. Como em um susto, desperta-se novamente para a razão. Questionamos se o visto era, de fato, verídico. Não poderia ser, mas ao mesmo tempo é, pois fomos testemunhas do acontecimento. Incapazes de chegar a um veredito, aplaudimos o indivíduo que conduziu a façanha.

O mágico *realiza* algo ao fazer figurar outra possibilidade de realidade. Pura ilusão circunscrita pela efemeridade do espetáculo. A mágica cria um ruído naquilo que entendemos como real, levando-nos a questionar nossa própria percepção, cuja faculdade é fundamental na nossa interação com o mundo. O poder do mágico não está no oculto, nem na natureza, mas na compreensão das limitações de nosso aparato perceptivo. A mágica está na mente, na lacuna que resta do incompreensível que nos leva a encarar o que sobrevive como mistério no mundo. Sua eficácia encontra-se antecipada em nós. Ela reside em nosso desejo de antever uma nova/outra ordem, nos devaneios de um mundo em que a razão não impera e já não precisamos depositar na ciência a certeza de uma explicação. Queremos, inclusive, que ela falhe para vislumbrar nas frestas da realidade o inexplicável. Fantasiamos um mundo que não seja dirigido só pela factualidade, mas pelos imperativos do desejo.

Porém, fomos condicionados a desacreditar nos passes de mágica. Até porque, em grande maioria, eles foram reduzidos a meros truques. Raramente configuram orquestrações de uma cena que conduz à suspensão da racionalidade. Já se encontram codificados em manuais, repassados em cursos, disseminados e desmistificados em diversos produtos culturais. São conhecidos, inclusive, nomeados e classificados em categorias: adivinhação, escapismo, fantasmagoria, ilusionismo, prestidigitação, transmutação. Permitem, de fato, um ou outro desvio, pequenas inovações em suas formas, mas, em essência, permanecem os mesmos. Resta, então, como elemento catalisador da diferença, o sujeito que os performa, aquele responsável por condicionar sua apresentação. Os gestos, tal como a linguagem, se avivam nos corpos de quem os enuncia. Por isso, aqueles que realmente são capazes de fazer, de um mero truque, um passe de mágica, são alçados à fama.

Harry Houdini, David Copperfield, Siegfried & Roy, Cris Angel, Mister M, Ilê Sartuzi. Esses são alguns nomes de sujeitos que dominaram e dominam as artes do espetáculo. São mestres da fuga, da metamorfose e do ilusionismo. Sartuzi, o último dessa linhagem, realizou, recentemente, um truque cuja magnitude, podemos pensar, pode ser compreendida como mágica. Deve-se, contudo, ter cuidado e entender que, quando olhamos para esse trabalho, facilmente podemos estar encarando aquilo que, na realidade, é mera distração.

Usualmente, o truque de mágica ocorre diante dos olhos do público. Aí reside sua efetividade. Contudo, o truque de Ilê ocupa uma outra temporalidade, muito mais distendida. Não foi projetado para os olhos humanos, facilmente distraíveis pelo brilho e por movimentos repentinos, mas para o olho da máquina que se deseja infalível. No dia 18 de junho de 2023, quando Sartuzi adentrou a sala de numismática do British Museum — espaço que, entre tantos outros, abriga artefatos de diferentes espaços e temporalidades e, por si só, não é um dos que mais clamam pela curiosidade do público —, ele buscava, ao invés de se destacar, desaparecer em meio a multidão. Em um lance de mãos — *sleight of hand* —, durante uma demonstração guiada por um voluntário do museu, ele surrupiou uma moeda do século XVII e a substituiu por uma cópia. Em seguida, saiu em direção à rua, deixando, por fim, a moeda, devidamente protegida, na caixa de doações do museu. Ninguém além dos seus comparsas, ou assistentes de palco, viu, naquele momento, o ocorrido.

A ação foi registrada pelos cúmplices do artista em câmeras, assim como a preparação para o ato fez uso de registros, inclusive como prerrogativa para se apossar momentaneamente do objeto. Para tê-lo em suas mãos, sentir seu peso e registrar suas características, Ilê pedia para tirar uma foto com ele, o que era autorizado pelo monitor. E a foto, de fato, reduplica a moeda, seja como imagem ou

como prerrogativa para moldá-la em uma massa espalhada sobre a mão. O registro e o processo que desencadeou na performance tornaram-se, posteriormente, não só seu trabalho de conclusão de curso no Goldsmiths, University of London, mas também alvo de uma disputa entre o artista e o museu. Atualmente, desdobra-se em uma exposição no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Foi na exposição de diplomação, na qual exibiu seu *Truque [Sleight of hand]* (2023-2024), que o trabalho capturou a atenção de um jornalista — que fez da obra notícia. O Museu, ao perceber suas fragilidades expostas novamente ao público, passou a inquirir o artista sobre a veracidade da moeda retornada, pedindo as imagens da ocasião. Sartuzi não se curvou. Como barganha, demandou os registros das câmeras de segurança da instituição. Ambos trocam e-mails e imagens, na tentativa de reconstituir a cena. O museu busca identificar que, de fato, não foi destituído do bem sob sua guarda. Sartuzi, por sua vez, colabora para evitar qualquer queixa grave que poderia acarretar uma penalidade judicial e sua consequente deportação. Ou, quem sabe, ampliaria ainda mais o reconhecimento da sua ação. Surgem, dessa correspondência, dois desdobramentos da obra, *Sleight of Hand (Subject Access Request)* (2024-2025) e *Sleight of Hand (Letters)* (2024), nos quais os documentos, apresentados com tarjas que encobrem parte de seu conteúdo, deixam antever, de um lado, uma instituição acuada, defendendo-se sob suas próprias regras, e, de outro, um artista consciente de seus atos.

Somos levados a crer que o trabalho de Ilê não é só uma performance, mas um *happening* da mídia, como antes precedido apenas pelas provocações de Nelson Leirner à comissão do VI Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, ou Salão de Brasília, em 1967, composta por Mário Pedrosa e Frederico Moraes, cujo engajamento colaborou com a realização da “ação”, transformando um debate circunscrito a um espaço de arte em algo público. Enquanto naquele momento discutiam-se os critérios da avaliação artística, no caso de Sartuzi, a conversa envereda para os limites da criação, suas barreiras éticas, assim como sobre o papel e capacidade dos museus na salvaguarda de bens culturais.

De todo modo, é o interesse dos veículos de comunicação em publicizar a fragilidade institucional e a audácia individual que viabiliza a grandeza do truque. Afinal, sua execução não foi espetacular, pelo contrário, mas sua abordagem na mídia foi regida pela lógica da polêmica. Essas estratégias estão presentes desde o século XIX, quando os ilusionistas valiam-se de cartazes e outras formas de propaganda para nutrir o imaginário sobre suas habilidades. A disseminação de seus feitos, por imagens e relatos, auxiliava no desenvolvimento de sua mística, na formulação de fantasias que obliterariam os olhares. O ego ferido do Museu, todavia, demandava uma reparação, uma atitude que ele mesmo não se prestava a tomar tendo em vista sua recusa em retornar os bens espoliados às suas comunidades de origem.

Naquele momento, vale lembrar, a distinta instituição já se via humilhada publicamente por um funcionário prestigiado em sua hierarquia que, durante anos, compôs seus quadros e subtraiu parte dos artefatos que deveria preservar para obter, com sua venda, lucro indevido. Peter Higgs, empossado em seus privilégios de curador sênior, se apossou de diversos bens, cujo status incerto possibilitou sua comercialização. Muitos desses artefatos, afinal, ainda não haviam sido completamente catalogados, para que pudessem ser rastreados e acondicionados, de modo que sua existência dentro do sistema regimental da coleção era um tanto frágil. O trambique só foi descoberto devido às desconfianças de um colecionador estrangeiro, fato que ressalta a inaptidão do Museu de gerir sua monumental coleção. Higgins surrupiava artefatos por baixo dos panos. Mais difícil é fazê-los desaparecer diante de dispositivos de vigilância.

Sem atenção midiática, o trabalho também aconteceria, mas, possivelmente, com menos repercussão e impacto. A instituição ficaria perturbada ao encontrar uma moeda similar a que exibia e cotejaria ambas, encontrando dificuldades em definir a original. Qual seria mais autêntica para o Museu? Importa, ao público, saber qual é mais verdadeira? Seria aquela de valor histórico-documental, ou a empregada em uma ação artística, restando como rastro de tal intervenção? Pelo visto, Sartuzi não subtraiu nenhum valor do museu, pelo contrário, o dobrou. Afinal, uma unidade de moeda torna-se duas. Dinheiro falso, de fato, mas nenhuma forma-dinheiro tem de fato valor, a não ser o investido na sua produção e aquele simbólico que ele visa representar na mediação de trocas. Em vez de uma ausência, o British Museum passava a ter em sua posse dois objetos de valor simbólico e documental, um histórico e outro artístico. A instituição enriquece, mas, simultaneamente, perde em sua percepção pública. Se os próprios agentes do museu não são dignos de confiança, por que um passante seria? E se surrupiar museus virasse moda?

A fragilidade da instituição não pode ser sanada apenas com reforço das suas diretrizes de segurança. Uma sinfonia de alarmes que gritam *beep* quando ousamos nos aproximar demais de uma obra ou câmeras de vigilância que, na tentativa de tudo capturar, não se detêm em nenhuma imagem em nada auxiliam na experiência, como o artista ressalta em proposições presentes em sua individual no MAC USP. Pelo contrário, deixam ela ainda mais proibitiva, explicitando a forma coercitiva como as instituições adestram os corpos que ali passeiam. Os museus, afinal, não são espaços do livre agir, mas ambientes que condicionam certos comportamentos, que dirigem a contemplação, que impõem discursos. O problema reside, por sua vez, não no esquema de proteção, mas na própria noção de posse ali contida.

Como repositório de artefatos culturais, os museus devem zelar por eles e dispô-los ao público. A preservação não deve se restringir apenas à integridade física dos

objetos. Sua persistência na cultura também se dá pela sua capacidade de influenciar e dialogar com o presente. Isolados, acabam sendo neutralizados, tornando-se meras imagens e não elementos que agenciam relações entre indivíduos. Para isso, esses itens deveriam também circular com maior facilidade e, quem sabe, retornar aos seus locais de origem.

Em meio à confusão, o museu poderia, também, ter aberto um inquérito interno ou, quem sabe, fazer tudo desaparecer. Para não varrer tudo para debaixo do tapete, poderia botar na conta de Higgs tamanha perturbação. Começariam, talvez, a se questionar se não haveria outras réplicas, revisando sua coleção. A originalidade, percebe-se, segue sendo fundamental para esse grande repositório de auras. O valor social da instituição como um todo reside justamente na sua capacidade de reunir, preservar e expor bens culturais relevantes, seja por seu impacto nas sociedades das quais provêm ou por estarem abrigados entre suas paredes. Lembremos, se ainda for preciso, que o museu constitui e emana uma aura própria. Fato é que o próprio British Museum, que se projeta como uma das maiores e mais renomadas instituições de seu tipo no mundo, usa dessa prerrogativa para não restituir os bens indevidamente extraídos de seus contextos de origem. Se devolvesse, talvez perdesse sua importância e, conseqüentemente, sua rentabilidade.

O debate sobre a restituição ampara-se em discursos contracoloniais, dos quais cabe questionar a efetividade. O manto Tupinambá que no ano passado retornou ao Brasil vindo da Dinamarca não foi reintegrado à comunidade que o criou, sendo destinado ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro, que passa a mediar o contato dos descendentes dos seus criadores com a peça. Enquanto isso, a Dinamarca segue sendo a nação com mais exemplares do manto, mantendo sob sua posse quatro dos onze conhecidos. Percebe-se, então, que a devolução é apenas uma cortina de fumaça, uma ilusão que visa reafirmar a colaboração diplomática entre dois Estados. Apesar do tema da devolução de bens ser ativado na polêmica sobre o *Truque* de Sarturzi, vale lembrar que ele elegeu um objeto que está relacionado à história da Inglaterra, não um item que se encontra em disputa. E a transferência do bem apossado foi quase imediata, dispensando apelos passionais e infrutíferas negociações. Poderíamos, ainda, adentrar nas instâncias éticas da proposição de Sartuzi. Todavia, esse debate, no campo artístico, é um verdadeiro campo minado, no qual se encontra disseminada a crença na liberdade radical do artista, em uma noção de arte legada pelo modernismo.

Por vezes, para denunciar violências correntes em nossa sociedade, artistas apelam para estratégias que muitas vezes reproduzem essas estruturas. Isso ocorre, por exemplo, no trabalho do espanhol Santiago Sierra que, para expor as mazelas do capitalismo e das condições de trabalho nessa estrutura, emprega sujeitos precarizados em suas performances. Outro exemplo é a instalação *Bandeira*

*Branca*, de Nuno Ramos, na 29ª Bienal de São Paulo (2010), na qual urubus em cativeiro eram expostos ao público.

No fundo, poucos agentes do campo da arte querem de fato ter essa discussão, mesmo quando os discursos e proposições que aproximam arte e ativismo proliferam. Afinal, os conservadores já atuam em peso para cercear a liberdade artística. No entanto, Ilê não impõe sua vontade a nenhum ser em situação vulnerável, mas dirige sua ofensiva a uma instituição poderosa. O único mal que ele faz, inclusive, é à sua imagem pública. Não seria esse status mera ilusão discursiva?

A mágica de Sartuzi reside, então, não na elaboração do gesto performático em si, mas na cena que organiza ao articular proposição-instituição-mídia. A audácia na proposta do artista está em desafiar, em vez do público, uma instituição consagrada, fazendo ruir o que já era ilusão: o museu como espaço de salvaguarda de obras. Esta noção não passa de uma armação simbólica, pois certas instituições nem são capazes de resguardar os objetos de furtos nem de os deixar emanar sua potência, reduzindo-os ao didatismo do discurso. E para isso, empregam a mídia, responsável, em grande parte, por alimentar essa fantasia.

Outra surpresa se dá ao fazer retornar, ou ressuscitar, uma prática que, se não morta, estava há muito adormecida: a crítica institucional — movimento que, na esteira do capitalismo, foi domesticado e reduzido a uma mera categoria de produto, destituído da sua capacidade de transformação no sistema do qual participa. Emergida do caldo borbulhante de movimentos sociais e artísticos de contestação dos sistemas e estruturas de controle dos anos 1960, a crítica institucional já foi um dos grandes momentos da arte contemporânea, com expoentes da envergadura de Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher e Andrea Fraser. Entretanto, parece ter se tornado um gênero artístico autorizado pelo próprio museu. Ocorre que, quando demanda essa autorização, torna-se propaganda, e não uma reflexão sobre aquilo que de fato constitui um museu. E, se parece impossível nos desvencilharmos das formas de controle das instituições, talvez quem deva lhes impor limites somos nós.

[publicado no [Estado da Arte](#) em 12 de Junho de 2025]