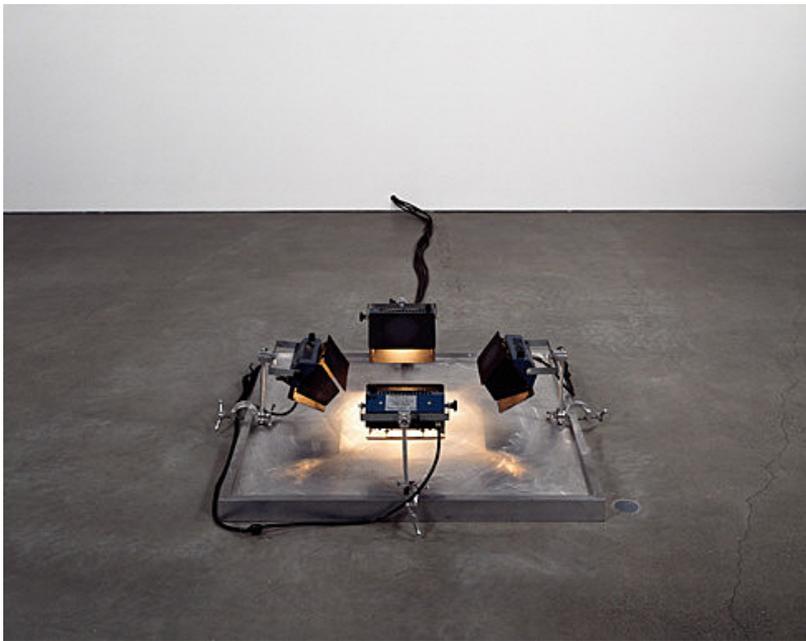


**Truque (Além do teatro ou Moeda incomum)**

Em torno de *Truque*,<sup>1</sup> de Ilê Sartuzi

André Goldfeder

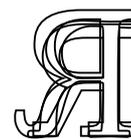


Lighted Center Piece, Bruce Nauman, The Guggenheim Museums and Foundation

Em *Lighted center piece* (1967–1968), Bruce Nauman converte a obra de arte em um palco mínimo, onde a escala espacial e a estrutura material quase nulas permitem dar a ver um diagrama de gestos virtual e infinitamente mais amplos. Através de um olhar oblíquo lançado à tendência minimalista à recepção presente e situada da obra e ao apagamento ou neutralização do *gesto* corporal do artista, no sentido que ainda se aplicaria ao trabalho de Jackson Pollock, Nauman traça um tabuleiro de operações de *separação* entre percepção e fisicalidade, presença e não presença do corpo, performance e ação conceitual, visão e agenciamento artístico. Susan Cross resumiu bem a questão, caracterizando o centro da *peça* iluminada como um “palco em miniatura”, que, para além da afinidade geométrico-industrial com Donald Judd ou Carl Andre, sugeriria “uma ação performática ainda por começar ou que teria acabado de terminar”.<sup>2</sup> Ao lado de *Device to stand in* (1966), o trabalho ainda prefigura outras formas de articulação oblíqua, alcançadas de *Lighted Performance Box* (1969) a alguns dos *Corredores*, entre a acentua-



Detalhe do vídeo Sleight of Hand.



ção da presença situada do espectador na experiência da obra no contexto minimalista e a promoção de um colapso da integridade unívoca do corpo, seja do artista, seja do espectador, ou em suas convenções figurativas, no espelho opaco que se forma entre ele e o olhar quase-transcendental dos dispositivos de vigilância.

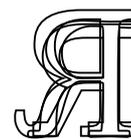
Seja como for, em *Lighted center piece*, o que conta é o que não está (diretamente) em cena. No minipalco que se distancia muito precariamente do chão comum do espaço expositivo, a intensidade da iluminação é conceitualmente difratada pelo tamanho minúsculo dos refletores, que se atêm a mostrar nada mais do que a literalidade da superfície, da situação ou da ausência de ação propriamente dita. Nos termos de Robert Smithson, tudo se passa entre o *site* e o *non-site/sight*, naquilo a que o lugar dá corpo apenas indiretamente. Mantendo em contraluz o que a visibilidade convencional insistiria em mostrar, a estrutura quadrangular em que *what you see is what you see* desenha uma ampla rede de remissões (*anti*)teatrais, a começar pelo infinito gradiente de possibilidades que se insinuam entre o gesto e a visão, os meios e os modos artísticos de fazer. Através dessas bordas ínfimas que de(s)limitam a distância entre ação conceitual e construção material, estamos sempre um passo atrás ou à frente da fronteira que distingue palco e plateia. Ao mesmo tempo, estamos livres diante das potencialidades da performance de um corpo apenas virtualmente projetado em cena, mas que nos prendem a seu diagrama de potencialidades, sem deixar de nos abrir inclusive para além desse gesto de reversão da explosão minimalista da cena frontal. Diante desse palquinho de nada, poderíamos lembrar que, enquanto para Molière o teatro seria uma “recitação sob dois lustres”, para Mallarmé, o melhor que se poderia extrair de uma peça teatral convencional seria liberar o olhar para o fascínio exercido pela fulguração acessória do próprio lustre.

Na etimologia ocidental canônica, *theatron* é um “lugar de onde se vê”. Já na do truque, mais difusa, artil, evasão e jogo se articulam para dar a ver algo que só se mostra na medida em que oculta ou desloca outro acontecimento visível, relegado ao segundo plano da percepção. No meio do caminho, está a cena, a fronteira entre o fazer e o aparecimento de seus efeitos. Nauman e Ilê Sartuzi estão por todos esses lados. A aposta aqui, então, será chegar ao *Truque* de Ilê resvalando por entre outras cenas da sua trajetória que acontecem, se anunciam ou acabam de terminar por dentro e por fora da exposição de 2025. De partida, mostrar os lances que podem situá-la parcialmente como espaço de desdobramentos de um jogo ativado no campo do que se poderia chamar de *teatros fora do teatro*, que engloba, por exemplo, campos diversos como os da “antiteatralidade”<sup>3</sup> ou do “teatro sem teatro”<sup>4</sup> e certos trabalhos de artistas como William Kentridge, Heiner Goebbels e Nuno Ramos.<sup>5</sup> E, na duração desse percurso, caracterizar um tabuleiro de gestos, deslocamentos e prestidigitacões entre noções, dispositivos e instituições que a exposição *Truque* arma e desarma, em seu processo singular de agenciamento artístico.



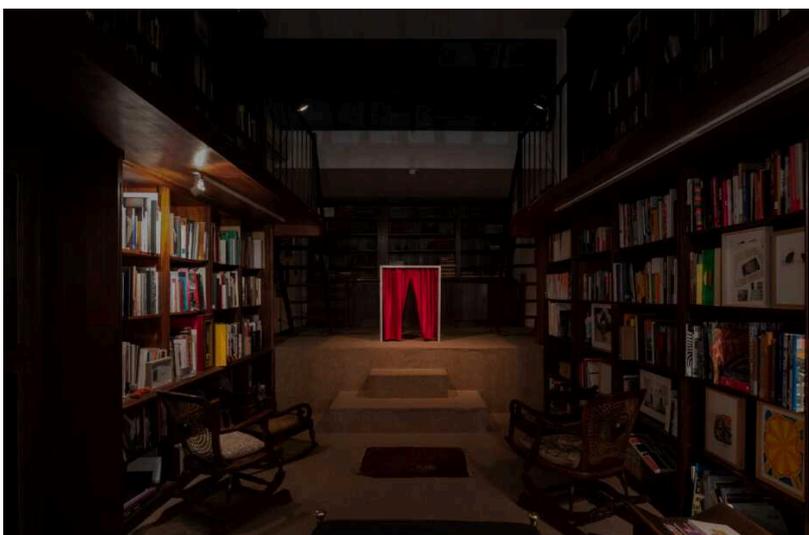
## Teatro

Na exposição *A. e A de novo* (2021), Ilê ocupou o cotespaço *auroras* com um conjunto heterogêneo de dispositivos teatrais e de outras ordens. Um vetor forte do campo da antiteatralidade já estava em cena: a obra tardia de Samuel Beckett. Ecoava pelo espaço, portanto, uma vertente de teatralidade pautada pela separação entre a voz e o corpo, a presença e a ausência, a organicidade carnal do movimento corporal e peculiares sínteses abstrato-concretas de diagramas de ação e configuração espaço-temporais. Era o que ocorria em *Discussão I* e *Discussão I (variação)*, em que o que costumamos entender como o polo emissor do discurso dramático — a cabeça, suporte comunicante da suposta interioridade do sujeito, revestida de expressividade e traços singulares e articulada ao torso da beleza orgânica — era separada, conectada ou *disjuntada* a manequins, corpos sintéticos e esquemáticos, através de acoplagens tecno-automáticas. Articulando os ambientes do espaço expositivo, apareciam outras imbricações entre configurações escultóricas, operações protéticas e automáticas e sínteses artificiais de formações espaciais híbridas. Isso ocorria do ponto de vista tanto da relação entre projeto e construção quanto das distinções entre interior e exterior, continente e conteúdo, a circunscrição arquitetônica do interior e uma espécie de construção por secreção ou precipitação técnica e simultaneamente material. “Casa” era ali simultaneamente o que um lar significa e o que uma mecanismo simples de moldagem faz de um material plástico, seboso, cutâneo, ele próprio uma carapaça onde a suposta vida matéria do corpo se precipita, entre secreção e dejetos sintéticos. Edificar o material secretado e cavar a fenda que secreta: desenho e moldagem, desígnio e cabelo.

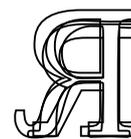




Abrindo e simultaneamente fechando paredes e limiares, havia cortinas, telas pintadas e uma que virtualizava pelas póstumias ou meramente projetadas e decaídas, pequenos teatros. Em um deles, um *Carrossel* fazia brilhar simultaneamente a luz da ilusão, a evidência lúdica do automatismo e o giro opaco de um corpo preso na duração de seu esgotamento, fundido ao ferro do círculo exíguo de suas possibilidades. Alguém poderia lembrar das figuras que andam de Beckett e Giacometti, agora ainda mais esgotadas, presas na memória infinita de um objeto encontrado, tontas depois do trauma causado pelos carrosséis de Nauman.



Outro desses (não)teatros é, nada mais nada menos, que o espetáculo e seu esqueleto, o campo da ação e sua ausência, a abertura ao mostrar e a orquestração do vazio de seu ato, o dispositivo teatral e o mero eco imaginário de seus efeitos. De fato, *Prelúdio (ou curtain call)*

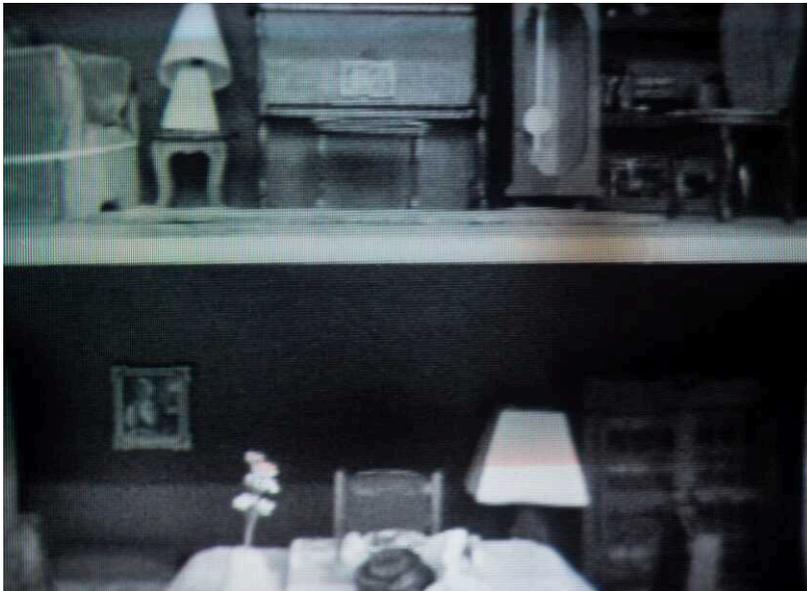


convoca uma afinidade entre teatro e miniaturização, cenário e maquete, para extrair, do osso, a carne, dos bastidores do ato, a conjunção das múltiplas camadas do teatro, como no corte metonímico das extremidades inferiores das *Tiller Girls* (2024) o sumo esquemático da coreografia suntuosa.<sup>6</sup> É possível fazer teatro em grandes casas de ópera; é possível fazer teatro em uma caixa de sapatos, ou, no caso, com menos de um metro de aço, cortina de veludo, motor de passo e Arduino.

Assistimos precisamente à dança dos fatores que carregam o piano para o espetáculo — sem o espetáculo, sem o piano, só sua geringonça interna. Mas, novamente, interno e externo, antes e depois cedem espaço à encenação de seu limiar ambíguo. “Prelúdio”: ato preliminar, obra introdutória; “Curtain call”: “the part at the end of a performance when actors come to the front of the stage and the people watching clap to show their enjoyment”.<sup>7</sup> A preparação da ação e o que ressoa após seu encerramento colapsam-se reciprocamente no intervalo povoado pelos refugos da ação, em um outro plano, que toma seu lugar. Se o teatro do palco italiano vive da moldura que possibilita a cena, a cena clássica se apaga para atribuir hegemonia à ação que a preenche. Com isso, a cortina dissipa toda sua pregnância material em favor de sua valência simbólica estritamente convencional. Aqui, no entanto, a duração das aberturas-fechamentos da cortina é a protagonista. Se o teatro é arte “intermedial” por excelência,<sup>8</sup> *Prelúdio* não interdita sua vocação ao espetáculo: o som do mecanismo canta estranho e dança bonito com o fulgor vermelho e insinuante do drapejado. Ao mesmo tempo, no centro do (não) palco, há apenas uma fenda para algo não se mostrar, a expressividade de uma fenda, seu atijamento, a elegância de sua coreografia, que põe em movimento os anúncios e a nostalgia que a moldura faz ressoar. *A coreografia do dispositivo*.

No trabalho teatral de Ilê que mais paga para ver o nome “teatro”, *cabeça oca espuma de boneca* (2019), boa parte do jogo estava armado. Como bem dito por Tiago Mesquita na apresentação dessa peça, nessa peça de mecanismos, próteses, peles, engrenagens e acoplagens de vozes, corpos e fragmentos de mundo, drama e teoria, “Não há ninguém no palco”, “só cacarejos de despojos”, “elementos que variam, como se pudessem ser atribuídos a qualquer um” dos objetos e índices de corpos em cena.<sup>9</sup> Nesse, teatros de autômatos e vozes ambigualmente encarnadas, antiteatro de actantes cindidos inorgânicos, ainda há um outro fator. Basta assumir o artifício, e uma cena dentro da cena é instaurada. Uma casa dentro do teatro se apresenta, bifurcada entre sua escala mínima e sua reconstrução perceptiva por uma câmera que a mapeia e remonta. Dentro do cenário, ninguém, apenas uma cena duplamente virtual, pois os fantasmas da casa de bonecas ecoam por uma cena virtual, instaurada tão-somente pela lente relativamente objetiva que narra. Teatro também é isso: *fazer*, fazer com o muito ou o pouco que se tem, fazer com os desvãos entre fazer e mostrar. Fazer o espaço e colocar os dispositivos à disposição de gestos imprevistos.



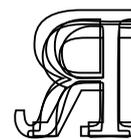


## Gesto

A depender do percurso de cada um, a primeira coisa que se pode ver em *Truque* é a coreografia singela, em rotações sutis e um pouco des-trambelhadas, dados os limites de sua vida maquina, de uma câmera de vigilância. Seu olho de pau-mandado todo-poderoso parece ter sido separado de sua função disciplinar. Olhou tanto para controlar que acabou pegando gosto por dançar. Quanto a nós, que estamos *off-duty*, podemos entrar na dança, compactuar com as falhas de segurança e escutar a conversa paralela que as fontes de iluminação mantêm entre elas. Mas se decidirmos sair desse primeiro recinto, somos lembrados por um alarme de que é preciso manter distância.

Entrando na sala central e estando disponíveis à temporalidade esparsa e disfuncional desses dispositivos de iluminação e vigilância deslocados de sua função usual, podemos acompanhar um *Alarme falso: sinfonia para museu*, feito de alarmes em dinâmica coordenada. Poderia





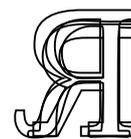
muito bem ressoar aqui, indiretamente, o eco de uma presença menos evidente do imaginário do artista, Apichatpong Weerasethakul: a sinfonia de luzes e alarmes de carros, à noite em um estacionamento, em uma cena memorável de *Memória*. Aqui, como lá, a graça surge por entre a gratuidade insólita e envolvente da coreografia sonora e luminosa e a ausência de evidências quanto ao sujeito orquestrador. Mas enquanto a dança maquiônica de Apichatpong é o prelúdio de uma deriva acusmática que culmina na ativação de um rádio apto a transmitir interferências transtemporais e transespecíficas, encaminhando uma forma de vida aparentemente humana de volta a seu planeta de origem, a de Ilê permanece se instilando na vida gelada das paredes institucionais do cubo branco — neste caso, erigido no esqueleto das antigas dependências do Departamento Estadual de *Trânsito* de São Paulo. Ilê é daqueles artistas que nunca estão em cena, embora de vez em quando apareçam relances de pernas, não como as das Tiller girls, mas as de um encenador oculto, ou flagrado pelas câmeras quando fez o que não podia ter feito. Porém, entre “teatro” e “arte conceitual”, se evidencia uma passagem em comum, mais decisiva: a arte como colocação em ato que se demonstra em ato, como organização dos parâmetros materiais e imateriais de um conjunto de relações entre meios, agenciamento tecno-simbólico de dispositivos organizadores do espaço, da percepção e da circulação.

Afinal, *Truque* também é a exposição de um ato que desloca o funcionamento de um lugar para realocar uma rede de lugares. Apresenta, entre o lugar, o não lugar, a visão e a não visão, as ramificações de algo que se relaciona de maneira muito peculiar com o âmbito do agir:

gesture:

enter the British Museum  
go upstairs to room 68  
- the money section  
approach table with coins  
ask for the “siege coin”  
take the coin in my hand  
do the sleight of hand  
return the fake coin  
put the original coin in my pocket  
go down the stairs to the South Hall  
place the coin in the donation box  
leave the museum



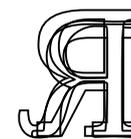


Especialmente vocacionada a circular por diferentes artes e campos do saber, a palavra *gesto* condensa uma história de longa duração, marcada por condenações, apostas utópicas e querelas, entre o teatro, a literatura, as artes cênicas e visuais, a filosofia, a antropologia e assim por diante. Na matriz da teoria dos gêneros literários e teatrais de Platão, ela aparece, ao lado do ator, como elemento decisivo da “querela original entre a diegese verbal e a mimese teatral”.<sup>10</sup> Enaltecendo a *diegese*, a ação narrativa de um sujeito que centraliza em si mesmo a organização dos processos enunciativos, o filósofo condena a *mimesis*, a imitação das ações, operada pelos atores, que “precisam imitar as vozes e os gestos de outras pessoas, especialmente [...] de mulheres e covardes”. É a hibridez constitutiva do dispositivo teatral que está sob escrutínio, os nós inextrincáveis entre a palavra e a cena, o narrar e o mostrar, a alma da linguagem e a carne do espetáculo. Dessa consideração da potência de falseamento contida nos gestos do ator (*hypocrites*), surge um longo debate, que passa por Nietzsche, Wagner, Benjamin, Adorno, entre muitos outros, e, com diferenças de juízos de valor, por Brecht, Kafka, Beckett, Artaud e certa poesia moderna. Em Brecht, o estatuto do gesto oscila entre a condensação unária de um ethos social e um papel decisivo na decomposição da integridade da Obra Total, na interrupção do todo orgânico da ação e na possibilidade mesma do efeito de distância enquanto ferramenta de demonstração da contingência das formas de vida social.<sup>11</sup> Em autores como Agamben, tendo em vista, por exemplo, o “teatro do espírito” mallarmeano, o gesto valeria sobretudo como lugar de abertura ética, suscitado pela emancipação dos meios com relação aos fins, potência de agenciamento do “meio puro”.<sup>12</sup> Para outros filósofos, poetas, bailarinos, pode ser tanto uma alternativa à palavra quanto a apresentação da teatralidade intrínseca a ela, sonho com os movimentos de uma linguagem que dança, ou de uma dança que escreve. Seja como for, o gesto está sempre de ambos os lados: é o despertar do meio e o *élan* que o mobiliza, o protagonista da significação e o puro vetor que a anima.

Não por acaso, como ressaltado por Marcela Vieira no texto da curadoria, muitos dos trabalhos apresentados na exposição se originaram em “processos especulativos” desenvolvidos em textos, do mesmo modo que a produção de Ilê “costuma nutrir-se de variados modelos linguísticos, como o literário, o arquitetônico, o teatral e o coreográfico”. Desse ponto de vista, *Sleight of hand*, por assim dizer, o gesto inaugural de *Truque*, lança mão da vocação de certa “arte contemporânea” a atravessar simultaneamente todos esses registros. Joga entre aquilo a que o modo de fazer das “proposições” conceituais daria alcance operatório infinito e carne muito reduzida, a que o teatro convencional daria carne demais e alcance externo limitado e que o teatro que libera os corpos e ganha as ruas conquista de modo bastante diverso. O gesto como instância de agenciamento do complexo arquitetônico-simbólico-institucional do museu, como se fizesse da instituição e de seus dispositivos de condicionamento da percepção e da memória seu meio de ação. Não “desmaterialização”, mas reorganização das tramas materiais-imateriais que entretecem a “realidade”. Dado o impacto desse gesto nos meios de comunicação, ao invés de descrevê-lo, cabe aqui apenas apontar um



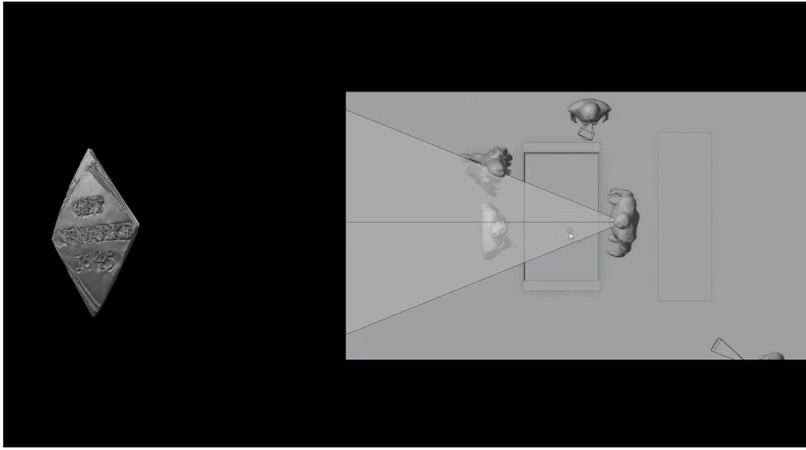
ou outro aspecto que emerge dos contrastes entre seu alcance ambigualmente espetacular, as proporções da preparação para ação e a singeleza do ato.



### Dispositivo

Hieronymus Bosch aparece na exposição tanto quanto um “mito fundador”<sup>13</sup> quanto como uma espécie de moeda incomum. Na fotografia de duas das câmeras de segurança intitulada *Bosch*, que dá nome também a empresa que produz esse dispositivo de vigilância, essa palavra se bifurca em linha com um jogo de equívocos entre arte e mercadoria, réplica e original, autenticidade e falsificação. Já em um comentário inédito de Ilê sobre as diferentes versões do quadro *O conjurador*, de Bosch, em que um roubo ocorre à margem de um espetáculo de magia de rua, dois elementos centrais se cruzam. De um lado, o truque como operação de *deslocamento* do foco de atenção do olhar, de modo a relegar à periferia da percepção a evidência da efetividade do gesto; de outro, a dimensão cênica do quadro, que funciona como suporte de relações de sobreposição entre pontos de vista.<sup>14</sup> Com isso, o gesto de roubar só pode ser constatado e analisado quando implicado em uma cena, para a qual mesmo o olhar externo do espectador do quadro poderia assumir uma posição transcendente apenas mediante um trabalho escópico atento ao circuito equívocos entre roubadores e roubados, que se desdobra ainda entre cada uma das versões.

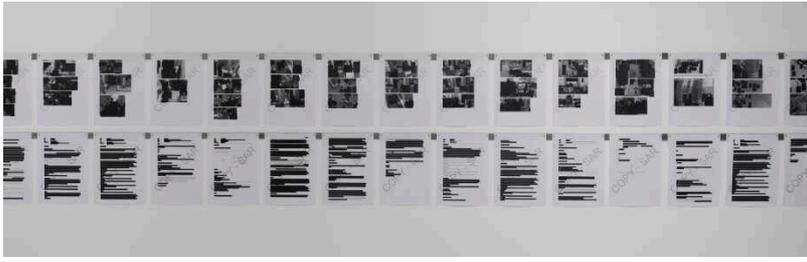




Nesse sentido, vale ressaltar, na videoinstalação *Sleight of hand* um gesto menos estruturante, mas não menos notável: a designação gráfica dos raios visuais em jogo na cena original do roubo da moeda no Museu Britânico. Desde a organização da exibição em duas telas, o recurso da *split screen* coloca em ação uma disjunção entre os pontos de vista dos bastidores e dos efeitos do gesto, do artista “ladrão” e do funcionário representante do museu “roubado” e, sobretudo, da visão panorâmica da cena, oferecida pelo orquestrador oculto do truque, e aquela fornecida pelo olho supostamente transcendental das câmeras de vigilância. Porém, ao fazer a radiografia dos vetores invisíveis que estruturam a cena da prestidigitação, o trabalho revela uma sobreposição entre as infraestruturas de três dispositivos que se articulam uns aos outros, o museu, a vigilância e a perspectiva. Até mais do que os outros dois, a perspectiva artificial inventada no Renascimento fornece esquemas perceptivos que se impregnam até hoje por todo lado, fornecendo uma matriz de articulação entre espaço, linguagem e visão também decisiva para a constituição da cena à italiana e do teatro clássico.<sup>15</sup> Ao mesmo tempo, a atuação desse dispositivo tecno-simbólico é posta em sobreposição com outro regime de organização da percepção: a perspectiva dinamicamente múltipla da visão e da montagem cinematográfica, em uma focalização imersiva mais próxima à do cinema de fluxo. O que não se via pelo ponto de vista do funcionário e dos espectadores do museu, e era visto, porém não assimilado, pelo olho da câmera de vigilância (tal como evidenciado na última sala da exposição), agora pode ser visto quando implicado no jogo entre aqueles olhares e os olhares móveis, imersos na cena e simultaneamente posicionados em uma posição privilegiada de exterioridade, das duas câmeras que filmam o ponto cego ativado pelo gesto. Enfim, esse “segundo ato” de *Sleight of hand* joga, contra a suposta perspectiva divina da vigilância, um elemento de “perspectiva do diabo”,<sup>16</sup> que separa (*diabolum*) o que o olhar centralizador e o símbolo (*symbolum*) pretendem reunir. Gesto esse, é claro, forjado em torno de uma moeda, despida de sua valência monetária em sua existência museológica e, agora, devolvida, pelo avesso, a um regime de equivalência generalizada, desencadeando outro circuito de equivocações.

*Porém, ao fazer a radiografia dos vetores invisíveis que estruturam a cena da prestidigitação, o trabalho revela uma sobreposição entre as infraestruturas de três dispositivos que se articulam uns aos outros, o museu, a vigilância e a perspectiva.*





### Arte, moeda — Truque

Na última sala da exposição, passamos do espaço entre as coxias e a exposição do gesto *Sleight of hand* a algo como o foyer do teatro, onde o que foi visto em cena se amplia em outros circuitos de trocas de reações e pontos de vista. O percurso linear da sala conduz a uma redoma de vidro, através da qual o museu expõe e protege duas moedas forjadas (réplicas da original ou de si mesmas, vale a diferença?). Essa duplicação eleva o expoente das anteriores, incluindo a dupla vida, artística e mercantil, da obra de arte, da moeda e das coisas jurídicas. Tudo isso converge na moeda “roubada”, em sua dupla face de dinheiro e relíquia, suporte abstrato e monumento de memória, profano e sagrado. A própria moeda original encarna o nó que liga ambas as faces. “Dinheiro de cerco” foi cunhada em um período de sítio em Newark, feita para pagar emergencialmente — e mal — os soldados da monarquia do Rei Charles I, a partir da fundição de prataria de utensílios domésticos dos habitantes da cidade.<sup>17</sup> Na verdade, toda moeda tem cunhada essa ambiguidade em suas faces, desde sua etimologia ligada à convenção (*nomos*), invenção humana originalmente “criada para remediar as dívidas entre os homens e suas divindades”, e que “o liberalismo”, como se nota nas palavras de Adam Smith, reduz à condição de suporte “insignificante” da troca mercantil, “exceto em seu caráter de artifício para poupar tempo e labor”.<sup>18</sup>

O passe de mágica de *Sleight of hand/Truque* permite pôr em cena justamente um curto-circuito entre essas dimensões. Retira a moeda-relíquia de sua redoma simbólica supostamente incontestável, dando a ver sua inserção no circuito autorreferencial da circulação monetária, onde a arte conceitual sabe muito bem jogar entre a emancipação da relação entre gesto e suporte e a exposição do trabalho apagado seja pela obra de arte tradicional, seja pela subsunção do valor de uso pelo valor de troca. Mobiliza, por dentro e por fora, uma expressão, salvo engano, herdada do universo da poesia, a *suspensão da descrença*,<sup>19</sup> para fazer valer simultaneamente, e de outro modo, a ilusão e a revelação de seu artifício. Em uma associação meio torta, poderíamos dizer que “Gesto, aqui, se torna uma palavra para a práxis e o trabalho que se passam na produção da linguagem e da comunicação linguística, o trabalho que é mais ou menos apagado no produto finalizado linguístico”.<sup>20</sup>

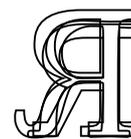
Nas paredes que formam planos paralelos, à esquerda e à direita, ao da parede em que as moedas estão dispostas, encontramos, de um lado, o registro da intimação do Museu ao artista e, de outro, a resposta do artista, que paga para ver na mesma moeda. De um lado, os e-mails ins-



Uma das salas da exposição Truque.

*O passe de mágica de Sleight of hand/Truque permite pôr em cena justamente um curto-circuito entre essas dimensões.*





titucionais em que o British Museum tenta dar as cartas do jogo jurídico, reivindicando as provas materiais do “roubo”; de outro, as imagens do artista em ato, captadas pelas câmeras de segurança, exercendo seu direito, de acordo com a lei britânica, à sua disponibilização, justapostas a uma reversão irônica da intimação institucional, reivindicando as regras do jogo ao replicar os e-mails do museu ocultando todo registro de ações que não a do suposto infrator.

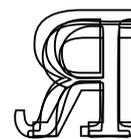
Ao penetrar nas malhas do discurso jurídico — cuja letra atesta que o deslocamento da moeda no interior do museu não constitui efetivamente roubo —, o prestidigitador não está apenas evidenciando a cena que flagra a instituição em calças curtas, talvez o aspecto mais importante do trabalho: roubar, sem estar roubando, o Museu que efetivamente se funda em boa parte sobre a pilhagem de objetos produzidos pelo trabalho alheio. Também está em causa o impulso museológico levianamente totalizador do Museu Britânico à “fundação de ‘museus universais’”,<sup>21</sup> que se arroga o direito de delimitar o que faz da Humanidade — de seu ponto de vista — um todo. Se uma obra de arte nunca é apenas uma única coisa, mas a trama complexa de seus vetores de significação, escopos de recepção etc., sua face mercadológica investe nessa equivocidade até, muitas vezes, esvaziá-la por completo. A *Mona Lisa*, que, como Ilê nos lembrou, teve seu valor exponenciado pelo seu roubo em 1911,<sup>22</sup> não apenas não vale exatamente o que Leonardo quis que valesse, como pode valer tudo, e nada, que o carrossel do giro de capital venha a produzir.

A resposta imediata do museu é reveladora e algo bufônica. Põe na mesa o suposto fato da impossibilidade de atestar a autenticidade da moeda original, se após o gesto de Ilê teriam a moeda original ou falsa. De duas uma (ou não): ou o museu confessa sua própria incapacidade de verificar o lastro de verdade do pequeno monumento que exhibe, ou tenta introduzir uma inconsistência na materialidade dos fatos, uma fissão na ancoragem real do conflito. Neste mundo em que Donald Trump resgatou o uso de detectores de mentira para coagir servidores públicos que vazaram informações sobre atos estatais, frequentemente ilegais ou paralegais, contra imigrantes, parece que assistimos novamente à reversão, a seu avesso obscurantista, da consciência moderna do caráter não metafísico-essencialista, mas relativista-perspectivista da linguagem, do direito e do poder. Em uma leitura possível, a noção de *coisa*, que remete ao mundo jurídico latino como objeto não reificado, mas em processo de disputa pela definição de seu estatuto, é mobilizada com pretensa esperteza para *trucar* o artista.

Segundo amigos que conhecem o jogo, no truco, a decretação do momento decisivo por um dos jogadores, permeada pelo gesto estratégico-teatral do blefe, fica suspensa até que se dê a consolidação material dos fatos. Em *Truque*, a arte não cai no truco, paga para ver e sai ganhando. Mais até que a disjunção entre valor de uso e valor de troca, a economia moderna legou para os dias de hoje modos de funcionamento do valor que tiram de cena o lastro do trabalho a ponto de relativizar o estatuto das coisas que circulam de acordo com a sensação subjetiva de consumir mais uma coisa após outra. Como num passe de mágica, a *medida* do que são as coisas, em todos os sentidos, se dissipa no ar.<sup>23</sup>

*Em Truque, a arte não cai no truco, paga para ver e sai ganhando.*





Mesmo a visita a um museu, disposto a colocar a arte e a história gratuitamente ao alcance das mãos, não deixa de ser atravessada por feixes de relações como essas, escapando ao foco de um olhar menos atento. Diante dessa rede de enquadramentos em sobreposição, desses desmolduramentos cínicos do que está realmente em jogo, *Truque* mostra e sabota a coreografia dos dispositivos, faz valer a dança das cortinas, câmeras, luzes, alarmes e signos, para desencantar nossa ilusão de liberdade, sem deixar de encantar.

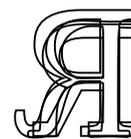


#### Notas

1. Exposição apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (15/03 a 15/06/2025).
2. Susan Cross, “Bruce Nauman: Theaters of experience”. In: *Bruce Nauman: Theaters of experience*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2003, p. 13.
3. Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.
4. *Un teatro sin teatro*. Barcelona: MACBA, 2007.
5. Kentridge, *Black box/Chambre noir* (2005); Goebbels, *Stifters dinge* (2008); Ramos Vai, *vai* (2006).
6. *Tiller girls* (2024) <https://ilesartuzi.com/tiller-girls-2>.
7. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/curtain-call>.
8. Jean-Marc Larrue, Larrue, “Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive”. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 2008, 13–29.
9. Tiago Mesquita, “Ninguém além da ele esfolada”. Texto de apresentação de *Cabeça oca espuma de boneca*, Sesc Pompeia, 18 a 24 de junho de 2022.
10. Martin Puchner, *op. cit.*, p 22.
11. Walter Benjamin, “O que é o teatro épico?”. In. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
12. Giorgio Agamben, “Notas sobre o gesto”. In: *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
13. Ilê Sartuzi, portfólio de *Truque*, s/p.
14. “Uma pintura não convencional de Hieronymus Bosch (c. 1450–1516) retrata uma cena em que um grupo de pessoas está entretido e tem sua atenção completamente concentrada em um personagem que executa o bom e velho truque das “xícaras e bolas” atrás de uma mesa. À primeira vista, a composição não apresenta nada mais do que uma cena que Bosch poderia ter observado nas ruas. [...] Ao comparar um desses desenhos com a pintura que tomamos como *O conjurador*, uma diferença significativa se destaca. No desenho, a vítima do roubo é uma jovem mulher que tem sua atenção desviada para a figura central do mágico por um membro da multidão. Na pintura, por outro lado, é a figura que cospe sapos cujo dinheiro é roubado. A cena se torna mais complicada [trickier] se concordarmos que o mágico (com a bola) e o mágico (com o sapo na boca) estão realmente trabalhando juntos. Isso indicaria que o enganador (aquele com o sapo) está sendo enganado (ao ter seu dinheiro roubado)” Sartuzi, “Sleight of hand” (texto inédito).
15. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 2012.
16. Patrice Maniglier, *La Perspective du Diable: Figurations de l'espace et philosophie de la Renaissance à Rosemary's Baby*. Paris: Actes Sud, 2010.
17. Ilê Sartuzi, “Slight of hand”.



18. Hernán Borisonik, *\$oporté. El uso del dinero como material en las artes visuales*. Miño y Dávila: 2017, p. 75–6 
19. Expressão utilizada no texto inédito mencionado, em diálogo com outros autores. “Suspension of disbelief” é uma fórmula do poeta romântico Samuel Taylor Coleridge amplamente conhecida no universo da literatura. 
20. Martin Puchner, op. cit. 28, em diálogo com Julia Kristeva e Richard Blackmur. 
21. Depoimento de Ilê Sartuzi, <https://hyperallergic.com/933746/brazilian-conceptual-ile-sartuzi-artist-steals-historic-coin-from-the-british-museum>. 
22. Também vale lembrar que o estabelecimento da autoria do roubo do quadro de Leonardo passou por uma série de reivindicações, acusações e tentativas do que se chamaria hoje de “monetização”. 
23. Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur: essai sur l'imaginaire du capitalisme*. Paris: Blusson, 2000. 



Publicado no número 2 do volume 11 da Revista Rosa em 25/06/2025.  
Revista Rosa, S.Paulo/SP, Brasil, <https://revistarosa.com>, ISSN 2764-1333.

índice  
números anteriores  
normas para publicação  
contato  
busca

