

## Nada acontece

### Pollyana Quintella

*vedetes*, 2017. Uma máscara de látex moldada a partir do rosto de um manequim é fincada sobre um suporte. Sua boca abre e fecha com a ajuda de um pequeno motor, enquanto vídeos de bocas femininas são projetados sobre ela. Trata-se de uma criatura demasiado mecânica para ser capaz de gerar empatia. Tende a soar estúpida, inútil ou delirante, embora possa abrigar nossas inúmeras fantasias. Não entendo o que ela fala e sua ineficiência me importuna.

Manequim, motor, vedete. Os componentes estão destituídos de singularidade, antes correspondem à lisura e superficialidade daquilo que é puro-exterior. Manequim, motor, vedete: dublê, avatar, cacoete genérico do que seja a humanidade. Não é a imagem de um corpo, mas o corpo de uma imagem clichê por excelência.

\*

Ilê Sartuzi (1995, São Paulo) é um artista interessado em vitalidades ambíguas, objetos (in)animados, corpos e subjetividades moldados tecnologicamente, dramaturgias *nonsense*, diálogos impossíveis, esculturas perecíveis, coreografias toscas, representações ocas, falha e flacidez. Diante de suas imagens e engrenagens, somos levados a traçar alguns paralelos, buscando aproximações e divergências.

Lembremos da fascinação em torno de manequins, compostos maquínicos e figuras monstruosas que atravessou as primeiras décadas do século XX. Dos manequins de Eugène Atget, Jindřich Štyrský e Iwao Yamawaki, aos híbridos mecânicos de Raoul Hausmann, ou às perversões de Hans Bellmer, os efeitos psicológicos da guerra e do capitalismo industrial já se manifestavam num jogo entre realidade e ficção, conjugando a um só tempo as cenas traumáticas de soldados desfigurados e as consequências subjetivas dos avanços tecnológicos. Mas se naquela altura o imaginário em torno das figuras mecânicas ainda centrava-se numa clara relação de oposição (o contraponto *nós versus eles* está explicitado em clássicos de ficção científica que vão de E.T.A. Hoffmann e Mary Shelley à Karel Capek e Isaac Asimov), aqui o artista nos convida, à luz de seu tempo, a reposicionar tais termos — nem promessa prometética, nem ameaça

espetacular de destruição da humanidade. Dadas as circunstâncias de um capitalismo pós-humano, cuja realidade transgênica excede qualquer binarismo, Sartuzi estressa as relações entre naturalidade e artificialidade sem buscar dissociá-las (o que o afasta, conseqüentemente, das perspectivas moralizantes em torno desses tópicos). Por outro lado, também não lhe interessa encerrar-se num presentismo estreitado pelo aqui-e-agora, e o diálogo com certa tradição é uma constante que adiciona outros ângulos à sua produção.

Um evidente exemplo disso é *Arnold Schwarzenegger* (2018-2019). Um recorte de uma chapa de PVC expandido apresenta a forma fundida de quatro poses do ator e fisiculturista que dá nome à obra. Sobre tal silhueta informe, a imagem de cada uma das poses é projetada separadamente, nos fazendo decupar as movimentações exibicionistas. O artista explora o eco do ideal de corpo helenístico — herculano — presente no *bodybuilding* do fisiculturismo, dando a ver o corpo enquanto dispositivo tecnológico continuamente negociado e construído, esmiuçando tensões entre escultura, imagem e modelagem. Se na Antiguidade Clássica os preceitos estéticos tratavam por tomar o homem como medida do universo, as poses de Arnold Schwarzenegger são a caricatura de um projeto de masculinidade cujo investimento no *self-design* é um dos cernes. Ironia e profanação esgarçam o repertório clássico até que seja possível esbarrar na cultura de massa e no fenômeno das celebridades, atritando o que se considera alta e baixa cultura. Ao sobrepor as silhuetas do ator, Sartuzi acaba por torná-lo também uma figura grotesca e monstruosa, ele próprio aparelho-ciborgue de si. Aliás, se no imaginário erigido pelo cinema *mainstream* do século XX toda a sorte de monstros antropomórficos tendeu a refletir um racismo generalizado, uma considerável aversão à diferença e inseguranças diversas em torno da vulnerabilidade e maleabilidade dos corpos em mutação, o que se apresenta é que a normatividade obsessiva do corpo ideal não está tão longe assim do que é disforme e aberrante.

O entrelaçamento entre artifício e natureza, somado a questões concernentes à própria História da Arte, também se manifesta em outros momentos. *pele (braço\_tripé)*, feito de látex, faz menção ao motivo das três graças e demais figuras tríplexes, que tiveram o papel, para além do conteúdo mitológico, de permitir que o artista exibisse sua virtuosidade ao explorar variações de um mesmo tema dentro da composição — como uma versão 3D anacrônica que captura diversos lados de uma mesma superfície —, além de

corresponder à ambição de um soberano espectador-que-tudo-vê. Já *coluna (cabeças)*, cuja menção direta é ao programa brancusiano, faz a produção industrial modular parecer um empreendimento tosco, arruinado e violento. Tal qual Pigmaleão, que se apaixona pela estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal; ou os cachos de uva pintados por Zêuxis, tão reais que os passarinhos ousavam bicá-los, conforme narrara Plínio, o Velho, o látex constante de Sartuzi busca aproximar-se da flacidez própria da pele e, assim como a matéria viva, está necessariamente fadado a perecer.

Em todos esses casos, porém, diferente da ambição clássica, o ponto em que obra e real coincidem não está no êxito e na eficácia de um programa possível, mas na crueza própria do fracasso. A falha situa-se como recusa, impostura e impossibilidade, mas também saída propositiva e recurso inventivo. Não é raro experimentar uma sensação de mal-estar frente a esses fragmentos corpóreos. Nossa ânsia em preenchê-los de subjetividade e imaginação supera qualquer capacidade de sustentar a precariedade que implicam. Na medida que presentificam uma ausência e permanecem inacabados, operam também como fetiches perturbadores.

Eis um aspecto significativo da produção do artista: a negociação paradoxal entre falha e rigor. Apesar de apontarem fraturas e fendas a todo o tempo, seus objetos se caracterizam por certo apuro econômico, o que lhes rende uma precisão própria. Fios, engrenagens, motores, tripés, entre outros suportes, são detalhadamente considerados dentro do cálculo da obra, desfazendo qualquer separação entre estrutura e conteúdo; ou cena e bastidores. O que se percorre é a eficiência do fracasso. Como na lição beckettiana, o que importa é falhar, mas falhar bem. E o fracasso se apresenta de maneiras diversas. Em *cabeça oca espuma de boneca*, peça sem atores realizada em 2019 que pode ser considerada um marco dessa experimentação, figuras antropomórficas despencam e se fragmentam. Um corpo de látex aparenta estar desconjuntado. O movimento mecânico de uma boca está dessincronizado com o áudio de sua fala. A projeção do rosto de uma atriz sobre um manequim permanece imperfeita. Repetições e loops incessantes aproximam método e demência; engrenagem e delírio. Diálogos fragmentados e descontínuos refletem a própria atenção dispersa de seu público e recusam noções de unidade e linearidade em busca de uma experiência difusa que exige do espectador uma postura de editor ativo diante daquilo que ouve e vê. Ante a fantasia de uma apreensão soberana da obra, resta a reivindicação de certa opacidade da linguagem.

É tal incompletude que termina por apontar as coisas como personagens delas mesmas — duplos a serem descarnados e desconfiados. Não à toa a teatralidade é uma constante nesta produção. Tudo é cena, mesmo que não haja diálogo algum, pois o que se ronda é um espaço de *aparência*. Na biblioteca do *auroras*, uma casa modernista dos anos 1950 onde o artista fez sua última exposição, uma cortina abre e fecha continuamente, mas nenhum espetáculo se anuncia. É nesse entremeio que o contexto ao redor começa a parecer encenado, e vai sendo possível estranhar as banalidades da casa, que também se converte em foco de atenção. No quarto de dormir, dois manequins de homem e mulher sentados na cama de casal discutem a relação, mas o diálogo fraturado reforça uma comunicação impossível. Apesar de tosca, a cena produz em nós uma desconfortável familiaridade. Não há oposição entre imitado e imitador, natureza e artifício, referência e referente. Engrenagens, manequins e miniaturas agem aqui para explicitar o caráter artificial e esvaziado do que é tido como natural ou humano, elucidando sua dimensão ficcional. Noutras palavras, a obra de Ilê Sartuzi refaz continuamente os arranjos entre sujeito e objeto. Objetificar o corpo, subjetivar as coisas, não para salvar coisa alguma, mas quem sabe limpar e esgarçar os clichês de seus escombros, desfuncionalizar as historinhas... até que nada aconteça.