Luisa Strina

Desde [Since] 1974

luisastrina.com.br

Contrato
[*Contract*]

Ilê Sartuzi

4 novembro 2025 — 13 fevereiro 2026

[November 4, 2025 — February 13, 2026]

CONJUROS, ou algumas notas sobre contratos (para ilê sartuzi)

Pedro Zylbersztajn

1.
Todo contrato é, em certo sentido, um feitiço: um conjunto de palavras e gestos simbólicos que instaura uma nova realidade. Uma assinatura e um encantamento são do ponto de vista linguístico muito semelhantes, e podem ser classificados como *enunciações performativas*, ou seja, atos discursivos que não apenas descrevem o mundo, mas o transformam.

2.
As narrativas econômicas tradicionais sobre a origem do dinheiro apregoam que o primeiro mecanismo de troca desenvolvido pelas sociedades humanas foi o escambo, — uma forma ineficiente de comércio (se quero milho e tenho pão, preciso encontrar alguém que queira especificamente pão e tenha especificamente milho). A moeda teria surgido para corrigir essa limitação, como uma unidade de valor fungível e, portanto, mais eficiente (se quero milho e tenho moedas, posso buscar qualquer pessoa que tenha milho e deseje trocá-lo por qualquer outro bem de valor equivalente em moedas). Hoje, no entanto, antropólogos e historiadores propõem que a primeira forma de circulação de valor foi outra: a dívida.

3.
O escambo e o dinheiro são produtos de contextos onde há pouca confiança, em que toda transação precisa ser realizada no próprio momento da negociação, reduzindo o risco de conflito. A dívida, ao contrário, acontece justamente no jogo entre a necessidade presente e a possibilidade futura. E é a crença em sua capacidade de auto-realização que é a condição de sua existência. Na verdade, a dívida e sua contrapartida, o crédito, não apenas pressupõem uma estrutura de confiança, como também são instrumentais na produção de confiança entre pessoas e comunidades: se eu lhe empresto — ou se tomo emprestado de você —, passamos a integrar uma mesma unidade cujo valor fundamental é a reciprocidade. Minha expectativa é de que, tão logo seja possível ou necessário, você fará o mesmo por mim. Nessa estrutura, dar e receber são o mesmo gesto. Em certo sentido, crédito e dívida se contêm mutuamente, uma única ação que só pode ser diferenciada por onde se situa no tempo.[1]

4.

⇔ CRÉDITO ⇔ DÍVIDA ⇔ CRÉDITO ⇔ DÍVIDA ⇔ CRÉDITO ⇔ DÍVIDA ⇔
<----------->
TEMPO

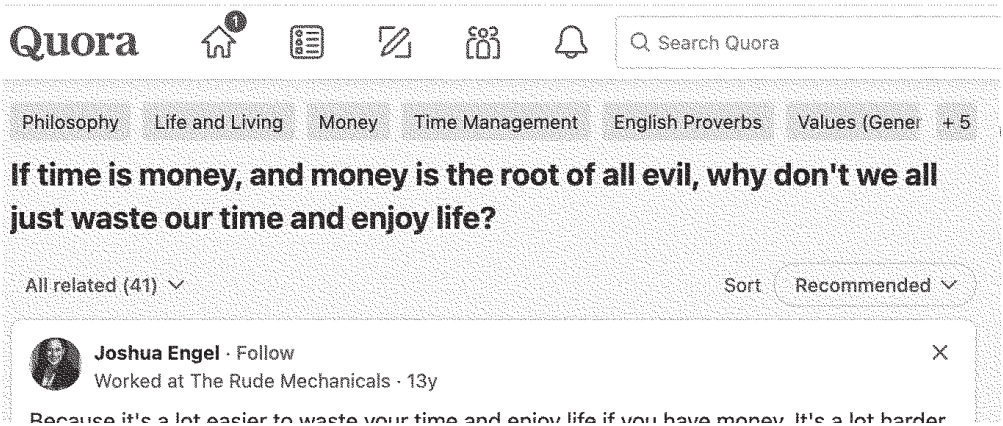
---

1. Essa nota parafraseia trechos do verbete *Credit*, escrito há alguns anos atrás por Alice Noujaim e por mim para o glossário da plataforma *Weird Economies*. Disponível em: https://weirdeconomies.com/glossary. Acesso em: 2 out. 2025.

5.
Contratos mantêm uma relação estranha com o tempo. Sua temporalidade raramente é o presente. Eles pressupõem uma duração: um mês, cinco anos, uma vida, a eternidade. Projetam, também, ações futuras. No entanto, os contratos *presentificam*. Ou seja, para permitir a operacionalização de trocas que não necessariamente coincidem no tempo, arrastam elementos de outras temporalidades para o agora: tratam ativos de modo especulativo, concedendo a objetos que *podem vir* a existir no futuro o estatuto de entes funcionalmente existentes no momento da assinatura. O tempo, não por acaso, se torna um dos principais elementos na construção de valor. É no lapso entre o agora e o futuro que se cria o empréstimo. E, mais do que isso, os juros, que nada mais são do que uma jura, ou promessa, de benefício. Ao mesmo tempo que a perda momentânea de um recurso no presente motiva a obrigação de compensação material, a urgência do acesso imediato a esse recurso é grande o bastante para incentivar o pagamento de valores adicionais.

6.
O tempo é a matriz da transformação. É nele e por ele que tudo muda: textos se acumulam, corpos perecem, juros se multiplicam, papéis amarelam, o gelo derrete. Os valores flutuam, e nenhuma forma conhecida de mágica é capaz de garantir que vão subir ou descer.

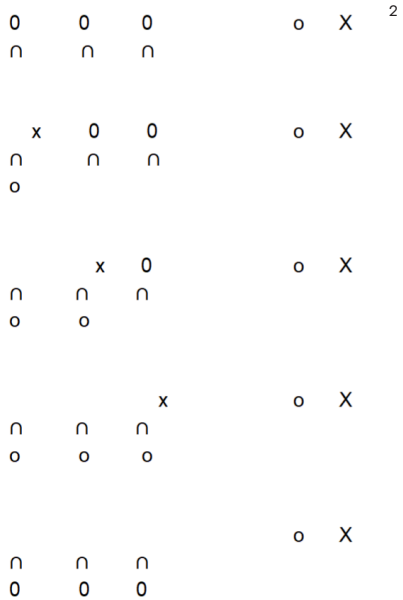
7.



8.
Os contratos, aqui, funcionam como algo entre promessas e partituras. Estabelecem obrigações, mas também insinuam performances. Atribuem gestos e papéis a serem cumpridos por determinados atores no desenrolar de um

determinado tempo. A relação entre uma partitura e sua performance — uma sinfonia, por exemplo — guarda uma ambiguidade ontológica: seriam a mesma coisa ou duas entidades totalmente distintas? Talvez algo no meio do caminho? Nesse caso, onde nesse contínuo se encontraria a resposta? A partitura é com frequência entendida como um dispositivo de memória, nada mais que um recurso para que um acontecimento passado possa ser conservado e replicado. Essa visão, porém, ignora o papel disciplinar que a partitura exerce no exercício da performance, estabelecendo, por meio de códigos linguísticos (mais ou menos) rígidos, o que pode ou não ser realizado em um determinado campo. A introdução da pauta musical, por exemplo, transforma qualitativamente a maneira de se compor música de câmara, que passa então a responder a convenções que se dão no papel tanto quanto às demandas estéticas e materiais do próprio ato de tocar. Existem formas inteiras de composição, como o serialismo, que só fazem sentido se compreendidas como consequência de seu sistema de notação. Portanto, assumir que a performance é sempre preponderante em relação à sua partitura é ignorar o efeito ordenador da própria notação. Por outro lado, assumir a superioridade da partitura é submeter o ato performático às prescrições de signos procedimentais, desconsiderando que, para ser actualizada em performance, a partitura precisa ser *interpretada*, e portanto está sujeita a variações, erros e, mais simplesmente, às realidades físicas do mundo. Assim, nunca devemos confundir *ordem* com *execução*, nem pressupor a supremacia de uma sobre a outra.

9.



2

2. Trecho da partitura desenvolvida por Ilê Sartuzi para o truque de mágica presente no vídeo *all fixed, fast-frozen*, 2025

10.
Uma enunciação performativa só se confirma, ou seja, só objetiva seu papel transformador sobre o mundo, se ela dá conta das relações sociais do seu contexto. Todo enunciado é lido em função da posição de seu enunciador em uma escala de poder; não há ordem nem execução que se sustente sem a devida autoridade. Contratos evidenciam isso com mais clareza do que a maior parte das outras formas de comunicação, pois se baseiam explicitamente na negociação das assimetrias de poder entre suas partes. No entanto, isso não quer dizer que tais mapas de poder sejam menos ambíguos, ou que sua leitura seja mais simples. Onde esperamos que se concentre mais poder — isto é, capital, em todas as suas variações — na relação entre um artista, uma galeria e um (possível) grupo de colecionadores? Quem detém, de início, maior autoridade, maior capacidade executiva para converter seus desejos em ação, e de que maneira isso se rearranja a partir dos exercícios contratuais aqui apresentados? A ideia de que essas questões possam ser de fato resolvidas com base em negociações individuais é, claro, traiçoeira, e tornada absurda através da própria premissa de cada um dos contratos exibidos. O contrato estabiliza, mas nunca anula o constante conflito pelas aparas do poder. Na melhor das circunstâncias, todas as partes agem de *boa-fé*, mas, como em toda partitura, interpretam, erram e se confrontam com a realidade material do mundo. Novamente, precisamos desvincular ordem de execução, que nunca se sobrepõem inteiramente.

11.
A exceção, talvez, seja a mágica, que busca afetar o mundo através de uma enunciação tão precisa, uma representação tão categórica da ação, que se torna a ação em si. Talvez, em sua forma mais genuína, a mágica almeje sempre a retornar ao primeiro encantamento: o princípio pelo verbo, o *logos* originário, cujo poder é absoluto e, portanto, capaz de fazer da ordemexecução um único vocábulo. O conhecimento total do mundo, que o torna totalmente passível de manipulação. O contrato de sangue que não se quebra, cujas bases são inequívocas e inquestionáveis. Mas é importante lembrar que aqui nada se trata de magia, apenas de ilusão.

12.
por que o diabo precisa assinar contratos para adquirir a alma das pessoas?

13.
No contexto de uma sociedade baseada na individuação, e não nos vínculos comunitários, a dívida torna o devedor vulnerável. Por que razão, então, como artista, produzir para si mesmo essa vulnerabilidade? Lavrar em contrato uma dívida perpétua, em vez de simplesmente realizar a troca esperada de um objeto de arte por certa quantia de dinheiro? Me parece que certamente não

seria, como à primeira vista se faz parecer, um sacrifício pessoal em benefício especulativo de outrem, numa espécie de *subprime* de si. Talvez, sim, se trate de uma tentativa de reinscrever, na linguagem explícita do contrato, a experiência tácita do artista, adquirindo assim certa agência sobre processos que normalmente lhe escapam. E com isso, possivelmente, criar uma implicação juramentada das demais partes do contrato na estabilidade do artista, como garantia de retorno. Quem sabe, ao contratualizar essa posição vulnerável exigida pelos próprios mecanismos da dívida, ela possa ser rearticulada, deixando de ser um fardo, como é entendida hoje, e recuperando sua condição original como sistema de construção de confiança. Que seja incômodo o fato desse sistema ser inteiramente calcado na lógica do investimento privado, e não em uma lógica de mutualidade, apenas amplifica os incômodos latentes nas condições normais de operação do mundo da arte.

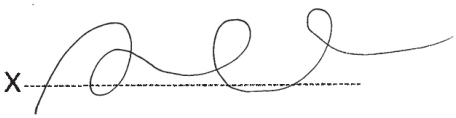
14.

```
                                                  $$$$$
 §§§§§§  §§ §§    §§            $   §§    §§ §§§§§§§ §§§§§§§  $     $
§§       §§ §§§  §§§          $     §§§   §§ §§   §§ §§   §§   $  $
 §§§§§§  §§ §§§§§§§  $     $        §§ §  §§ §§§§§§§ §§   §§    $
      §§ §§ §§  §  §§   $   $       §§  §  §§ §§   §§ §§   §§   $  $
§§§§§§§  §§ §§    §§     $          §§   §§§ §§   §§ §§§§§§§ $     $
```

15.

Entre as ferramentas do mágico, talvez a mais importante seja a capacidade de direcionar o olhar, através um grande jogo de ocultações e visibilidades forçadas – os empalmes, manipulações e desorientações praticados por qualquer ilusionista. O artista dito "visual" opera de modo semelhante, dissimulando suas oclusões no ato da partilha do visível. Não cabe aqui enumerar e, portanto, revelar as ilusões, mas deve-se dizer que esta é uma exposição sobretudo sobre o que não se vê.

16.



um punho traça com a certeza da prática um desenho sobre a linha pontilhada.

um punho traça com a certeza da prática um desenho sobre o ar.

17.
Em inglês, é comum referir-se ao mágico ilusionista como *conjurer*, aquele que conjura, ou seja, realiza invocações encantatórias para materializar objetos inexistentes, puxar coisas do ar, transformar o nada em valor. Em português, no entanto, o *conjurador* é aquele que conspira. Que se alia a outros na intenção de redesenhar sistemas. Que *con-jura*, que compartilha uma promessa. Alguém em quem você confia.

18.
x PEDRO ZYLBERSZTAJN [assinatura]

segunda a sexta, 10h—19h
sábado, 10h—17h

[monday to friday, 10am—7pm
saturday, 10am—5pm]

LUISA STRINA

Rua Padre João Manuel, 755
01411-001 São Paulo, Brasil

contato@luisastrina.com.br
+55 11 3088 2471