

Luisa Strina

Desde [Since] 1974

luisastrina.com.br

Contrato  
[Contract]

Ilê Sartuzi

# CONJUIROS, 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.<sup>1</sup>

4.



---

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.

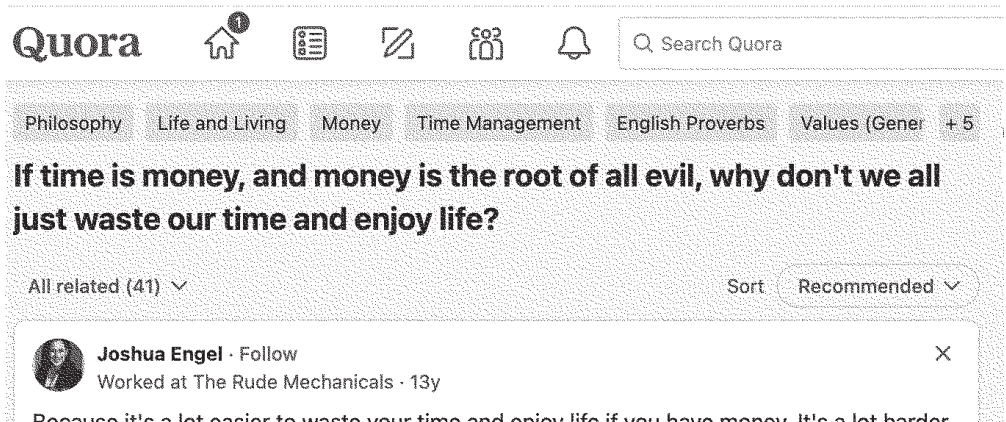
5.

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 magia é capaz de garantir que vão subir ou descer.

7.



The screenshot shows the Quora interface. At the top is the Quora logo and navigation icons. Below is a search bar with the text 'Search Quora'. A horizontal menu contains categories: Philosophy, Life and Living, Money, Time Management, English Proverbs, Values (Generations), and a '+5' button. The main heading of the post is 'If time is money, and money is the root of all evil, why don't we all just waste our time and enjoy life?'. Below the heading, it says 'All related (41)' with a dropdown arrow, and 'Sort Recommended' with a dropdown arrow. The first answer is by Joshua Engel, who is followed. His bio says 'Worked at The Rude Mechanicals · 13y'. The start of his answer is visible: 'Because it's a lot easier to waste your time and enjoy life if you have money. It's a lot harder'.

8.

Os contratos, aqui, funcionam como algo entre promessas e partituras. Estabelecem obrigações, mas também insinuem 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.

0	0	0		o	X	<sup>2</sup>
n	n	n				

	x	0	0		o	X
n		n	n			
o						

		x	0		o	X
n	n	n	n			
o	o					

			x		o	X
n	n	n	n			
o	o	o				

					o	X
n	n	n	n			
0	0	0				

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 ordem execução 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.

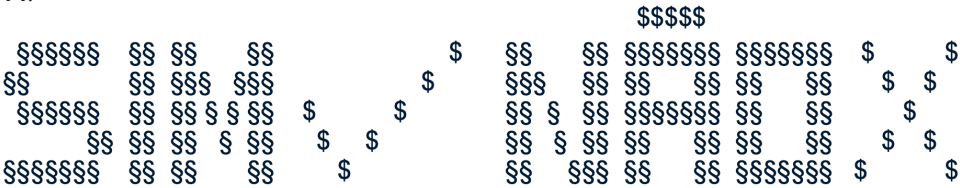
por que o diabo precisa assinar contratos para adquirir a alma das pessoas?

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? Lavar 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.

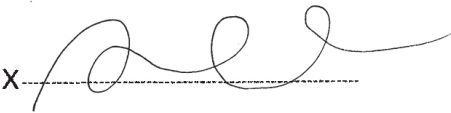
14.



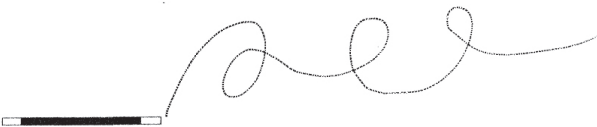
15.

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 *conjuror*, 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]



# CONJURINGS, or a few notes on contracts (for ilê sartuzi)

Pedro Zylbersztajn

1.

Every contract is, in a sense, a spell: a set of words and symbolic gestures that establish a new reality. A signature and an incantation are very much alike from a linguistic perspective, and can be classified as *performative utterances*, that is, discursive acts that not only describe the world, but transform it.

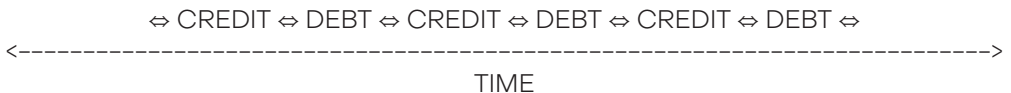
2.

Traditional economic narratives concerning the origin of money proclaim that the first-ever exchange mechanism developed by human societies was barter, an inefficient form of commerce (if I want corn and I have bread, I must find someone who specifically wants bread and specifically has corn). The coin would have emerged to correct this limitation, as a fungible, and therefore more efficient, unit of value (if I want corn and I have coins, I can find anyone who has corn and is willing to trade it for any other good with an equivalent value in coins). Currently, however, anthropologists and historians pose that the first structure for the circulation of value was a different one: debt.

3.

Barter and money are the product of low-trust contexts, in which any transaction must be carried out at the time of negotiation itself, to reduce the risk of conflict. Debt, on the contrary, takes place precisely in the interplay between present need and future possibility. And it is a belief in its ability to self-realize that is the condition for its existence. In fact, not only do debt and its counterparty, credit, depend on a structure of trust, but they are instrumental to the production of trust among people and communities: if I lend to you — or borrow from you —, we are now part of a unit whose principal value is reciprocity. My expectation is that as soon as it is possible or necessary, you will do the same for me. In such a structure, to give and to receive are one and the same gesture. In a sense, credit and debt are mutually contained, a single action that can be differentiated only through where it is situated in time.<sup>1</sup>

4.



---

1. This note paraphrases excerpts from the entry *Credit*, written a few years ago by Alice Noujaim and myself for the glossary of the platform *Weird Economies*: <https://weirdeconomies.com/glossary>. Accessed on Oct. 2, 2025.

5.






Contracts have strange relationships with time. Their temporality is seldom the present. They presuppose a duration: one month, five years, a lifetime, eternity. They also project future action. However, contracts *presentify*. That is, in order to allow the operationalization of exchanges that are not necessarily concurrent from a temporal perspective, they drag elements from other times into the here and now — they treat assets in a speculative way, treating objects that *may come* into existence in the future as functionally existent entities at the time of signature. Not by chance, time becomes one of the main elements of value-building. It is in the timespan between now and the future that a loan is created. And even more so for interest, which is nothing but a pledge, or a promise, of benefit. While the momentary loss of a resource in the present time motivates the obligation of material compensation, the urgency of immediate access to said resource is great enough to encourage the payment of additional sums.

6.

Time is the matrix of transformation. It is in it and through it that all things change: texts accumulate, bodies perish, interest compounds, paper turns yellow, ice melts. Values fluctuate, and no known form of magic guarantees they will rise or fall.

7.

Quora




Search Quora

PhilosophyLife and LivingMoneyTime ManagementEnglish ProverbsValues (Gener+ 5

**If time is money, and money is the root of all evil, why don't we all just waste our time and enjoy life?**

All related (41)SortRecommended

Joshua Engel · Follow  
Worked at The Rude Mechanicals · 13y

Because it's a lot easier to waste your time and enjoy life if you have money. It's a lot harder

8.

Here, contracts are something between promises and scores. They lay down obligations but also insinuate performances. They attribute gestures and roles that must be fulfilled by certain actors over a specified timespan. The relationship between the score and its performance — a symphony, for instance — carries

an ontological ambiguity: are they the same thing, or two entirely distinct things? Perhaps something in between? In such case, where along the continuum between those two positions does the answer reside? A score is often understood as a memory device, nothing but a resource so that a past event can be conserved and repeated. This notion, however, ignores how the score plays a disciplinary role in the exercise of the performance, establishing through (more or less) rigid linguistic codes what can and cannot be done in a certain field. The introduction of staff notation, for example, brings about a qualitative change in the approach to composing chamber music, causing it to respond to conventions that take place on paper as much as to aesthetic and material demands of the very act of playing. There are entire compositional forms, such as serialism, that make sense only if viewed as consequences of their notation system. Therefore, to assume that the performance always prevails over its score means to ignore the ordering effect of notation itself. On the other hand, to assume the superiority of the score means to subordinate the act of performance to the prescriptions of procedural signs, overlooking the fact that, in order to be actualized into performance, the score must be *interpreted* and is therefore subject to variations, errors and, simply put, to the physical realities of the world. As such, we must never mistake *order* for *execution* nor presuppose the primacy of one over the other.

9.

0	0	0		o	X	2
n	n	n				
	x	0	0	o	X	
n	n	n				
o						
		x	0	o	X	
n	n	n				
o	o					
			x	o	X	
n	n	n				
o	o	o				
				o	X	
n	n	n				
0	0	0				

2. Excerpt from score created by Il  Sartuzi for the magic trick featured in the video *all fixed, fast-frozen*, 2025

10.

A performative utterance only confirms itself, that is, accomplishes its transformative role upon the world, if it accounts for the social relations in its context. Every utterance is read by considering the position of its utterer within a scale of power; no order or execution thereof will stand without due authority. Contracts make this clearer than most other forms of communication, as they are explicitly based on the negotiation of power asymmetries between its parties. However, this does not mean that such power maps are less ambiguous or simpler to read. Where do we expect the most power concentration — i.e., capital, in all its variations — in the relationship between an artist, a gallery, and a (potential) group of collectors? Who holds, from the outset, the greatest authority, the greatest executive capacity to convert their desires into action, and in what way is this rearranged through the contractual exercises presented here? The idea that these questions could truly be resolved on the basis of individual negotiations is, of course, deceptive, and made absurd by the very premise of each of the exhibited contracts. The contract stabilizes yet never nullifies the constant struggle for the trimmings of power. In the best of circumstances, all parties act in *good faith*, but as with any score, they interpret, make mistakes, and are confronted with the material reality of the world. Once again, we must dissociate order from execution, which never entirely overlap.

11.

The exception is perhaps magic, which looks to affect the world through such a precise enunciation, such a categorical representation of action, that it becomes action itself. Perhaps, in its most genuine form, magic is always aiming to go back to the first enchantment: the beginning through the word, the original *logos* whose power is absolute and therefore able to make orderexecution a single term. Total knowledge of the world, which makes it totally manipulable. The unbreakable blood contract whose foundations are unequivocal and unquestionable. But one must remember that here, nothing is about magic, only illusion.

12.

why must the devil sign contracts to acquire people's souls?

13.

In the context of a society based on individuation rather than community ties, debt renders the debtor vulnerable. Why, then, as an artist, should one bring this vulnerability upon oneself? Drafting a perpetual debt into a contract rather than to simply carrying out the expected trade of an art object for a specified sum of money? It seems to me this certainly would not be, as it may seem at first glance, a personal sacrifice for someone else's speculative benefit, in a sort of

subprime of the self. Perhaps, yes, this would be an attempt to reinscribe into the explicit language of the contract the artist's tacit experience and, in doing so, to acquire a certain agency over processes that would usually elude them. And possibly, as a result, to create a sworn implication of the other parties in the contract in the artist's stability, as a guarantee of returns. By contractualizing this vulnerable position required by debt's own mechanisms, perhaps one can rearticulate it, reverting it from being a burden, as it is currently viewed, back to its original status as a trust-building system. The uncomfortable fact that this system is entirely underpinned by the logic of private investment rather than that of mutuality simply amplifies the latent discomfort in the normal operating conditions of the art world.

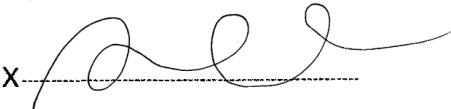
14.



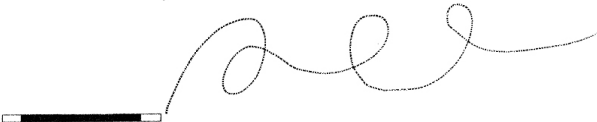
15.

Out of the magician's tools, perhaps the most important one is the ability to direct the gaze, through a complex game of forced concealments and visibilities — the sleights of hand, manipulations, and disorientations performed by any illusionist. The so-called “visual” artist operates in a similar way, disguising their occlusions in the act of sharing the visible. This is not the place to enumerate and, in doing so, reveal illusions, but it should be said that this is, first and foremost, an exhibition about what one does not see.

16.



with the certainty of practice, a wrist draws a line over the dotted line.



with the certainty of practice, a wrist draws a line in the air.

17.

In English, it is common to refer to the magician as a *conjuror*, one who conjures, that is, makes incantational invocations and is able to materialize inexistent objects, to pull things out of thin air, to transform nothingness into value. In Portuguese, however, the conjurer, *conjurador*, is the one who conspires. One who joins others in the intent to redesign systems. One who *con-jures*, who shares a promise. Someone you trust.

18.

x PEDRO ZYLBERSZTAJN [signature]

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