

# ARREMATOS EM TORNO DA SUSPENSÃO COMO FORÇA TRANSINDIVIDUAL NA PERFORMANCE PEQUENA MORTE

Mateus Scota (Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC)<sup>1</sup>

## RESUMO

Neste escrito apresento brevemente a performance *Pequena Morte* (2016) e procuro refletir a ideia de suspensão do corpo bicho, seus efeitos no ato de performance. A suspensão não tem uma identidade como conceito, seu sentido é definido a partir do acontecimento instaurado. O objetivo principal do ensaio consiste em desvelar o sentido de suspensão, aqui apresentado em diálogo com o escrito de Brian Massumi (2002) sobre o trabalho de Stelarc. Na performance *Pequena Morte* o corpo entrecruzado (humano-animal), sua elevação em autoenforcamento pelos tornozelos, o cessamento do movimento pendular quando no ponto de inflexão da elevação, são momentos específicos nos quais a interrupção do processo em curso introduziu as testemunhas da performance no seio do acontecimento. Ou seja, a suspensão atuou como força transindividual em operação nas dobras das possibilidades que o corpo elevado se tornava capaz de atualizar no decurso do processo de performance.

## PALAVRAS-CHAVE

Pequena Morte; Suspensão; Processo; Acontecimento; Humano-animal.

## ABSTRACT

In this writing, I briefly present the performance *Pequena Morte* (2016) and try to reflect the idea of suspension of the human-animal body in its effects on the act of performance. Suspension does not have an identity as a concept, its meaning is defined based on the established event. The main objective of the essay is to unveil the sense of suspension, presented here in dialogue with Brian Massumi's (2002) writing on Stelarc's work. In the *Pequena Morte* performance, the crisscrossed body (human-animal), its elevation in self-hanging by the ankles,

---

<sup>1</sup> Artista, doutorando em Teorias e Práticas do Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC), orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Bianca Scliar Cabral Mancini. Mestre em Arte Contemporânea (PPGART/UFSM, 2018). Sua pesquisa procura compreender os aparecimentos Animais, suas representações e relações contemporâneas no campo da arte performática. Pesquisa financiada pela CAPES. e-mail: mateus\_scota@yahoo.com

the cessation of pendulum movement when at the elevation inflection point, are specific moments in which the interruption of the ongoing process introduced the witnesses of the performance into the heart of the event. That is, suspension acted as a trans-individual force operating in the folds of possibilities that the elevated body was able to update in the course of the performance process.

## KEYWORDS

Pequena Morte; Suspension; Process; Event; Human-animal.



Imagem 1- Mateus Scota, Performance *Pequena Morte*, 2016.<sup>2</sup>

Eu, corpo estranho, meio gente, meio bicho, começo por amarrar uma das extremidades da corda em ambos os tornozelos, garantindo que esteja bem presa, que o nó seja confiável em não se abrir. É apenas por entre as órbitas vazias do crânio que assenta em meu rosto que posso ver partes da corda, de minhas mãos e das tentativas de dar o nó. Tento confiar em meus dedos e nos inúmeros nós que já fiz durante a vida.

---

<sup>2</sup>Fotografia de Lucas Fausto Ramiro.

Todos eles se atualizam em minhas mãos, eles habitam virtualmente meus movimentos naquele momento. Minhas mãos sabem o que fazer. Elas apertam o nó que segura minhas duas pernas juntas.

Feita a amarra, localizo a outra extremidade da corda. Puxo-a. Sinto meus pés seres içados levemente. Puxo-a novamente. Meus pés já não tocam mais o chão. Na terceira puxada apenas minhas nádegas tocam o solo e meus pés já ultrapassam a altura de minha cabeça. A próxima puxada me coloca diretamente no ar, sustentado apenas pelas extremidades da corda que ligam meus tornozelos às minhas mãos. Elas seguram ativamente, com força, todo o peso morto das pernas e do tronco. Uso o peso da cabeça para equilibrar a o peso das pernas e fazer a corda correr por cima do galho que sustenta toda esta cena. O movimento da subida faz com que a corda assuma um balanço pendular, alimentado pelo esticar das pernas e o encolher dos braços. O cansaço vai tomando conta do corpo. Subo o máximo que consigo.

Paro. É o momento de testar a resistência. As mãos firmam a corda, minha atenção está nelas. A abertura inconsciente das mãos é um risco que me aflige. O tempo passa. Meus pés começam a formigar, a corda que comprime os tornozelos roça os nervos e os vasos sanguíneos. O movimento pendular abrandando, fica lento, pequeno, quase imperceptível. As artérias de meu pescoço pulsam com vitalidade. Sinto meu rosto endurecer, inchar. O crânio que repousa sobre o rosto esmaga a pele, muda sua região de apoio, do queixo para a testa. Consigo ouvir o sangue circulando com força pelo pescoço. A corda começa a deslizar pela palma da mão, meus dedos tremulam e sinto a falta da força das mãos colocar em risco o que está acontecendo. É hora de saltar aos poucos.

A corda desliza por entre as mãos, v a g a r o s a m e n t e. Um solavanco na descida estira a corda, aperta meus tornozelos, comprime os tendões. Fecho os olhos, dor. A gravidade continua a puxar o corpo para baixo. Vou descendo lentamente. Enfim, a ponta de um dos chifres toca o solo. É o marco zero do toque. Tudo o que vem depois daqui vai se estendendo pelo chão como um tombamento. A cabeça, a nuca, as costas em onda, o quadril, as coxas e, por fim, os pés. Deitado na grama, meu corpo lateja por inteiro. Sinto o fluxo de sangue percorrer novamente meus pés. Mal pude sentir o alívio em minhas mãos ou tornozelos e já é hora de içar o corpo novamente.

Este evento começou com uma caminhada em meio aos transeuntes. Geralmente nu, a face desvestida de carne, branca, razão morta, parece ser o que mais se apresenta aos olhos. Alguém grita no anonimato da multidão: Chame a vaca! \_Alguém pegue a

corda! \_Tôô, tôô, tôô... Sinto um puxão no pé. Paro, tento olhar para quem entrou no jogo de performance. Talvez me amarre em algum lugar. Não vejo ninguém, a outra ponta da corda está vazia. Sigo por entre as pessoas em direção a uma árvore para fazer as suspensões. Desamarro a corda que havia arrastado amarrada a um dos meus tornozelos. Tomo-a em mãos para arremessá-la em um dos galhos. Em três ou quatro tentativas a corda passa por cima do galho e as duas pontas já estão livres para começar a subir.

A performance Pequena Morte surgiu como uma tentativa de insurreição pessoal. Nunca a pensei desta maneira, ou tenha mencionado tal perspectiva pessoal para qualquer outra pessoa que veio a mim falar da experiência estética. Sua referência visual repousa no ritual rural de esquartejamento do bicho para finalidades alimentares. Após a morte do animal, com a ajuda de uma corda, um grupo de pessoas eleva o corpo morto na finalidade de lhes retirarem o couro, as vísceras e, depois, cortá-lo nas partes que lhes convém. Como uma vaca sozinha, desprovida de rebanho, eu performo sozinho. Não me movo por entre uma manada, o que não quer dizer que eu não me preocupe em saber por onde ela anda. Sou uma cabeça de gado que, até mesmo no ato de morte, precisa realizar a elevação sozinho. O próprio corpo que se entrega à morte é o agente que puxa a corda. Uma parte precisa tornar-se passiva, permissiva, morta. Outra parte precisa fazer a força de levantar sua própria parte passiva. Este era um ciclo de autoelevação urobórica, um esforço inútil e um apelo por transformação. A verdade é que eu não sabia exatamente aonde este ato iria chegar.

Dentre todos os momentos que compõe este acontecimento, o ato da subida deixa impressões muito intensas. Um silêncio ‘ruminoso’ marca a saída do corpo do chão e, a cada puxada da corda e pequena elevação, ele vai se intensificando (ou se dissolvendo) até o momento no qual o corpo está lá, parado, lutando contra si mesmo para resistir à queda eminente e já não é mais possível ouvir nenhum sussurro. Enquanto estou parado de ponta cabeças o silêncio é pleno e é deste momento específico que gostaria de tratar neste escrito.

O ano era 2016. Em meio a fervorosa crise política, a ascensão da direita ao poder, alimentada por um alinhamento servilista a política aos Estados Unidos da América, um golpe à democracia se instaurava. Havia um tempo que tal movimento se insinuava e nós o sentíamos. A dificuldade era aceitar que o que se desenhava em curso ganhava proporção diária alimentada pelas redes de circulação de informação falsa (*Fake News*) e pela criação de uma falsa crise (econômica, ideológica, e de segurança

pública) animada por uma “fantasia conspiratória” (FOSTER, 2021, p. 31) criada pelo discurso da direita branca. O que era preciso fazer como artista, como pensador/pesquisador da arte para atuar contra as forças obscuras que se insinuavam? “E, em todo caso, por que agregar indignação a uma economia midiática que se alimenta da própria?” (FOSTER, 2021, p. 8)

Aquilo que parecia tão óbvio para alguns de nós não era para outros. Vimos amigos próximos comprarem a ideia da crise, a ideia do benefício do golpe como força necessária a destituição dos poderes democráticos. Já não sabia “por que” ou “contra o que” as pessoas brindavam seu apoio. Tudo o que eu sabia é que o estado de exceção colocava em risco a estabilidade dos direitos humanos, alegadamente prejudiciais por diversas frentes da direita política. A vitória de Donald Trump nos Estados Unidos da América impulsionava o surgimento de uma direita reacionária na América Latina. No ato de votação do impedimento de governada até então presidenta Dilma Rousseff tivemos uma prova do porvir. Deus, família “tradicional” brasileira (a branca heterossexual euro-normativa), e Carlos Brilhante Ustra ganharam foco. No primeiro dia de janeiro de 2019, Bolsonaro ascende ao poder pelo voto popular.

Este foi o contexto conturbado, verde-amarelo, no qual a produção de um pensamento em corpo acontecia. Eu não sabia de que maneira agir. Grandes ações não poderiam competir como devaneio midiático ou com qualquer amostra pífia que vinha da casa civil. Eu mal conseguia conversar com as pessoas próximas a mim sobre o que se insinuava. Foi então que voltar ao básico do que eu conhecia do mundo parecia ser a única forma de agitar o corpo em direção a uma manobra de comunicação.

Calvino escreveu em *O castelo dos destinos cruzados* (1991) que a lei da floresta era devorar o corpo, alimentar-se dele para transformá-lo em pasto às formigas e moscas. A matéria decomposta parecia ilustrar muito bem os caminhos que o passado havia desembocado no presente, e da mesma forma, os caminhos possíveis do presente ao futuro. A razão cínica era desprovida de carne, e a branquitude do desprovemento era matéria cadavérica. Voltei ao começo, à decomposição da matéria orgânica, para provar que não havia alma de homem europeu próxima à ideia de divindade que não pudesse apodrecer sob a terra.

Reuni uma porção de crânios que estavam despejados em meio a mata. Tornei-os um habitáculo no qual poderia antepor meu rosto. Mais que isso, tornei a face óssea um órgão protético de aparência no mundo, ou meu corpo era a prótese do crânio, uma prótese de resistência ao abate. De qualquer forma, sentia que eram elas, as vacas, as

únicas que poderiam construir (co-compor) qualquer sentido de abate. Sempre as vi – efetivamente ver – em um momento final e seus crânios, para mim, tornaram-se relicários do abate.

Há no ato de carnear (esquartejar) uma vaca um momento entre a facada e a certeza de que o corpo está morto, no qual a espera parece evidenciar um amargor ou arrependimento de desprover a animação de um corpo que agora habita o mundo dos objetos. O corpo animal morto é um objeto sólido. Não vai rolar, não vai correr, não vai se quer respirar (expandir) como o fazia a minutos atrás. Seu volume despencado no chão ou içado em um galho de árvore torna-se um amontoado de ex-vida.

Dar a estes relicários de morte um sentido era desenhar meu próprio rosto, uma razão humana, como corpo que os carregaria como rebanho em desfile – embora uma única cabeça soasse mais como um ato de diplomacia em nome de uma causa comum, embora esta união expressasse também a ruína de um dos dois. A “irracionalidade” do minotauro, a razão animal por trás dos deuses gregos, a cabeça óssea da matéria cadavérica de uma velha vaca era uma forma desgastada, mas eficaz, de negar uma participação no golpe que se apresentava em curso à democracia. Eis aqui uma suspensão, aquela dos corpos que não pertencem a uma esfera exclusiva de definição, que não precisam afirmar qualquer categoria para existir no capital. Em *A Alquimia Evolucionária da Razão* (2002), Brian Massumi debruça-se sobre o trabalho de Stelarc e sobre suas suspensões de arte corporal. Nelas o corpo humano nu é evidenciado em suspensões quase estáticas, realizadas com ganchos que prendem a pele ao aparato de sustentação. O corpo suspenso de Stelarc é a pura assepsia, não está em posição de escolher um conjunto de ações possíveis ou de expressar qualquer efeito que não tenha sido metodicamente planejado com antecedência. Para o filósofo, o corpo estelarciano está em uma condição inútil e pouco funcional<sup>3</sup>.

O modo usual no qual o corpo *funciona* como um conceito sensível - a possibilidade - está radicalmente suspensa. O corpo é colocado no limite de sua funcionalidade. A resposta à questão do que está sendo suspenso: *possibilidade* humana corporificada. Cada suspensão na série não era uma resposta possível, mas uma rerepresentação de um problema que teimosamente permanece um problema de ponta a ponta

---

<sup>3</sup> A inutilidade, no escrito de Massumi, se presta à invenção. Ele escreve: “A poética das rosas levou a uma multiplicação de linhagens, cada uma com o nome de sua primeira prótese humana. A necessidade e a utilidade levam à reprodução idêntica. A inutilidade, por outro lado, se presta à invenção.” (MASSUMI, 2002, p. 96, tradução nossa)

de seu desdobramento serial, que recusa solução enquanto o corpo humano for o tipo de conceito sensato que normalmente é e funciona da maneira que faz. (MASSUMI, 2002, p. 101-102, tradução nossa, grifo do autor)

Pequena Morte foi uma tentativa de fugir do comum que, naquele momento parecia um chamado a compactuar com a ascensão da direita antidemocrática na política democrática brasileira. Esta era uma tentativa de insurreição pessoal, pelo menos uma insurreição menos humana. Esta forma humano-animal procurava suspender o que Massumi definiu como *possibilidade humana corporificada*, não apenas em um plano de luta contra a gravidade (como acontece no ato de performance) quanto do centro gravitacional da forma humana como uma forma hegemônica na arte e na política – a velha máxima de “o homem é um animal político”.

Outrossim, este jogo de ocultamento e revelação da forma humana habitando e sustentando a cabeça animal (ou vice-versa) constituía o que denominei *entrecruzamento* como uma forma paralela e, portanto, nunca tangente, ao híbrido. Os híbridos são resultados novos a partir da união de partes distintas. Os entrecruzados são formações outras, oriundas da junção inesperada de partes distintas. Se o primeiro resulta na exclusividade formada a partir das partes que o precederam, apenas o segundo se mantém como habitante do território do meio, o entre, como uma negação de pertencimento limpo, branco ou puro. Mas esta é apenas parte do que estamos desenvolvendo como suspensão nesta ocasião, neste corpo-escrito.

O corpo entrecruzado que se eleva em autoenforcamento luta uma batalha contra si próprio. A subida compõe um jogo de forças frenéticas que oscilam entre o puxar, o relaxamento, o suportamento da dor e o debater-se característico dos corpos em crise. Mas o movimento, conforme tratamos anteriormente, é menos percebido que sua ausência. É no cessamento do movimento, quando o corpo está parado no alto, que ele é atravessado por uma força de desejo de animação. O efeito da interrupção dos movimentos em curso conclama que o corpo retorne à coletânea de movimentos conhecidos pelos partícipes da ação. A interrupção não é uma suspensão *do corpo*, mas uma suspensão *do processo* que se encontrava em curso. A partir da interrupção-desenhada como ponto de inflexão- qualquer desdobramento habita o porvir.

As coisas penduradas entraram na ciência e na tradição sob a égide da teoria do caos. O foco da teoria do caos são acontecimentos chamados de "pontos de bifurcação" ou "pontos singulares". Um ponto singular ocorre quando um sistema entra em um estado peculiar de indecisão,

onde seu próximo estado torna-se totalmente imprevisível. O desdobramento da linha de ação do sistema se interrompe. O sistema se suspende momentaneamente. Ele não se tornou inativo. Em vez disso, está em fermentação. Tornou-se "crítico". Este interlúdio "caótico" não é a simples ausência de ordem. É de fato um estado superordenado: é concebido como a copresença literal de todos os caminhos possíveis que o sistema pode tomar, sua inclusão física uns nos outros. (MASSUMI, 2002, p. 109, tradução nossa)

O corpo suspenso é habitado por uma vida paradoxal, tal qual o gato do experimento de Schrödinger, vivo *e* morto, animado *e* inanimado, dinâmico *e* devir-objeto. Conforme Massumi escreveu, o corpo suspenso está em fermentação. A *interrupção* no desdobramento da linha de ação potencializa no campo do processo de performance o estabelecimento de um espaço de transformação, no qual a vida intersticial ganha forma e pode ser experienciada como possibilidade em devir. Tal vida intersticial pode ser entendida como uma vida que co-cria estruturas intempestivas a partir do testemunho (participação) da ação. Tudo acontece – uma vida imaginária e afetiva – para aqueles que presenciam o corpo elevado e parado. Este espaço de transformação é de ordem política uma vez que sua existência está condicionada ao ato situado da performance. Todavia, é na suspensão gerada pela interrupção que o corpo suspenso habita as dobras de um acontecimento relacional. A testemunha que percebe a suspensão da animação do corpo bicho é constituído no ato de sua percepção. Ele se transforma a medida em que participa do movimento relacional. Massumi escreve:

Começamos dizendo que Stelarc era um artista corporal, e agora estamos dizendo que sua arte é de alguma forma (poética) objetiva. Isso não é uma contradição. Pois o objeto é uma extensão da coisa percebida, e a coisa percebida é um conceito sensível, e o conceito sensível é uma ideia materializada incorporada não tanto na percepção ou no percebido considerado separadamente como no meio, em sua conjunção sentida. Mas os termos são independentes da conjunção? *O que é um corpo perceptivo à parte da soma de suas percepções, reais e possíveis?* O que é uma coisa percebida além da soma de seu ser percebido, real e potencial? Separadamente, cada coisa não é uma ação, nenhuma análise, nenhuma antecipação, nenhuma coisa, nenhum corpo. *A coisa é seu ser percebido. Um corpo são suas percepções. "Corpo" e "coisa" e, por extensão, "corpo" e "objeto" existem apenas como implicados um no outro.* Eles são acoplamentos diferenciais nas mesmas forças, dois polos da mesma conectividade. A coisa é um pote do corpo e vice-versa. Corpo e coisa são extensões um do outro. São implicações mútuas: co-pensamentos de percepção de duas cabeças. Essa percepção de duas cabeças é o mundo. (MASSUMI, 2002, p. 95, tradução nossa, grifo do autor, sublinhado nosso)

Desta forma, se o corpo se comporta de maneira inerte como objeto inanimado, como um objeto, sua implicação vai além da objetualidade, nega-a “em favor da sensação pura”<sup>4</sup>, pois corpo e coisa atuam como extensões mútuas, sujeitos pré-formados que passam a ser no ato da consciência gerada no processo de performance.

Ao recobrar sua vida anímica, o corpo bicho reassume o movimento pendular, desta vez, descendol e n t a m e n t e em direção ao chão. Sua descida não comporta a mesma energia que a subida. Ele não é o mesmo corpo que se elevou. A transformação potencializada na parada e cessamento do movimento a veste com uma qualidade adicionada – a de que as operações do corpo no espaço não são mais restritivas a sua condição humana, animal ou coisa (humano-animal). Há, nesta vida, uma força intersubjetiva capaz de cooperar entre o corpo bicho e às testemunhas de sua ação. Para os últimos, o corpo em performance passa a se inscrevertambém em um campo imaginário, cujos limites são mais vastos que os circunscritos a realidade. O acontecimento atravessa em ondas de força e de contágio todos os corpos emaranhados no processo de performance. Vida anímica, vida cadavérica, vida cotidiana, vida imaginária se entreatravessam, suspendendo as leis do espaço na fundação de um campo intersticial (espaço de co-composição de vidas-vivendo em processos de devir-bicho-que-se-suspende). A suspensão se espacializa a partir das conexões relacionais em-ato na performance.

Quando o corpo bicho torna a ficar em pé após as elevações, ele goza de uma ontologia expandida. Àquilo que se é passa a estar além de uma definição. Passa-se a estar em presença estrangeira de ambos os lados. Em *COURAÇA* (2017), o levantamento do corpo em transformação assistida, quando ele se levantou do chão no qual estava deitado, implicou no desponte de um acontecimento relacional imediato. O corpo deitado estava em posição objetual. Ao levantar-se passou ao status de corpo vivo – em termos de analogia, como se a vaca esfaqueada e morta voltasse a mugir e se levantasse em busca de um ato de vingança. Testemunhas retiraram-se do local de performance por medo de serem convidados – de qualquer forma ou circunstância – a desvelar-se animais. As testemunhas que permaneceram, o fizeram em situação de estarrecimento, como se a presença do corpo bicho estabelecesse um jogo de intensidades e de presença, como se ela testemunhasse também algo íntimo ocultado em seus corpos. Os relatos da experiência estética que chegaram a mim relacionavam o

---

<sup>4</sup> (Paul Virilio *apud* Massumi, 2002, p. 103)

levantamento do corpo do chão aos atos de incorporação – em termos de qualidade de energia. A palavra *energia*, usada para definir a transformação do acontecimento, sua mudança de uma chave cotidiana para uma chave de ontologia outra, é uma forma possível de dar nome à suspensão gerada pelo acontecimento relacional. Vemos este tipo de transformação “energética”, todo o tempo. Nos jogos de futebol quando uma falta é cometida e os jogadores seguem disputando a posse da bola, o juiz apita e, imediatamente, a energia de disputa se dissipa dando lugar a uma suspensão como interrupção inesperada. Os jogadores procuram, então, tomar conhecimento, atualizando e ressitando a si próprios.

Mas esta presença que é permeada de uma qualidade outra, uma força de testemunho que veste o corpo bicho com outras vidas (denominada energia pelas testemunhas da performance), é constituída por uma força interna que flui para dentro, força de retroalimentação, força de afecção mútua. Assim como as testemunhas, o corpo bicho em performance também sente as transformações ondulatórias da suspensão. Ele participa do acontecimento e do jogo de relações no espaço de performance. Essa intensificação do efeito de suspensão está em movimento, de maneira que estando em movimento no espaço, gera um campo espacial das relações em acontecimento. O que estamos denominando como suspensão é, de certa forma, uma abertura em direção a um espaço potencial no qual uma sintonia de afetos mútuos é que está em jogo. A suspensão atua, portanto, como força transindividual que opera nas dobras da possibilidade e da potência que o corpo suspenso é capaz de atualizar no porvir.

Ao tratar da objetividade dos acoplamentos entre flor e abelha ou flor e humano, Massumi destaca que a coisa-flor, a percepção e o pensamento estão em movimento para dentro e para fora de si mesmos. Tal movimento de “possibilização e potencialização, simplificação e complexificação” acontece ao mesmo tempo em que se revela. Em outras palavras, a força transindividual entre sujeito e objeto opera nas dobras da possibilidade intensificada, adquirindo uma diversidade de efeitos a partir de um ciclo de retroalimentação mútua.

Paradoxalmente, esse aperfeiçoamento da ordem de substituição é uma intensificação da ordem de superposição pertencente ao potencial ao mesmo tempo que é um desligamento dele. A objetividade torna possibilidades mais previsíveis e, portanto, mais acessíveis como próximas conexões. A objetividade obscurece a percepção com uma carga aumentada de possibilidade, que volta à percepção para aumentar a potencialidade da coisa que começou purificando ou refletindo. As forças envolvidas na coisa realmente ganharam na

diversidade de efeitos de que se alimentam. A conectabilidade da coisa foi aumentada: agora ela tem mais potenciais. Eles foram sobrecarregados, intensificados. A seleção geral da coisa retorna a ela como um aumento de sua multiplicidade singular. Sua simplificação retorna a ela como uma complexificação, sua perda como um ganho na ordem. Possibilização e potencialização, simplificação e complexificação, dobram-se dentro e fora uma da outra. A perda da ordem é apenas um momento em um processo expansivo em que a percepção e o pensamento formam um ciclo de retroalimentação positiva (assim como as coisas e o pensamento, por meio da percepção). Coisas, percepção e pensamento estão em um movimento recíproco para dentro e para fora uns dos outros e de si mesmos. São momentos ou dimensões do mesmo processo de reforço mútuo e co-conversão. A sensação é o ponto de co-conversão por meio do qual as variações de percepção e pensamento atuam. É o ponto singular onde o que acontece também está se revelando. (MASSUMI, 2002, p. 94, tradução nossa)

Mas há um problema. Toda esta performance que coloca em movimento uma suspensão não está a serviço de uma abstração material, como se o corpo se colocasse como objeto poético e só. Está, antes, a serviço de uma experiência política, da criação de um campo de forças físicas e de dinâmicas que colocam em risco o estar-com e, também, o risco de queda – de irromper como ação trágica no espaço de performance. A instauração deste campo de forças físicas coloca no centro do movimento uma crise, a do corpo-em-risco, exigência pontual para que a testemunha do evento esteja presente continuamente.

Trata-se de uma ação contra a natureza dos fenômenos do mundo. A ação desenhada como um oxímoro, ao mesmo tempo em que coloca um entrecruzado bicho no centro do fazer – um corpo vivo e em vida –, faz com que ele lute contra uma força fundamental, a gravidade. O deslizamento para cima e para baixo, as pausas de resistência e de descanso são as consequências da luta de forças residentes na carne para atuar contra a força gravitacional que empurra o corpo ao chão. Somente depois que toda a ação de força aplicada para e contra si mesmo se torna virtualidade no corpo é que um afrouxamento da intensidade da suspensão pode ecoar para além do ato de performance visto (sentido) do acontecimento. A crise no centro do acontecimento jamais encontra uma solução, pelo contrário, ela se dilui no decorrer do processo, entre as elevações, o desamarrar da corda dos tornozelos e o retorno para caminhar entre os corpos transeuntes do cotidiano. Ou seja, a figura humano-animal não era uma pretensão simbólica – ou uma encenação dramática de sofrimento simbólico – como se eu quisesse transmitir ou significar algo comunicável. O corpo humano encontra-se obsoleto e supersaturado como discurso nas artes vivas. A necessidade de um corpo

entrecruzado nesta produção conjugava certo anonimato – para fugir do posicionamento humano como centro da produção – que buscava, já naquele momento, a criação de uma espécie de força de pertencimento – um processo de relações que se desenrolam internamente ao processo da vida-vivendo e que poderia ser identificado como comum. O corpo bicho colocou um processo em movimento e este percorre(eu) seu curso.

## **Arremates**

Este ensaio procurou firmar alguns pontos em torno do que tenho refletido sobre a suspensão. Primeiro, de que a relação entre o crânio de vaca e o corpo humano nu, um como órgão protético de aparência do outro no mundo, formaram uma primeira forma de suspensão, imbricada no ato composicional da visualidade e do discurso. Segundo, de que a elevação do corpo bicho (corpo animado) em um trabalho antigravitacional, seguida da interrupção e sua imobilidade no alto da elevação, atravessa o corpo por uma força de desejo de animação. A interrupção não se apresenta como uma suspensão *do corpo*, senão como suspensão *do processo* que se encontrava em curso. Ambos os efeitos de suspensão encontram nas testemunhas do acontecimento um campo de relações vivas e dinâmicas que co-cria vidas intersticiais para o corpo, reveste-o com uma vida imaginária, uma vida cadavérica, uma vida paradoxal que oscila entre a gravidade e sua quebra. A suspensão passa, então, a atuar como força transindividual que opera nas dobras da possibilidade e da potência que o corpo suspenso é capaz de atualizar no porvir do acontecimento de performance.

## **REFERÊNCIAS**

COURAÇA, Mateus Scota, 2017. Disponível em: <https://mateusscota.wordpress.com/couraca-2017/> Acessado em: Acesso integral / Arquivo do artista

CALVINO, Ítalo. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MASSUMI, Brian. A Alquimia Evolucionária da Razão. *In: Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Londres: Duke University Press - Durham & London, 2002.

PEQUENA MORTE. Mateus Scota, 2016. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wXybt0yPbyk> Acesso em: Acesso integral /  
Arquivo do artista