

Querido \_\_\_\_:

Aprendi a copiar como se não houvesse amanhã. Desde que acordei, falo por citações, repetições, duplos, fotocópias, amigos, conhecidos, vozes, vozes e vozes. Sinto um aperto no estômago, uma náusea que parece vir da zona do escuro, apesar de não conseguir localizar o motivo da aflição em nenhum livro decente, a não ser aquele célebre do Max Weber que fala pela primeira vez de *desencantamento do mundo* mas acho que nem isso me dá sustentação, sinto mesmo um grande enjoo e necessidade de tomar aquele anti-dispersivo que nenhum psiquiatra se dedicou a inventar. Podia ser redundante e dizer: não sei qual é a minha voz. Mas isso é fazer de conta que sou uma virgem com excesso de masturbação que se dá conta de que nunca teve acesso a uma experiência terrível de sexo. E eu gostava de dizer-lhe que para mim é mesmo uma foda irresistível imaginar as minhas ideias próprias de mundo através das vozes dos outros. Vivo na realidade da repetição, imitando um devir-autista, não como uma máquina de semelhanças, mas replicando pela obstinação do vivo, pela insistência incorporal do que não entendo. Dito de outra maneira: vivo do que não entendo, replicadamente na vertigem de um plano chamado História em que nenhum delírio é sobre o pai ou a mãe, mas sobre as *estepes das árias*, os segredos das colmeias, das *geografias* e dos *mapas* remapeados do mapa que ninguém consegue mapear direito. Alguém disse isto antes? Sim disse, ainda bem que disse, porque eu quero celebrar isso, viver o delírio de desaparecer nas estepes já-ditas, de não querer deixar nenhum traço, nenhum autor.

A minha placenta é o poder-desaparecer. Mapear corretamente mostrou-se um erro no passado. Mas mapear incorretamente mostra hoje a dimensão bárbara de querer traçar o incompreensível com formas conhecidas. Entre ambas as opções, des-decido. Quem são os bárbaros e quem são os civilizados e o que se passa agora agora agora, agora que ponho o dedo (*digitum*) no teclado do meu computador? Que se passa agora agora agora agora que a vertigem de devir-repetidor pode um dia ser combinada com o meu genoma e isso pode levar-nos a algo extremamente violento, onde nada tem que ser dito e as provas serão todas usadas contra mim-todos? Isso será uma novidade? Seguramente terei o direito a ser chicoteada para fora do mundo do trabalho, como outro qualquer membro da sociedade do conhecimento que se arrisca a dizer que não tem valor “criatividade” na sua produção, que é um plagiador num mundo que aboliu a tradição. O meu diagnóstico será “câncer” na forma de replicar o mundo descritivamente como se ele fosse um jogo de insistências repetidas, ainda que muitos outros o façam de forma encoberta e não recebam semelhante punição. Câncer não é um desastre da proliferação celular, de coisas que se queriam antes purificadas, como o Corpo, a Razão, o Sujeito e o Sol? Pois a minha proliferação é repetição de vozes corretas e incorretas, deixar o monstro viver. Não tenho nada a acrescentar, a não ser que o mundo não pára de mudar sempre que dou um passo. Eu igual a medida do Mundo. Antes cidade-estado, hoje corpo- mundo. O mundo engloba o meu passo, globaliza o meu passo, recupera o meu passo, legitima o meu passo, torna-o mais um passo entre outros. O mundo faz o meu passo proliferar, as minhas pernas andam-se. Então, limito-me a ser o mínimo do ser: *aliquid*.

Digo: eu repetirei sem escrúpulos. Digo: eu cultivarei figuras e cosmogonias para falar de todos os nossos papagaios ao espelho. E nem vou entrar na armadilha mais óbvia que se chama *capitalismo, identidade planetária, sociedade de consumo, sociedade de informação*, e muito outros brilhantes termos que tentam explicar os fenómenos apertando o lado de fora com sua dimensão totalizante. Dar conta do mundo com palavras- mundo não chega. Eu quero celebrar, não explicar, vitimizar, descrever, o presente. Entre muitas outras coisas que não sei, acredito que esta forma contemporânea de criar mundos xerox pode ser uma forma de magia transformada em ciência, uma forma entre muitas outras, que eu e outros tantos podem servir-se para se fazerem passar por feiticeiros do pensamento. A magia é eu poder fazer literatura dos maiores desastres da humanidade. A magia é eu poder repetir como se adivinhasse o futuro. Não é uma foda irresistível?

**\* pré-publicação de excerto de tese de Rita Natálio no âmbito da pós-graduação da PUC-SP com orientação de Peter Pal Pélbart (bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian 2012-2014)**

# LADO A: a superfície do século combate o profundo do século

No dia 29 de Maio de 1913, Valentine Cross-Hugo escreveu:

*“Tudo o que se escreveu sobre a batalha do Sacre do Printemps é inferior à realidade. Foi como se a sala tivesse sido atingida por um tremor de terra. A sala parecia vacilar no tumulto. Grito, injúrias, uivos, assobios que dominavam a música...”<sup>1</sup>*

Que aconteceu neste dia? É difícil voltar atrás mas também é difícil começar hoje, sobretudo quando temos que começar pelo mesmo. Como falar do mesmo? Como dar-lhe carne?

Em 1913, quando a Guerra com G grande ainda não era possível, existiu esta *Sagração da Primavera* que Valentine descreveu. Considerada hoje como obra máxima da modernidade (como aliás, muitas das demais obras “máximas” do século XX que foram também reconhecidas a *posteriori*), esta *Sagração*, ou pelo menos a sua identidade “máquina-de-fazer-fantasma”, trouxe-nos até 2013 com a sensação de que 100 anos intensificam a memória se soubermos preservar uma certa noção de escândalo e de ritual de imitação. Desde a controversa apresentação de Diaghilev e Stravinsky no Théâtre des Champs Elysées, com uivos, gritos e tremores de senhores e senhoras combalidos, repetiram-se até hoje e ao infinito, ecos e vozes sobre o escândalo e a incapacidade do público aceitar o novo, lado a lado com a descoberta de uma dimensão obscura da natureza humana e sua incapacidade de aceitar o inumano.

Como começar então de novo? Podia ser mais simples do que parece: se ninguém esqueceu a *Sagração da Primavera* até hoje, é porque simplesmente ela não podia ter sido esquecida, os dados comprovam, sua perturbação exigiu que a continuássemos. Logo, quando depois da sua estreia, alguém decidiu recuperar a visão perdida da *Primavera* que não mais havia sido posta em cena depois do escândalo e se inaugurou uma motivação histórica compulsiva para refazer mais de 300 versões desta peça, era evidente que um mito fosse criado, pois ele estava na origem, e com esse fogo não se brinca. Retrospectivamente explicado o mito, a existência de centenas de versões da *Sagração* seria apenas um jogo de argumentos bem explicados em função de sua origem mítica.

Mas se o mito é tautológico, se auto-explica, nossa desconfiança é imediata quando história e mito parecem funcionar com as mesmas estruturas. Por outro lado, existem elementos para pensar a repercussão desta coreografia nos nossos corpos, que extravasam o pensamento sobre a popularidade e a mitificação. Basta cruzar estes corpos com os dados do tempo e as marcas do século. Ideias e corpos misturam-se, os corpos aguentam muito e podem mesmo misturar as variadas ordens e natureza que a lógica separa.

Começemos por exemplo, por Nijinsky, o mítico louco da profundidade do século XX, ao lado de Artaud e até de Aby Warburg que muitos desconhecem ter também padecido de nervos doentes. Nijinsky soube como ninguém retratar uma natureza conturbada dos homens deste

---

<sup>1</sup> tradução livre da autora “Tout ce qu’on a écrit sur la bataille du Sacre du printemps reste inférieur à la réalité. Ce fut comme si la salle avait été soulevée par un tremblement de terre. Elle semblait vaciller dans le tumulte. Des hurlements, des injures, des hululements, des sifflets soutenus qui dominaient la musique...”  
<http://www.espacemalraux-chambery.fr/pdf/lesacreduprintemps.pdf>

tempo, paradoxalmente impelida a implodir e a expor-se ao fora. Nijinsky, com sua costela de Freud animista, feiticeiro das irracionalidades prontas a serem reveladas, criou uma coreografia da liberação. Freud explicou, Nijinsky fez, e outros continuaram esta obra de revelar que o interior dos humanos pode ser um espaço infinito, pois sua economia psíquica e libidinal é inesgotável, ainda que habitada por pulsões de morte, irracionalidade, violência, devires de fauna e flora.

Retrospectivamente, poderíamos dizer que o recalque da dimensão emocional e afectiva deste período era de tal modo forte, que o Inconsciente descrito por Freud, mesmo querendo libertar-se, tornou-se fatalmente responsável por revelar o pior e o melhor de nós mesmos, pura máquina de “Terror ancestral” como descreveu Preljocaj a propósito da sua versão da “Primavera” (2001). Uma das marcas do século XX seria então um Nijinsky *louco* e a construção de uma coreografia *dividida* entre o combate de Apolo e Dionísio, com a carne particular de uma Guerra (com G grande) que estava prestes a inaugurar a possibilidade de insegurança e risco em todos os territórios, e a formalização da Psicanálise que introduzia a espessura do Eu como “entranha” do ser. De mãos dadas com a guerra e a explosão do psíquico, eclodia passa a passo o indivíduo como unidade política e psíquica, a marca do seu “eu”, do seu carácter, da sua figura, ou mesmo de um autor, ganhando os contornos que hoje conhecemos e banalizamos. Nijinsky, convertido em lenda viva do século XX, é talvez a melhor imagem do louco indivíduo “único”, janela para entender grande parte do processo de imortalização da *Sagração* de 1913 em obra de dança clássica.

Diz Badiou num livro a propósito deste século XX (*O século*, escrito no início de ano 2000) que para abordar algo do século XX seria preciso uma metodologia: “*Minha ideia é que nos atenhamos o mais próximo possível às subjetividades do século. Não a qualquer subjetividade, mas àquela que se refere precisamente a esse século. O objectivo é tentar ver o sintagma “século XX”, além da simples numeração empírica, possui pertinência para o pensamento. Utilizamos método da máxima interioridade. Não se trata de julgar o século como dado objectivo, mas de perguntar como ele foi subjetividade...*”<sup>2</sup>. O que Badiou nos propõe é este método de máxima interioridade, que avança cuidadosamente sobre os seus telhados de vidro, sem medo de os descobrir firmes e frágeis ao mesmo tempo.

## **LADO B - a mesma cantiga mas diferente**

De 1913 a 2013, vivemos um século. Mas que século foi esse? Um hiato de cem anos habitado por miríades de versões de uma obra considerada magistral, algumas delas recheadas por epifanias súbitas de retorno a um esoterismo pagão, outras confiantes de que a memória pode ser resgatada com apuramento formal, privilegiando a coreografia e a matemática complexa dos passos.

Mas porquê este retorno intenso? Os testemunhos e artigos escritos por coreógrafos e críticos fazem questão de nos lembrar que a obra foi um dia 100% original e que noutra dia se perdeu (depois do escândalo da estreia), e que por isso sua aura é verdadeira pois no dia em que se apresentou foi *A Mais Bela* (vide, *a Mais Rara*). Entre o primitivismo berrante e o elogio do virtuosismo técnico nasceu uma obra intensivamente repensada pela História da Dança e alimentada por contradições, que fizeram seu interesse se dilatar no tempo.

---

<sup>2</sup> *O século*, Badiou: [tradução Carlos Felício da Silveira]– Aparecida; SP, editora Ideias & Letras, Título original “Le Siècle”, 2005, pág. 17

Seria então possível afirmar que é neste desenvolvimento histórico da Sagração que se constitui a própria obra? Ou que, pelo menos, a releitura das suas memórias e incontáveis reposições abre uma possível noção contemporânea de obra (e também de rito)? Vejamos, por exemplo, como a nossa memória de 100 anos de Sagração da Primavera se dá ao espectáculo do mundo, se ritualiza por um acto de glorificação ou pelo menos da fixação de uma certa tradição da Dança com suas obras incontornáveis, isto é, “eruditas”. Vejamos também como um século de Sagração é também a data perfeita para assinalar e comemorar a preservação de um certo “estruturalismo” das nossas visões da história da Arte, prontas a projectar sobre seu fluxo, um encantamento de apropriação mítica, dividido entre interpretações mais ou menos fidedignas, mais ou menos vulcânicas, mais ou menos conceituais. Será que em cem anos decorridos de 1913 a 2013, nada disso se perdeu?

Na verdade, a introdução da noção de *desencantamento do mundo* no final do século XIX foi uma expressão certa para pensar um conhecimento independente de Deus, do sagrado e das esferas divinas, mas esse processo não deixou de promover o *encantamento* de outros mundos, sobretudo o lugar das marcas da subjectividade, como o autor, a obra, seus estatutos *divinos*. Chamou-se desencantamento ao processo histórico de colocar o indivíduo (a sua unidade) no centro ontológico e filosófico da sociedade, pondo termo a uma História de encantamento teológico e político do mundo, onde o indivíduo não conta senão como uma parte de um todo. De certo modo, o conflito entre universal e singular permanecerá como o grande desafio da época moderna, já que o sujeito moderno, tanto no seu novo contorno psicológico como na sua nova irreduzibilidade política, nascerá da ruína desse outro ser, desse acidente ontológico. Poderíamos afirmar que muitas destas estruturas perduram até hoje, na mais simples revisitação de um Centenário.

Mas de que nos serve esse conhecimento mais estrutural da História da Arte e do século XX senão para organizar o tempo retrospectivamente? Estratégia das linhagens e das famílias, justificando o que retorna historicamente pelo seu contexto? Seria, por exemplo, possível prever um tipo particular de interpretação da coreografia da *Sagração da Primavera* em 2013? Eleger a melhor versão em função de algo como o “nosso tempo”? Existe algo na estrutura - social política artística - que nos permita prever o tipo de retorno que faremos ao passado?

Quiçá a resposta seja simples: responderemos sempre retrospectivamente, como hoje, falando por exemplo da invenção sagaz de Freud e da belíssima obra de Nijinsky, como algo que “tinha que acontecer assim”. E qualquer contexto é o artifício que criamos para amar os nossos eternos retornos.

Pensando bem, no caso especial da Dança, a particularidade de ver um *clássico* construir-se na memória dos espectadores e dos artistas, assim como a tradição de uma linguagem coreográfica modernista, é talvez mais rara e forte do que todas as versões de Shakespeare juntas, já que a dimensão do vivo e não-textual, é muito mais avessa aos esquemas da reprodutibilidade técnica do que o teatro (enquanto “texto”), tornando ainda mais óbvio o valor de culto da obra (pelo menos no início do século, em que o registo audiovisual da performance era uma impossibilidade).

Basta lembrar que neste século, Walter Benjamin anunciará que a aura das obras estava irremediavelmente perdida, perto da data em que esta peça se estava iniciando mito (*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* data de 1936). Sua questão prendia-se na época com a perda da raridade (aura) das obras de arte e quanto isso implicaria uma mudança no seu valor. Mas talvez pudéssemos antes pensar nessa mudança com um processo

de transferência da aura, por exemplo, das obras para seus autores e seus contextos. Assim, se ao perder a aura se perde o valor de culto da obra, ganha-se a possibilidade de repetir ininterruptamente o mundo e a obra e ganha-se aura (valor de culto) do autor. A aura do coreógrafo estava-se formando neste exacto momento. (Ainda assim, convenhamos, é talvez abusivo aplicar a mesma lógica da reprodutibilidade técnica que Benjamin tão bem entendeu no mundo audiovisual para o mundo do espectáculo vivo. Esta é apenas uma especulação.

Voltemos sobre a *Sagração* como uma obra que retorna e retornou muitas vezes, e que talvez isso faça dela uma obra de todo o século XX. Vejamos como um século de *Sagração* nos traz uma certa dimensão do “eterno retorno do diferença”, como nos apresentou Deleuze, no seu fabuloso *Diferença e Repetição* de 1968, em diálogo com algumas análises de Nietzsche. Deleuze mostra-nos como apenas se pode repetir o que vai diferindo pois *a roda no eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição.*<sup>3</sup> Ou seja, todas as versões de *Sagração* são ao mesmo tempo a identidade da obra *Sagração* (repetição) e sua impossível unidade *Sagração* (versão-variação produzindo diferenças). Quer dizer, o retorno de uma coreografia seria uma forma de criar o novo a partir de diferenças, mesmo que infinitesimais - variações de contexto e da indagação “*porque isto (ainda) me interessa?*”

Por outro lado, pensando o retorno desta obra erudita sobre os fantasmas de nossa cultura seria preciso também recuperar também o pensamento de Aby Warburg (1866 - 1929), historiador que tentou explicar a motivação para recuperar determinadas obras de arte em momentos históricos diferentes, dialogando também com o pensamento de Nietzsche. Warburg começou a entender que o retorno das formas se dava também pelo retorno de um tipo particular de pathos (*pathosformeln* ou formas de pathos), que resultaria do combate incessante e histórico entre forças apaixonadas, que manifestam o perigo, o mistério da crença e o do desejo (em suma, forças dionisíacas), e de outro lado, uma adequação rítmica portadora de enquadramento, contexto e estrutura (forças de Apolo representadas pela noção de coreografia, ciência, registo e preservação da memória).

Ou seja, o retorno de uma obra dever-se-ia a uma conflito de forças abrindo o inesgotável do inconsciente psíquico. De um lado a pulsão imaginativa, do outro o cerco conceptual (construção da versão da obra). E no meio disto, a lógica de inversão energética de sentido produzida pela obra - o sacrifício e a vitória, o mártir e o alívio da piedade (ex. a Dança do Sacrifício da Sagração). *Sacrificar não é uma foda irresistível?*

No entanto, se quisermos delirar mais a fundo sobre a dimensão da imitação, da repetição e do retorno até à elevação dos clássicos da história de arte, seria preciso resgatar Gabriel Tarde, um fascinante sociólogo do final do século XIX, que cortou o meu coração com sua visão da sociologia imitativa, alargando o pensamento sobre as ideias de recuperação e conflito psicológico em Warburg, ou com a transferência aurática de Benjamin. Dirá Gabriel Tarde que “*toda a repetição, social, orgânica ou física, não interessa, quer dizer toda a repetição imitativa, hereditária e vibratória (para nos atermos às formas mais forte e típicas de Repetição Universal) procede de uma inovação, como uma luz procede de um centro, e assim o normal em qualquer ordem do conhecimento parece derivar do acidental.*”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, “Diferença e repetição”, tradução Luiz Orlandi, Rorberto Machado - Rio de Janeiro; Grall, 1988, 1ª edição, 2ª edição 2006 pág 51

<sup>4</sup> tradução livre de Gabriel Tarde, “Les lois de l’imitation” - e-book : *toute repetition, sociale, organique ou physique, n’importe, c’est-a-dire imitative, héritaire ou vibratoire ( pour nous attacher uniquement aux formes les plus frappantes et les plus typiques de la Répétition Universelle) , procède d’une innovation, comme toute lumière procede d’une foyer, et ainsi le normal, em tout ordre de connaissance, parait derivar de l’accidentel.*

*Repetição universal?* Para Tarde, inovação e repetição são na verdade duas metades de um mesmo movimento. Na sua análise das leis da imitação, existem três tipos principais de repetição universal, encadeados no real: 1) a repetição do mundo físico (movimento periódico e vibratório que pode observar no mundo químico, físico, astronómico); 2) a repetição por hereditariedade do mundo animado (relação de analogia entre espécies, histologia dos seus elementos corporais; transmissão hereditária e genética); 3) a repetição por imitação no mundo social: reprodução de um elemento na sociedade, através da imitação-hábito, imitação-moda, imitação-obediência, imitação-instrução, imitação-educação, ou mesmo, a linguagem, enquanto reprodução de um código

Na verdade, a aproximação entre mundo físico, animado e humano, explica alguns aspectos da vida social como as mesmas lógicas do mundo físico, ou seja, a sociedade funciona para o autor como um organismo. Assim, por exemplo, nas palavras de Tarde, poderíamos sofrer *de epidemias de penitência, de luxo, de jogo, de especulações da bolsa, de hegelianismo ou darwinismo*. Imagine-se então o mundo como um movimento viral, onde retornar a uma obra, ao paganismo, à renovação de laços históricos com a cultura popular russa como nos aponta a obra musical de Stravinsky e o trabalho de Nicolas Roerich, seria um movimento orgânico que precede da movimentação de repetição planetária! O mundo jogado em jogos de velocidade, onde as personagens diriam:

- Paixões sem gravidade, aonde podem levar os Sem Eu?

- Querida Musa sem Pessoa, aqui navega-se como no mar, mas já ninguém sabe o que é um barco. Precisamos mergulhar na possibilidade de não sermos sujeitos, centros de gravidade de um mundo que não nos pertence.

Mas existem diferenças também. Se no mundo físico a repetição é periódica, tendendo para encadeamento, durações semelhantes ou contíguas, no caso da repetição entre seres sociais a tendência é para a separação, para o desapego e divisão entre os seres. Assim, *a imitação faz melhor ainda, ela se exerce, não apenas de muito longe, mas com intervalos de tempo longos. Ela estabelece uma ligação profunda entre um inventor e um copista separados por milhares de anos (...) entre um pintor romano que pintou um fresco de Pompeia e o desenhador moderno que nele se inspira. A imitação é uma geração à distância.*<sup>5</sup> Nesta citação, estaria em parte explicado o movimento da cópia e actualização de uma obra de arte: um movimento de imitação à distancia, sem necessidade de passar pela história da arte deste o seu começo, reactualizando os pedaços que um determinado momento histórico acorda, seu contexto. Toda a invenção é de facto uma resposta a um problema.

À luz da nossa pergunta inicial (que século foi o XX e porque uma obra retorna) o interessante seria entender o que levaria a que determinada invenção surgisse num determinado momento e contexto, isto é, porque foram colocados determinados problemas e como se encontram determinadas soluções. Tarde falará, por exemplo, da invenção como iniciativas individuais, para explicar esse gesto que leva a suspender um determinado curso de acontecimentos, produzindo uma diferença.

---

<sup>5</sup> tradução livre de Gabril Tarde, "Les lois de l'imitation" - e-book : *L'imitation fait miex encore, elle s'exerce, non seulement de très loin, mais à des grands intervalles de temps. Elles établit un rapport fécond entre un inventeur et un copiste séparés par des millions d'années, (...) entre le peintre romain, qui a peint une fresque de Pompéi et le dessinateur moderne qui s'inspire. L'imitation est une génération à distance.*"

Mas nossa questão está no facto de que a maioria das histórias contadas sobre “iniciativas individuais”, são feitas à base de narrativas ficcionais sobre o grau de genialidade de seus autores, ou por meras relações comerciais, políticas, militares de contexto. Já cantámos essa cantiga no início de nosso texto. Outra hipótese, seria explicar a invenção de forma retroactiva. Também cantámos essa. Custa a entender que nossa forma de conhecer, pode barrar por completo a possibilidade de imprevisível, pois ela apenas conhece o que repete, o que se estabelece como sentido.

Dirá Tarde que os humanos tendem a repetir e a copiar-se entre si, sem que muitas vezes tenham sequer que se mover para isso. Os humanos agem uns sobre os outros, através de distâncias indefinidas como moléculas de água do mar que não precisam de mover-se para mover o mar. Ainda que só a imitação tenha verdadeiras regras, pois a invenção já parece pertencer ao campo pantanoso do arbitrário. Seria preciso ver cada repetição como uma micro-invenção, isto é, toda a repetição como uma diferença. Para Tarde “existir seria diferir” (esta é a abertura do seu comentador Eduardo Viana Vargas da edição brasileira de *Monadologia e Sociologia*).

O que conta não são os indivíduos, mas suas relações de associação, repetição, oposição. Nesse sentido, uma repetição da *Sagração da Primavera*, poderia ser até sua Contra-imitação, pois não é necessário produzir apenas semelhanças para imitar algo, a imitação pode exactamente ser produzida por um movimento de oposição. O que conta no fundo no fundo, dizemos nós, é a multiplicação das visões, das relações e dos agentes, ou seja, o contrário de uma visão estrutural e causal dos acontecimentos. É preciso repetir sem parar, ampliando nossas relações de sentido com o passado.

Mas repetir como e porquê?? Pensemos no nosso século, o século XXI de hoje, e como ele reproduz e imita de forma compulsiva, criando uma reprodutibilidade quase técnica dos indivíduos e suas variações subjectivas. Pensemos nossa sociedade da informação actual como uma composição infinda de coisas semelhantes, pois cada invenção tende a propagar-se exponencialmente pelo mundo. Quando algo se generaliza de forma ininterrupta e global, onde fica a potência de diferenciação? Será saudável para o processo de repetição, por exemplo, minar e expulsar a concorrência e a contra-imitação? Isso seria uma série dúvida apresentada ao nosso tempo, sua dimensão viral, vista como contágio, como reprodução infinita dos gestos e dos saberes. Há um processo de tendência uniformizadora, que faz que uma civilização seja imitada em escala exponencial, liquidando as outras. Chega-nos um certo pensamento benjaminiano sobre a técnica – a ideia de que seria possível atingir uma reprodutibilidade quase total dessas variações infinitas da subjectividade que retirariam eficazmente a carga aurática do “ser humano raro” e abririam caminhos inversos.

Para fechar nossa reflexão, voltamos a uma questão que já tinha passado pela nossa cabeça: qual seria a versão da *Sagração da Primavera* “ideal” de 2013? Existiria uma versão de hoje? Por um lado, podemos enfim libertar-nos, pela prática massiva da repetição, da variação e da simulação, do peso de ser um “ser especial” (nomeadamente do autor). Podemos apenas ser. Por outro lado, expulsamos a heterogeneidade e criamos apenas um espaço liso, onde todas as variações parecem já-conhecidas, já-sentidas e já-compreendidas. Qual seria então a versão possível da *Sagração da Primavera* de 2013? Uma resposta tímida seria que a dissolução da aura, analisada por Benjamin, talvez viva hoje um segundo momento histórico. Assim sendo, repetir hoje não implicaria afirmar um gesto autoral, mas pelo contrário fundir-se nas palavras, passos e ritmos dos outros. A segunda resposta é que muitos clássicos do século XX



despenham-se hoje dos aviões militares das guerras do passado. Para terminar com um enigma da esfinge:

Ver não chega. É preciso sobrever. É essa a luzcidez de nossa época. Aviões para quê?