

O que é o novo ?

*Murilo Duarte Costa Corrêa**

“Je vous le dis : il faut porter encore en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. Je vous le dis : vous portez en vous un chaos”.

Friedrich W. Nietzsche, In : *Ainsi parlait Zarathoustra*.

1. O MESMO E O OUTRO

Novo é o contrário de mesmo, e não *outro*, pois o *outro* é o mesmo em relação ao que é outro no mesmo e, portanto, ainda é mesmo numa relação de profunda identidade consigo que só pode ser pensada quando rebatida sobre a imagem de um outro. A relação entre o outro e o mesmo não pode ser pensada sem um referencial, uma baliza, um fiel que nos permitiria seguir do mesmo ao outro por um pensamento que só vê a diferença tendo ao fundo a identidade, a semelhança, a contigüidade entre o mesmo e o outro. Por isso, o outro não pode ser o contrário do mesmo, pois constitui a contigüidade de sua similitude a ele.

O outro parece ser, ainda etimologicamente, ambíguo: ao mesmo tempo significa “o próximo” e “diverso”. É o que encontramos quando nos referimos a outrem dizendo “nosso próximo”, o ser contíguo a nós, contíguo ao mesmo. No segundo sentido, o do outro como diverso, encontramos o mesmo e o outro nos sistemas binomiais – por exemplo, “1” é o *outro* de “0”; ou, ainda, nesse mesmo sentido de diverso, encontramos o outro como expressão fundamentada naquela semelhança de fundo que indicávamos; “Este quadro e o outro”, “Este pássaro e o outro”; é também a forma moralizada do casamento, e do esposo traído que diz “Enfim, desejas a mim ou ao outro?”. Seja lá como for, a disparidade no *outro* só aparece sob um fundo de semelhança e, mesmo que exista o diverso no outro, o diverso não consegue transpô-lo, porque sua disparidade se coloca no mesmo e se referencializa por ele. Uma outridade só é diversa na medida em que o mesmo constitui uma porção referencial e um fundo de contigüidade.

* Advogado. Mestrando em Filosofia e Teoria do Direito pelo Curso de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina (CPDG/UFSC). Graduado em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná (FD/UFPR).

Portanto, ao falarmos *o* outro, referimo-nos à *diversidade*, e não à diferença. Não se pode tomar impunemente a palavra. Se por acaso me ocorre dizer simplesmente: “Outro”, fatalmente alguém me perguntaria “Outro em relação a que, mesmo?”, ou então “que Outro?”, “Outro de quê?”. É sempre esse referencial que faz o prazer ser o outro da dor, e o sujeito ser o outro do outro. Outro é ainda imanente a qualquer coisa que não é si mesmo, e por isso não pode ser o contrário de mesmo, mas uma projeção que é co-extensiva, uma continuidade do mesmo sob outra forma, com outras qualidades, pretendendo outras propriedades que divergem do mesmo, mas o reconfirma ao espelho. Assim, assume sua posição transcendente. Sequer o mesmo é imanente a si, pois é modelo de que se retiram cópias – e é nessa medida que o mesmo não tem existência, como mesmo, senão como modelo e entre suas cópias. Justamente o fato de que seu fundo serve para reproduzir-se com fidelidade autoriza a tratar o mesmo como imanente à identidade estabelecida com suas cópias – e, então, entre o mesmo e o outro, não pode haver lugar para a afirmação da diferença; ali, nada há de *novo*.

2. O NOVO

O *novo* pode ser definido como uma potência de não-relação com o mesmo. Deleuze poderia dizê-lo numa palavra: *um simulacro*. É um acontecimento, uma arrebatção, uma cisão e uma cesura que delimitam e circunscrevem o mesmo, as cópias e o novo. Etimologicamente, o novo apresenta-se como “moço”, no sentido de jovem; “de pouco uso”, no sentido de um objeto que pouco foi tocado, e também possui o significado um tanto confuso de “original”. Original, mas não como uma essência, um ideal, um espírito por detrás do próprio novo. Original como produto de uma disparidade de fundo impossível de mitigação, de conversão em um modelo ou em uma cópia, impassível de transcrição senão sobre si: enfim, afirmação de uma diferença impossível de permutação no mesmo ou num outro do mesmo.

Mesmo em seu sentido etimológico, a ruptura guarda consigo qualquer coisa do novo. É fato razoavelmente admitido que “ruptura” compartilha sua raiz etimológica com a palavra portuguesa “rotura”. Isso se deve ao fato de que, dos deslocamentos que sofreu o Latim, em sua evolução, a expressão, a certo tempo, perdeu o “pt” e, no lugar, dobrou-se o “t”, de modo que, na forma escrita, fez-se a passagem de *ruptura* para *rottura*. Interessantemente, de

rottura deriva um verbo não muito utilizado (portanto, “novo”, porque de pouco uso), que é o verbo *arroteizar*. Seu significado aproxima-se da expressão de uma ação consistente em *cultivar terra inculta, cultivar terra nova*. Aí está a indicação de que o novo está integrado na ruptura – desde sua raiz etimológica –, pois é a terra nova que se cultiva. Um território que se inaugura apenas ao preço de abandonarmos o precedente, de realizarmos a operação da linha de fuga.

Quando falamos em filosofia, e em conceitos, só podemos dizer *novo* o conceito que, uma vez produzido, é capaz, contemporaneamente, de criar um novo território, um novo plano de consistência – dado e a construir – que ele estria e no qual se põe. O mesmo participa de um território pré-constituído e inconstruível, estriando-o à sua maneira; o *novo* participa, diferentemente, do próprio sentido da criação.

3. O NOVO E O SENTIDO DA CRIAÇÃO

Nenhum outro autor deu ao mundo uma filosofia criadora como Nietzsche o fizera – embora ainda hoje muitos filósofos desejem ler em sua destruição de ídolos, e em sua filosofia do martelo, um trabalho negativo, o que não faz sentido em sua obra, e nem mesmo Nietzsche o admite. Em Nietzsche, criação e destruição são siameses modos de *diferença* – e transitar de um lado a outro, entre a criação e a destruição, é o que constitui a força que quer afirmar-se como múltipla irredutível em sua diferença. Portanto, e mesmo Deleuze nos alertara disso, evitemos dialetizar o pensamento nietzscheano.

A criação, em sentido etimológico, significa *dar forma a, dar existência a*, trazer algo à existência. Normalmente esse último é o sentido de uma criação que se diz *ex nihilo*. Aí se coloca o novo como a realização de uma atividade criadora, o novo e o sentido da criação.

Não o novo da novidade, não a espécie do novo codificado que já há algum tempo foi criticado e denunciado por Barthes por ser um novo “imprevisível e legislado”; esse é ainda um novo referencializado, que tem um símile no passado da Moda, no caso de Barthes, ou que tem um símile no passado do mundo ou do pensamento, em nosso caso. Trata-se de uma novidade que, ao contrário de Henri Bergson, não encara a duração como diferenciação.

De toda sorte, o novo é suportado por uma *poiésis*, por uma atividade que é eminentemente produtiva, maquinica, fabril – como se preferir. Uma atividade produtiva *tal*

de cuja laboriosidade não se possa dizer que, ao final, resultou a composição de tais ou quais elementos – os elementos são completamente tragados em sua individualidade, completamente superados por uma imanência que é justamente a da criação: afirmativa, diferente, que torna a criação única, “original” – para utilizarmos um dos sentidos etimológicos de novo.

Reflitamos um pouco. Imaginemos um compositor e uma canção: uma vez feita, que se dirá dela? Que admitido que todos os tempos e contratempos existem e são dados, que posto que todas as notas e acidentes existem e são dados, sua canção, de alguma forma, sempre existiu e sempre foi dada. Com acerto até a afirmação de que a canção sempre existiu – mas, até então, não tinha sido dada, pois até então não tinha sido objeto de *poiésis*, dessa laboriosidade que constrói sobre o plano de imanência.

Expliquemos com outra suposição. Tomemos agora, do exemplo anterior, a canção pronta, “dada”, *atual*. Ela está rodeada, em cada um de seus movimentos, de seus argumentos, de seus temas, de seus *ritornelos*, por nuvens de virtualidades, por potências de ser diferente do que é para si mesma. Um músico inábil pode, muito bem, introduzir, em prejuízo do bom gosto ou da audição, essa diferença; um arranjador, hábil ou não, pouco importa, também pode fazê-lo. Em vias de parecer uma situação extrema – mas há que se enfrentar os “perigos da arte” –, poderíamos quase com certeza matemática dizer que, por melhores que sejam os intérpretes – ainda que sejam os mesmos a tocar por repetidas vezes – a canção nunca será tocada como toca na partitura como visibilidade, como está escrita. Haverá sempre um tropeço, um entusiasmo, um desvio, um novo arranjo das possibilidades que poderá ser devido à inaptidão como ao acaso. Sequer o próprio compositor poderá tocá-la como a imagina – embora possa, deveras, ouvi-la com os sons segundo a imagina. A canção *viva* está fadada ao erro, que é a capacidade de todo o vivo, como quisera Georges Canguilhem.

Esse exemplo quase pictural poderia servir igualmente para as artes plásticas, e poderíamos falar, então, da importância da perspectiva, da luz, da sombra, da disposição do quadro, ou da escultura, do contexto da exposição – se há luz natural ou não, se é exposta em uma sala fechada ou não; mesmo se vemos a obra num dia frio ou quente pode interferir na obra e mudar a sensação que temos dela e, portanto, interferir brutalmente em sua aparência.

Nesse emaranhado de possibilidades, que significa a canção de nosso maestro ser tomada por uma nuvem de virtuais? Ora, significa isso mesmo: esse emaranhado de potências

de ser diferente que talvez nunca a possibilitem, senão por acidente, ser executada de maneira própria, com fidelidade às visibilidades da partitura.

Ao mesmo tempo, significa também uma coisa ainda mais radical e anterior, que antecede a obra pronta. Imagine-se a disposição de cada nota em uma partitura, seu tempo respectivo, com a repetição num certo ponto, de um ponto a outro, e assim para cada um dos elementos que a compõe. O simples fato de estarem assim dispostos, distribuídos, e não de um modo diferente, faz com que a canção seja rodeada por virtuais que agora se colocam anteriormente e contemporaneamente à própria criação – tudo o que a canção poderia ser encontra-se mobilizado na contemporaneidade de sua execução, e a cada vez que se a execute.

Supondo que seja matematicamente possível escrever uma canção com todas as notas e com todos os tempos, ainda assim persistem virtuais contemporâneos à obra, e devires irreduzíveis à sua atualidade, na medida em que se pode fazê-la variar na duração, em função da distribuição das notas, dos tempos, dos *ritornelos* etc. Assim sendo, temos uma composição impossível, infinita, que se sustenta em um virtual em que ainda não tocamos: as virtualidades dos silêncios entre as notas.

Não convém estender-nos. A obra é uma atualização de uma configuração antes virtual; mesmo assim, ao redor dela, permanece uma gama insondável de variáveis, de potencialidades de diferença, de distribuições maleáveis que podem intervir naquilo que convencionamos chamar “o próprio ser” da obra.

Então, em que medida o novo se coloca no sentido da criação? Precisamente ao passo em que o novo pode ser entendido como virtualidade e como atualização de um virtual – como obra de arte imanente unicamente a si mesma. O novo é, contemporaneamente, a criação sobre as virtualidades que se atualizam e as virtualidades que rondam a obra atualizada. É como potência de não-relação com o mesmo que o novo se atualiza, fazendo permanecer ao seu redor as virtualidades que constituem o que é – diferença, absoluta disparidade de fundo como marcas do novo e como marcas da obra.

4. O NOVO EM IMANÊNCIA ABSOLUTA

O novo posto em obra: eis o novo em imanência absoluta – momento de indecidibilidade em que os virtuais ainda não se atualizaram, e que as atualidades ainda não

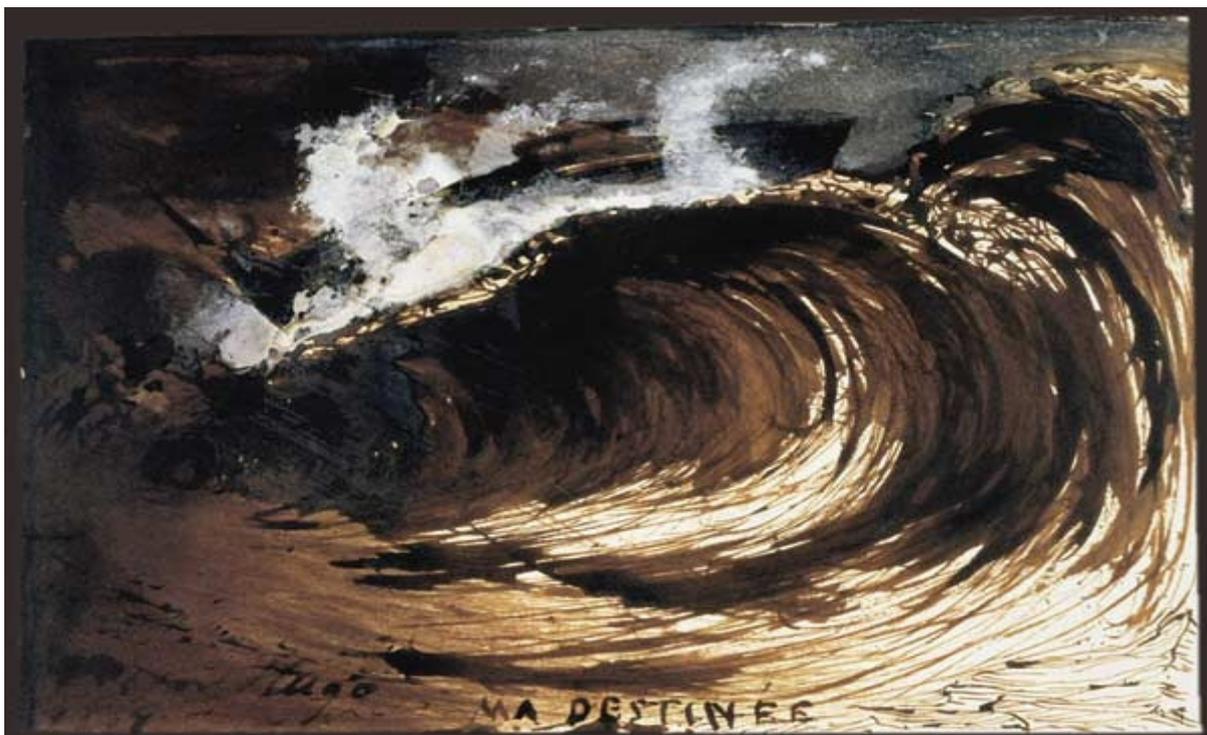
podem esgotar a obra. Novo como momento de potência de atualização e, portanto, novo como virtualidade. O novo só referível a si como signo da diferença que partilha de um si consigo mesma.

Como no plano de imanência deleuziano – ao mesmo tempo dado e a construir –, o novo é construído, como criação, e fabricado, como diferença, sob um fundo cuja imanência a si mesmo, e unicamente a si, constitui condição de sua absoluta diferença e pregnância, de um novo que, como diria Pelbart, “pega no corpo”.

O novo em imanência absoluta é o que o faz ser uma gravidez ignorada e eterna. Ignorada na medida em que o devir é sem mácula, porque desconhecido – e já deveríamos ter aprendido a reconhecer sua reluzente inocência no riso dançante de Zaratustra. Desde o radical, “criança” e “criação” andam de mãos dadas impunemente pelos jardins da infância. Eterna, na medida em que seu fundo sem par abre para si um território, e assim pode constituir o destempo de toda a modelagem e de toda pretensão sistematizadora, operando a linha de fuga, e devir em intensidades e sensações *o novo* que pode ser.

Linha de fuga que é sutil e súbita, como uma ondulação que acaricia a areia para ir desabar no mar. Deleuze já dissera que o plano de imanência é como um leito em que as vagas se enrolam e desenrolam, para virem enrolar-se novamente. No mar está o problema da imanência nas pinturas de Vitor Hugo, para Didi-Huberman: como desenhar uma onda sem representá-la? Apenas abandonando-se ao seu *meio*, que são o carvão, os pincéis, o cavalete, a tela ou o papel, como o meio em que a onda vai dobrar-se, desabar e desenrolar – e com o que tiver à mão, o pintor, com uma força e com um gesto irrepresentáveis, salpica a tinta e faz espuma – e com os pincéis faz derivar e jorrar uma maré errante como a própria vida. Assim, na tela em que a tinta jorra, a onda é criada como acontecimento, singularidade, pura *intensão*.

Como, para Vitor Hugo, a forma informe das ondas é inapreensível, o bom poeta *será* ondas e *fará* ondas. Segundo Didi-Huberman, eis aí um modo novo de ser *vago*, de fazer uma poética da imanência: uma arte que não progride nem se atrasa. O novo como obra, na imanência de si mesmo, é como uma *vaga* cujo desenrolar Vitor Hugo sutilmente faz arrebentar na tela; não quer ser nada, senão *destino*, e a potência sutil de uma sublime ondulação.



Vitor Hugo, *Ma Destinée*, 1867. Tamanho: 17,4 x 25,9 cm.
Pena, aguada de tinta marrom e guache sobre papel velino.
Paris, *Maison de Victor Hugo* (Inv. 927).