



**A potência de “ser”
e de “ser não” como
releituras do “belo
gesto” entre *Io sono
l’Amore e Amour*
*Potentialities of “being”
and “being not” and the
“beau geste” between Io
sono l’Amore and Amour***



Kati Eliana Caetano¹

Sandra Fischer²

¹Docente titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) com pós-doutorado em Semiótica e em Ciências da Linguagem (França). Líder do Grupo de Pesquisas “Interações Comunicacionais, Imagens e Culturas Digitais” (Incom/CNPQ). E-mail: katicaetano@hotmail.com

²Doutorado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP; pós-doutorado em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente/pesquisadora do PPGCom/UTP e coordenadora da Linha de Pesquisa *Estudos de Cinema e Audiovisual*. Pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa “*Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais*” – Grudes (PPGCom/UTP). E-mail: sandrafischer@uol.com.br



Resumo: o artigo versa sobre a noção do “belo gesto”, primeiramente desenvolvida por Algirdas Julien Greimas e acrescida de reflexões posteriores de Jacques Fontanille. O conceito é trabalhado aqui pela transversalidade da ideia de potência e contingência, pelo pensamento de Giorgio Agamben, e articulado a dois processos empíricos manifestos na expressão cinematográfica dos filmes *Io sono l'Amore* e *Amour*. Esses exemplos são significativos para evidenciar o caráter ambivalente do denominado “belo gesto”, para inscrever nas ações humanas a possibilidade, extrema, de ruptura das convenções sociais.

Palavras-chave: Greimas e o “belo gesto”; convenções sociais, ruptura e potência; práticas contemporâneas; cinema e expressividades.

Abstract: the paper deals with the notion of the “*beau geste*”, firstly developed by Algirdas Julien Greimas and lately increased by Jacques Fontanille. The concept is taken here through the transversality of the idea of potency and contingency by the thought of Giorgio Agamben and articulated to two manifest empirical processes in the cinematographic expression of the films *Io sono l'Amore* and *Amour*. These examples are significant to show the ambivalent character of the so called “*beau geste*”, to inscribe in human actions the extreme possibility of social conventions’ rupture.

Keywords: Greimas and the “*beau geste*”; social conventions, rupture and potency; contemporary practices; cinema and expressiveness.

O texto “*Le beau geste*”, de Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille³, foi publicado em 1993 menos como objeto de análise do que possibilidade de reflexão sobre a articulação entre ética e estética. É nesse mesmo viés de raciocínio que retomamos aqui o conceito, tentando inscrevê-lo em uma ordem de interesses que se afiguram, de forma cada vez mais preocupante na sociedade contemporânea, quais sejam os de avaliar atitudes e comportamentos que se apresentam polêmicos, pelo fato de instaurarem reações passionais da parte de um público – presente ou potencial, como uma espécie de Destinador transcendente de uma cultura – que oscila, paradoxalmente, entre a sanção ou pena mais dura e a aceitação compreensiva, calcada na cumplicidade de um olhar sensível e admirado. A primeira reação pauta-se pelo parâmetro da lei ou de uma moral, em geral assumida discursivamente de forma severa, mas nem sempre sujeita a condenações práticas; a segunda diz respeito à contingência de certas ações, cujos efeitos são reveladores de uma moral própria profundamente amparada no regime estético das formas de vida.

Apresentamos, primeiramente, os objetos empíricos de nossa proposta para, em seguida, tornar mais clara nossa concepção do regime estético. Abordaremos, para a discussão, dois filmes bastante diversos entre si e que tratam de forma oposta a questão do amor – um pela junção (ser conjunto com o outro, o objeto amado) e outro pela disjunção (privar-se da junção com o outro). O primeiro deles é *Io sono l’Amore* (*Um sonho de amor*, 2009), de Luca Guadagnino, conhecido por uma filmografia que atualiza e/ou referencia obras cinematográficas clássicas, na qual imperam cenários requintados e figurinos refinados. O segundo é o filme *Amour* (*Amor*, 2012), de Michael Haneke, diretor alemão naturalizado austríaco, polêmico devido à maneira radical com que costuma provocar e testar os limites de suas plateias, desestabilizando lugares, incomodando e abalando certezas, e chamando atenção, de forma alegórica e ambígua, para as angústias e interdições que permeiam a aparente banalidade do cotidiano, e refletindo a respeito da intolerância fascista e xenofóbica que marca a contemporaneidade.⁴

Em *Io sono l’Amore*, a polêmica moralizada não se estabelece

³Texto originalmente publicado no volume “Les formes de vie” da revista *Recherches Sémiotiques: Semiotic Inquiry* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). Neste trabalho, valemo-nos do texto reproduzido e discutido em obra de Jacques Fontanille, “Des formes de vie émergentes: provocations éthiques et esthétiques: le cas du beau geste”. Ver também tradução de Edna Nascimento de “O belo gesto”, em *Formas de vida: rotina e acontecimento* (NASCIMENTO; ABRIATA, 2014).

⁴Analisar de maneira aprofundada e exaustiva o caráter fílmico e cinematográfico de *Io sono l’Amore* e de *Amour*, obras detentoras de caráter estético predominantemente apurado e temática complexa, não é o objetivo deste trabalho. O recorte em pauta busca refletir exclusivamente a respeito da construção do belo gesto, tal como se configura nas duas obras, e seus concernentes efeitos de sentido e possibilidades de leituras.

propriamente no abandono da família para viver um grande amor, mas sim no contexto circunstancial em que isso ocorre – na ocasião da morte do filho, vítima de um acidente que ocorre justo no momento em que o jovem se dá conta do *affair* amoroso que estava em curso entre a mãe e seu amigo – e com que efeito, pois deixa para trás outro filho e mais uma filha que acompanham com surpresa o inesperado e aparentemente intempestivo gesto materno. Da perspectiva da moral vigente na sociedade convencional e tradicionalmente estratificada em que o filme é ambientado, essa atitude passaria, quase que naturalmente, pelo crivo de uma conduta criticável ou até mesmo francamente abominada.

No filme *Amour*, o sofrimento físico e psicológico infligido pela doença que acomete a mulher do protagonista impele-o a uma atitude extremada: a de apressar a morte da esposa, sufocando-a com o travesseiro. O impacto gerado pela iniciativa da eutanásia é imediato e tende a exercer sobre o observador (espectador do filme) um tumulto passional complexo e difícil de ser assimilado na mesma proporção do tempo de duração do ato. O primeiro momento seria o de uma rejeição físico-emotiva que passaria, em seguida, a mobilizar reações cognitivas da parte do público. O gesto inconformado e limítrofe da personagem seria corajoso e louvável ou covarde, repreensível e mesmo criminoso?

Associar tais passagens ao regime estético implica considerar a estética com base numa postura tradicional, mas inovadora nos termos de abordagem da questão da beleza, do prazer e do sensível. Desde Immanuel Kant, aquilo que nos afeta e nos vincula ao outro não depende de propriedades intrínsecas do objeto, como naturalmente belo, e sim de sua apreensão pelo sujeito, o que imprime à experiência estética uma base originariamente relacional e intersubjetiva. Ainda que pessoal, no entanto, ela é vista pela ótica de sua universalidade, na medida em que vislumbra um “como se” confiante de que todos os outros humanos a veem como o sujeito a aprecia. Em outros termos, o regime estético aqui não discute as características do belo, mas da dimensão sensível do sentir e do agir, que pressupõe necessariamente um modo de estar no mundo aceito socialmente e contra o qual a vontade do sujeito tenha às vezes de se impor em novas formas de contrato e de sensações. Como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2009), a iminência de um possível – “Um pouco de possível, senão eu sufoco” – que age *in extremis* afrontando qualquer racionalidade ética em prol de uma inteligibilidade sensível. Tais atitudes não eliminam, portanto, o caráter cognitivo de sua escolha, mas o submetem ao regime estético de uma conduta em que as indagações sobre “o melhor” ou “o mais apropriado” gesto cedem lugar àquilo que move o sujeito na direção contrária às axiologias coletivas e a despeito de suas sanções.



Sua ação não é solitária, ela envolve uma comunicabilidade positiva de seu gesto como modo de renúncia a outro tipo de conduta esperada, e, portanto, a afirmação de uma moral própria.

Embora breve o ato, sua potencialidade está construída na manifestação de todos os planos das formas de vida dos protagonistas, anteriormente dados pelo filme. Emma Recchi, a protagonista de *Io sono l'Amore* marca sua distinção desde o início; a qual não é dada pela posição econômico-social que ocupa, inserida na abastada família do marido, mas por uma forma silenciosa e elegante de nela se movimentar, pelo olhar contemplativo e sensível, pelo cuidado, aparentemente desprezioso, com pequenos detalhes da vida cotidiana, pelo modo elegantemente simples de se vestir, pelo gosto e pelo saber culinário apurados; pela maneira delicada de tratar os empregados, pelo evidente respeito à individualidade dos filhos, pela atenção discreta e cautelosa que dispensa aos familiares em geral. Nascida na Rússia, Emma saiu de sua terra natal, em virtude do casamento com Tancredi Recchi, passando a viver na Itália, na cidade de Milão. Em seus percursos narrativos pelo mundo cotidiano do degustar e comer, vestir-se, caminhar, visitar e frequentar lugares, do relacionar-se com o outro, e nas diversas formas de figurativização estão correlacionadas em evidente ambivalência a busca de uma adaptabilidade e a insinuosidade de uma vida insatisfeita, incompleta. Nesses planos está marcado um modo destacado de presença no mundo e anunciado um desfecho que não poderia ser outro: as cenas derradeiras exibem, por meio de uma estética cinematográfica em que o plano da expressão homologa fortemente o plano do conteúdo, os gestos apressados e nervosos de uma Emma calada mas ansiosa por desvencilhar-se do universo de seu habitat e de tudo o que ali está implicado. Embora aniquilada pela perda do filho, a protagonista revela-se fortalecida pelo sentimento de amor que a invade. O filme termina em uma cena elaboradamente poética, surgida tardiamente, em meio à exibição dos créditos finais: um quadro de características pictóricas, que exhibe as imagens em claro-escuro do interior de uma caverna no qual um casal de amantes – cujas figuras não muito nítidas parecem ser as de Emma e de seu jovem amado – vivencia, por entre a dureza das paredes de pedra e o brilho ondulante de reflexos de água, o desfrutar de uma paixão em um contexto de contornos estranhamente idílicos e que evoca o primitivismo de sensualidades despojadas, desnudadas e integradas à natureza.

Tais aspectos – construção de valores manifestos em todas as instâncias da forma de vida e atitude insólita em circunstâncias singulares – exprimem a ambivalência do gesto como um belo gesto. Não se trata de uma pessoa qualquer, mas de uma pessoa de extrema sensibilidade; não se trata igualmente de uma mãe



desnaturada e que ensandecidamente abandona a família, e sim da escolha consciente de uma mulher amadurecida que em meio ao inominável da tragédia configurada pela morte do filho – desencadeada em razão do descontrole provocado pela descoberta do envolvimento amoroso entre a mãe e o amigo – corajosamente testa o limite de suas forças ao reconhecer a iniquidade do estado de opressão em que se encontra imersa e ao escolher a difícil provação acarretada na decisão de libertação.

O mesmo se dá, guardadas as diferenças da fábula que se desenvolve em cada filme, com Georges, o protagonista de *Amour*. A narrativa, cujas cenas transcorrem quase que exclusivamente no interior de um apartamento situado na cidade de Paris, por meio de imagens de caráter literal – que perfazem cenas de aparente harmonia doméstica, exibindo Georges e a esposa Anne, pessoas cultas e autossuficientes, ambos professores de música aposentados, desfrutando momentos de um cotidiano confortável e estetizado por hábitos que sugerem refinamento desprezioso e discreta sofisticação – e de caráter metafórico, por exemplo a figura reiterada da pomba que se debate junto ao vidro no umbral da janela do apartamento do casal de idosos, como que indecisa ante as possibilidades alternativas dos espaços interior ou exterior, deixa claro que o marido, ao antecipar a morte da mulher abreviando-lhe o calvário provocado pela crueldade de uma moléstia sem perspectiva de solução, age movido pelo sentimento de amor e apreço que devota à companheira e por respeito à vida pregressa de ambos; ao mesmo tempo em que vai sendo tomado pelo transtorno emocional e psicológico que lhe é imputado pela doença de Anne e pela própria decadência física, aparenta estar lúcido e serenamente convicto de que a amada corrobora com seu ato extremo – mas revestido de uma legitimidade insubordinada e desafiadora.

Nessa articulação com a forma de vida, a função semiótica é reinventada, como diz Greimas, pela articulação em todos os níveis, pela relação do plano da expressão (comunicação do corpo e de toda a sua gestualidade) com o plano do conteúdo, e pela manifestação ainda vislumbrada de um possível que culmina no ato final. É justamente essa união entre *ethos* e *modus aestheticus* de viver construído ao longo dos discursos que favorece o entrelaçamento “exemplar” entre a “estética e a ética” nas circunstâncias polêmicas que contextualizam a decisão e o conseqüente gesto dos protagonistas de ambos os filmes. O ato inaugural de Emma ao deixar a família e o ato terminal de Georges ao tirar a vida da mulher revelam-se gestos que, tanto em seus respectivos universos enunciativos (a diegese fílmica) quanto no âmbito do enunciatário (a plateia do cinema), funcionam “como uma provocação à reflexão, como ocasião para uma reflexão sobre os laços que unem a dimensão estética e a dimensão ética” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 14).

Não se trata de uma atitude impulsiva e irresponsável, na trajetória da protagonista (*Io sono l’Amore*), assim como não pode ser considerada imparcialmente criminosa, ainda que violenta, a atitude do homem (*Amour*) que retira a vida de sua mulher em irreversível estado vegetativo para libertá-la de mais humilhação e sofrimento. Em outros termos, é impossível sancionar tais eventos de um ponto de vista puramente negativo sem tensionar os seus motes, pois em ambos os casos verifica-se a presença germinal da liberdade de escolha e a da afirmação do amor diante das potencialidades de um “poder ser” (junção com o ser amado) e de um “poder não ser” (disjunção da pessoa amada).

Convém lembrar que, para Greimas, a moral pode ser, de certo modo, “inventada” pelo sujeito no momento oportuno e mesmo eventualmente contra a moral cuja fonte é o Destinador (identificado como a grade cultural de referência) fazendo converter um gesto em belo gesto (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 15). Ainda assim resta a questão de determinar em que condições uma atitude transgressora, que imporia uma atitude imparcial de avaliação negativa pela nocividade de seus efeitos, poderia ser, ao contrário, qualificada como belo gesto. Como explicar o imbricamento do ético e do estético que tornaria insignificante qualquer julgamento moralizante?

Nas duas narrativas – *Io sono l’Amore* e *Amour* – o modo como o espectador tende a ser afetado pela sensibilidade dos protagonistas se sobrepõe às suas ações propriamente ditas. O impacto deriva da suposição do tumulto passional vivido pelo agente que transborda ao termo de um processo e o faz romper com os contratos originais de ajustamentos à vida em sociedade, a qualquer expectativa da parte dos seus próximos, a qualquer bom senso e a despeito das sanções que venha a sofrer em decorrência de seus atos. Suas paixões não podem ser confundidas com a vingança, a ofensa, a violência, com o egoísmo ou com a honra, valores estes que evidenciam total consonância com alguns valores do contexto sociocultural em que as personagens se inserem. Ao contrário, são paixões que fazem emergir, por meio de análise retrospectiva, o percurso construído à base de muitas tensões emocionais que enfim desemboca no rompante de um gesto determinado a não mais submeter a vida aos condicionamentos das convenções sociais em detrimento da afirmação da própria felicidade ou da serenidade de outrem.

O interessante nesses dois exemplos, portanto, é a maneira como inscrevem no pensamento e na ação as duas manifestações da modalidade do poder, enquanto potencialidade de “poder” e de “poder não”. Embora Greimas ressalte que “o essencial da moralidade social repousa sobre julgamentos de saber” (GREIMAS;

FONTANILLE, 2014, p. 16), os efeitos do *poder fazer*, e dos efeitos passionais decorrentes de sua conversão em *poder ser*, merecem destaque na presente discussão, sobretudo se abordados da perspectiva de potencialidade que requerem de acordo com o postulado de Giorgio Agamben [ver as análises que em *Bartleby, escrita da potência: Bartleby, ou da contingência, seguido de Bartleby, o escrivão de Herman Melville* (2008) este autor faz da obra *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street* (MELVILLE, 2005) e de *A potência do pensamento: ensaios e conferências* (2015)]. Ao tratar dessas modalidades pela perspectiva da potência, o pensador italiano esclarece a distinção entre os enunciados modais e a potência para Aristóteles:

A propósito das negações dos enunciados modais, Aristóteles distingue e, ao mesmo tempo, põe em relação o problema da potência e o da enunciação modal. Enquanto a negação de um enunciado modal deve negar o modo e não o *dictum* (razão pela qual a negação de “possível que seja” é “não possível que seja”, e a negação de “possível que não seja” é “não possível que não seja”), no plano da potência as coisas se passam de maneira diferente, e negação e afirmação não se excluem. /.../ Por isso, no livro *Theta* é no *De Anima*, a negação da potência (ou melhor, sua privação) tem, como vimos, sempre a forma: “pode não” e (nunca aquela: “não pode”). (AGAMBEN; PAIXÃO, 2015, p. 252)

Embora a semiótica narrativa opere igualmente em seu nível semântico com o mesmo princípio de distinção entre a modalização do modo ou do *dictum*, é importante recuperar o pensamento aristotélico sobre a potência pelo viés interpretativo de Agamben, porque ele põe em destaque essa ideia de inseparabilidade entre o poder e o “poder não” (fazer ou ser) – pelo fato mesmo de se colocarem como potência – assim como a ressalva de que a passagem ao ato não elimina nem cancela a força ambivalente da potência, ao contrário, a conserva e acresce. Sabemos que a modalidade do poder figurativiza-se pela noção da possibilidade (de um possível realizável) e a de “poder não”, pela de contingência. Aristóteles acentua o estreito vínculo entre ambos e, por conseguinte, do caráter ativo da escolha de um “poder não”, “e é nesse duplo caráter da potência que, como é evidente no próprio termo com que Aristóteles exprime o contingente (*to endechomenon*), radica o problema da contingência, da *possibilidade de não ser*” (AGAMBEN; PAIXÃO, 2015, p. 250, grifo nosso).

A contingência de um ato coloca em pauta a vontade do sujeito para a negação, assim como para a sua afirmação, e nos dois casos é a potência do poder que se manifesta enquanto ação e estado modalizados pelo sujeito, a despeito de qualquer expectativa ou injunções a ele impingidas. Em outros termos, a escolha do “poder não” contém a potência de uma passagem ao ato que reverbera o domínio sobre a

privação pela vontade (ou liberdade do sujeito). É nesse sentido que retomamos o pensamento de Aristóteles/Agamben para melhor distinguir a especificidade dos dois filmes discutidos, apesar do comum que manifestam de potencialidade de um belo gesto. Em ambos os discursos, assiste-se à passagem ao ato de uma potencialidade expressa sob a forma de “poder-fazer”, conscientes, porém, de que seus efeitos sobre os estados dos próprios sujeitos – de seu “poder ser” – será irremediavelmente diferente: em *Io sono l'Amore*, a conjunção com o outro, a aspectualidade inaugural de um modo de vida inusitado e desconhecido, a afirmação da busca de felicidade; em *Amour*, a privação do outro, o aspecto terminativo dos corpos conjuntos, o que resta de uma paixão vivida e a nostalgia estética.

Voltemos, portanto, ao exame específico dos dois filmes, munidos dessa perspectiva teórica. Em *Io sono l'Amore*, a ruptura operada pela personagem no final expõe o sistema de expectativas sob o qual costumava agir, baseado em relações de doações – a boa esposa, a mãe dedicada, a nora respeitosa, a mulher elegante. A essa visão de um cenário de trocas – um bom casamento amparado em sólida condição financeira – ela opõe o desmascaramento de si, no sentido literal de se despir, retirar tudo o que lhe cobre e que anuncia esse *status* privilegiado: joias caríssimas, roupas e sapatos de marcas reconhecidamente famosas, maquiagem elaborada e cabelo preso, e sai, metida em singelo traje composto por calças compridas e agasalho de moletom, descalça e de cara lavada, na busca da possibilidade de vida simples mas impregnada de amor e sensualidade, autenticidade e afeição. O gesto final torna explícito, assim, a estrutura da troca, sem que haja necessidade da mediação de palavras para explicá-la, tal como acontece ao longo de todo o filme, já que a ausência de reclamações formaliza no visual a ausência de sentimentos. É o ato desmedido que revela a renúncia a uma vida esvaziada de sentido e a aderência à positividade de um possível.

Por outro lado, para um acréscimo conceitual de nossa abordagem do filme *Amour*, compreendendo a ressemantização processada pela personagem ao tirar, deliberadamente, a vida de sua mulher, é preciso retomar a distinção sustentada e explicitada por Greimas entre moral e ética, com base na reflexão empreendida por Paul Ricoeur (1990, p. 199-278 apud GREIMAS, 2014, p. 24). Enquanto a moral consiste em um conjunto de normas e coerções, a ética é a responsável pela fundação de um projeto de vida. Tal diferença faz emergir a singularidade do discurso de *Amour*: ao contrário de uma ruptura de que decorre o gesto inaugural, como no filme *Io sono l'Amore*, a ação de Georges compõe, propriamente dito, o grande final (“*grand finale*”), aquele que representa o ápice de um projeto de vida vivido. A conduta do ator aparece, assim, aos olhos do espectador como o momento apoteótico de expressão do



amor de toda uma vida e de uma ética própria. Daí a dificuldade em avaliar seu ato fora dos parâmetros do belo gesto, pois corresponde a essa ética particular baseada na consideração ao outro e de forte efeito sensibilizador. Mais do que o contingente como um possível para a junção (“poder ser” conjunto), trata-se aqui da escolha de um possível baseado na disjunção, portanto da afirmação de um modo de ver, viver, amar e respeitar o outro que revela, em toda a sua brevidade impactante, a dignidade do sujeito transfigurada num ato de preservação da dignidade do outro.

Por fim, como assevera Jacques Fontanille, ao se indagar sobre as condições de transformação de um espetáculo de ruptura individual em forma de vida coletiva (2015, p. 78), o belo gesto age sob a égide da tensividade da “emergência”, que emerge como movimento ascendente no curso de uma vida e da individualidade actorial (2015, p. 79). Esses princípios avaliativos, no entanto, implicam a visada de um terceiro espectador para quem a ruptura aparece no quadro intersubjetivo do espetáculo. No filme *Io sono l’Amore*, o gesto decisivo é assistido nas instâncias do enunciado e da enunciação, pois dele participam os actantes narrativos e o público do cinema. Em *Amour*, é apenas na dimensão da audiência do filme, no contexto extradiegético, que o gesto é avaliado em sua dimensão ética ou ético-estética, mas em ambos os casos certa forma de vida potencial se anuncia, em retrospectiva, para todos os espectadores.

Portanto, o percurso de vida do autor do belo gesto pode ser reconstruído, pelo menos hipoteticamente: seu gesto tem um passado e um futuro, é apenas um momento de um outro curso de vida além daquele em que está implicado, um curso de vida dotado de sua própria forma, de suas próprias modalidades e motivos de perseverança. Compreendemos, então, que, com o espetáculo do belo gesto, assistimos à interferência pontual entre duas formas de vida, uma manifesta e dominante, e uma outra latente e marginal. Compreendemos, enfim, que com o belo gesto a forma de vida latente soube se impor, impor seu curso ao outro curso de vida que se dava por dominante. Por sua vez, só lhe resta agora perseverar. Perseverança e contra-perseverança: esta é a fonte da manifestação das formas de vida. (FONTANILLE, 2015, p. 79-80)

Mesmo repercutindo sobre as avaliações coletivas, esses gestos não implicam adesão ou negação aos seus percursos narrativos que se manifestariam numa suposta socialização desse tipo de ruptura, em face de problemas similares na cotidianidade, como forma de vida a ser adotada – o que deles retiraria todo caráter emergente e individual. Convocam, antes, a uma ordem de reflexões que transcendem os

dois empíricos para situá-los no âmbito dos conflitos humanos em geral: expõem a complexidade de nossos vínculos sociais, a instabilidade de nossos valores e, por conseguinte, a efemeridade das formas de vida.

Em uma contemporaneidade modalizada por sistemas herméticos e autorreferentes que instalam, articulam e reiteram automatizações que reafirmam posições cristalizadas e repetições acríticas, o advento inesperado do belo gesto na cena cotidiana desarranja a ordenação do *status quo* e revela, de forma sutil que seja, a artificialidade e o caráter coercitivo de determinadas prescrições programáticas que estruturam lugares e posicionamentos sociais que subsistem e resistem subsidiados por mecanismos tacitamente consentidos e mesmo incentivados de controle. O estranhamento inevitável, inerente ao “belo” do gesto em pauta, atrelado ao incontornável desconforto por ele provocado, desnuda o *nonsense* absurdo e perverso de normas, convenções e concernentes artifícios de coerção. A providencial desautomatização acarretada no reconhecimento do belo gesto, invasiva e conjuntoralmente desorganizadora, permite a instalação da visada crítica que autoriza a reflexão e autentica o debate sobre as condições de produção, funcionamento e concernentes desdobramentos reguladores desses sistemas. Belo desajuste que, feito um vírus, desestabiliza e contamina o todo alterando lógicas utilitárias, profanando funcionalidades. E promovendo, assim, as dessemantizações/ressemantizações que desamarram leituras, agenciam releituras e criam as mudanças oxigenadoras. Bela fratura, bela escapatória. Belo gesto.

Referências

AGAMBEN, G.; PAIXÃO, P. A. H. (Eds.). *Bartleby, escrita da potência*: Bartleby, ou da contingência, seguido de Bartleby, o escrivão de Herman Melville. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

_____. *A potência do pensamento*: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?* 8. ed. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 164-201. (Coleção Argumentos).

FONTANILLE, J. *Formes de vie*. Liège: Universitaires de Liège, 2015. (Série Sigilla).

GREIMAS, A.; FONTANILLE, J. “Le beau geste”. *Recherches Sémiotiques: Semiotic Inquiry*, Toronto, v. 13, n. 1-2, p. 21-35, 1995.

_____. O belo gesto. In: NASCIMENTO, E. M. S. F.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). *Formas de vida*: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 13-33. MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão*: uma história de Wall Street. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



A potência de “ser” e de “ser não” como releituras do “belo gesto” entre *Io sono l’Amore* e *Amour* |

Kati Eliana Caetano e Sandra Fischer

NASCIMENTO, E. M. S. F.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014.

RICOUER, P. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990. (Série *Ordre philosophique*).

Referências audiovisuais

AMOUR (*Amor*). Michael Haneke, França; Alemanha; Áustria, 2012.

IO SONO l’Amore (*Um sonho de amor*). Luca Guadagnino, Itália, 2009.

submetido em: 22 mai. 2017 | aprovado em: 4 jul. 2017