



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 23 - dezembro de 2019

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p205-222>

A alteridade construída na ruptura e na transgressão

Alterity built in rupture and transgression

*Elisabete Alfeld**

RESUMO

A proposta do estudo é evidenciar, na construção do enredo do filme *A forma da água* (DEL TORO, 2017), a interface fabulação/alteridade. Para isso, organizamos o texto em dois momentos: no primeiro, centramos na criação da fábula e na linguagem audiovisual; no segundo, abordamos a alteridade. O *corpus* teórico prioriza Blanchot (2010; 2011), Bachelard (1997), Agamben (2009), Deleuze (1997) e Lévinas (1989; 1997). Os aspectos destacados na análise referem-se à: representação do imaginário, metaforização da água; alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Fábula; Imaginário; Alteridade; Amor; Amizade

ABSTRACT

This study aims at highlighting the fabulation/alterity interface in the plot construction of the film *The shape of water* (DEL TORO, 2017). In that sense, we have organized the text in two moments: in the first, we focus on creating the fable and audiovisual language; in the second, we approach the theme of alterity. For the theoretical corpus priority has been given to Blanchot (2010, 2011), Bachelard (1997), Agamben (2009), Deleuze (1997), and Lévinas (1989, 1997). The aspects highlighted in the analysis refer to the representation of the imaginary, metaphORIZATION of water, and alterity.

KEYWORDS: Fable; Imaginary; Alterity; Love; Friendship

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC – SP; Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – ealfeld@uol.com.br

1 Fábula e imaginário

Quando entra na água maravilhosa, a primeira impressão do sonhador é a de ‘repousar entre as nuvens, na púrpura da noite’. Um pouco mais tarde, acreditará estar ‘estendido sobre uma relva macia’. Qual é, pois, a verdadeira matéria que conduz o sonhador? Não é nem a nuvem nem o macio relvado, é a água. (BACHELARD, 1997, p. 135-136).

Fig. 1 – Seleção de algumas tomadas da sequência da abertura¹



Fonte: DEL TORO, 2018.

¹ Todas as referências e imagens foram retiradas do DVD *A forma da água* (*The shape of water*), dir. Guillermo del Toro, cor, drama, 123min, EUA, 2018.

Em *A forma da água* (DEL TORO, 2017) entramos na história por meio das imagens e da trilha sonora que faz a passagem do reino subterrâneo das águas para um quarto inundado com tudo flutuando. Com a imagem de leveza dos objetos flutuando o imaginário poético é construído com duas das características da água²: a metamorfose e a transição. Acompanhando as imagens, um narrador em *off* anuncia a história de uma princesa:

Se eu falasse, o que contaria a você? Fico imaginando... Contaria sobre a época? Parece que aconteceu há muito tempo nos últimos dias do reino de um belo príncipe. Ou eu contaria sobre o lugar, uma pequena cidade perto do litoral, mas longe de tudo. Ou... eu não sei. Eu lhe contaria sobre ela? A princesa sem voz. Ou talvez só lhe advertiria sobre a verdade desses fatos, a história de amor, de perda e do monstro que tentou destruir tudo (DEL TORO, 2018).

O ‘era uma vez’ da ação fabuladora é sugerido no paralelo estabelecido entre a fala do narrador e a composição imagética e sonora da cena: a ambivalência temporal e espacial – reino aquático/quarto inundado de Elisa. Na montagem², os objetos flutuando e o ambiente sonoro (ruídos e trilha musical instrumental) apresentam o espaço cênico em transformação – a transição do mundo aquático para o quarto do mundo ‘real’ construído em cena. O espaço imaginário do mundo aquático cenarizado no quarto inundado é desfeito com a imagem-som do relógio que ordena o tempo e a volta dos objetos a sua disposição natural; uma personagem feminina tira uma venda dos olhos, desperta e silencia o relógio. Antes, flutuando, como os demais objetos do quarto, essa personagem, Elisa, dorme/sonha tranquilamente. O relógio interrompe a cena onírica, não vemos o ‘conteúdo’ do sonho de Elisa, o ‘faz de conta’ é resultado da montagem da cena e do espectador que preenche as elipses acionando o seu imaginário, tendo em

² Diz Bachelard que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação, é também um tipo de destino, “[...] não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. [...] Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório”. (1997, p. 6-7). Bachelard, para explicar o simbolismo da água, utiliza-se de trechos da obra de Paul Claudel destacados nas citações: ‘O verdadeiro olho da terra é a água. Nos nossos olhos, é a água que sonha. Nossos olhos não serão essa poça inexplorada de luz líquida que Deus colocou no fundo de nós mesmos?’ Na natureza, é novamente a água que vê, é novamente a água que sonha. “O lago fez o jardim. Tudo se compõe em torno dessa água que pensa.” Tão logo nos entregamos inteiramente ao reino da imaginação, com todas as forças reunidas do sonho e da contemplação, compreendemos a profundidade do pensamento de Paul Claudel: ‘A água, assim, é o olhar da terra, seu aparelho de olhar o tempo.’” (1997, p. 33).

² A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração. (AUMONT, 1995, p. 62).

vista que a “[...] imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão.” (BACHELARD, 1997, p. 17-18).

No desenvolvimento do filme, Elisa aciona esse imaginário, vai inventar uma vida nova e ultrapassar a realidade. E, para isso, no início do filme, a personagem é colocada num sonho-vida-submersa com tudo flutuando ao seu redor, inclusive seus cabelos e sua camisola, isso porque “[...] tudo deve flutuar no ser humano para que ele próprio flutue sobre as águas.” (BACHELARD, 1997, p. 87). No espaço imaginário, conforme Blanchot (2011), fala-se em nome da imagem que ora fala ainda do mundo, ora nos introduz no meio indeterminado da fascinação, ora nos dá poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, nos retendo assim em um horizonte rico de sentido, ora nos arrasta lá para onde as coisas estão presentes, mas em suas imagens.

Entramos (e saímos) da (na) história pela mediação de um narrador que conta sobre um tempo e um espaço imaginários, onde vivem (e para onde vão) as personagens fabulosas (Elisa e a criatura aquática), aceitando o acordo ficcional (ECO, 1994) que ele nos propõe para acompanharmos a história de Elisa: a princesa sem voz que se apaixona por uma criatura híbrida³, um ser entre a aparência corporal humana e uma criatura anfíbia, um quase humano, também sem voz. Começar a história por essas imagens na e da água não é por acaso uma vez que “[...] a água é a matéria em que a Natureza, em reflexos comoventes, prepara os castelos do sonho.” (BACHELARD, 1997, p. 54). A sequência de abertura, à maneira de um prólogo, apresenta os índices do procedimento de construção da trama: as referências dos contos de fadas e do realismo maravilhoso⁴ pontuados pela tênue linha da ruptura e da transgressão. Uma trama singular de espaço e de tempo – um espaçamento tramado pelo imaginário, isso porque os locais (principalmente o apartamento de Elisa e o laboratório) que se transformam em espaços cenarizados abrigam ambiguidades, ambivalências e a metamorfose de personagens – portanto, “[...] tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147).

³ “A água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência. No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem toção, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma imagem.” (BACHELARD, 1997, p. 36).

⁴ “[...] o realismo maravilhoso se qualifica pela relação entre o efeito de encantamento (o discurso) e o relato.” (CHIAMPÌ, 2008, p. 59). De acordo com a autora, o efeito de encantamento é provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal.

A aproximação entre Elisa e a criatura dá-se por meio do encantamento que rompe a situação paradoxal – humano-mudo/criatura-aquática-muda – e instala o inusitado⁵ para os dois, porque: “Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao mundo indeterminado da fascinação.” (BLANCHOT, 2011, p. 24). Não é assim que acontece nos sonhos?, pergunta Blanchot e explica: “[...] o sonho revela descobrindo, ver no sonho, é estar fascinado e o fascínio produz-se quando, longe de apreender a distância, somos possuídos pela distância, investidos por ela, no fascínio, talvez já estejamos fora do visível-invisível.” (BLANCHOT, 2010, p. 69). Por isso, a realidade imaginária é evocada antes de ser descrita, sonha-se antes de contemplar, pois antes de ser “[...] um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho.” (BACHELARD, 1997, p. 5)

Na concepção do filme, para sugerir tais aspectos, a solução criativa consistiu em trabalhar os elementos da linguagem audiovisual de modo a estabelecer uma interface com a construção da fábula. Daí a escolha das cores (variedade de tons verdes na sugestão da sensação de água) para ambientar as cenas e definir o figurino das personagens (principalmente de Elisa). Recurso interessante foi a migração de alguns *storyboards* do filme para a prancha de desenhos de Giles:

Fig. 2 – A criatura ‘se olha’ Nos desenhos ‘feitos’ por Giles



⁵ Outro traço do realismo maravilhoso: “Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito.” (CHIAMPI, 2008, p. 61). Essa é a reação que vai pontuar os diferentes comportamentos das personagens no encontro com a criatura aquática.



Fonte: DEL TORO, 2018.

Fig. 3 – Giles ‘reproduz’ Elisa e a criatura



Fonte: DEL TORO, 2018.

Assim, o que se observa é a intenção de desdobrar a fábula na disposição dos enquadramentos e no tratamento dos elementos que entram na composição dos planos de modo a intensificar as ressonâncias da função fabuladora. Tal aspecto fica evidente na sequência do devaneio de Elisa construído com os elementos da linguagem audiovisual:

Fig. 4 – Tomadas da sequência do devaneio de Eliza no ônibus



Fonte: DEL TORO, 2018.

A gradação para desmanchar o rosto de Elisa e manchar o plano na representatividade abstrata das imagens construídas no jogo de cores e de formas tem como objetivo fazer com que a personagem deixe “[...] de pensar-se como um eu para viver-se como um fluxo, um conjunto de fluxos, em relação com outros fluxos, fora de si e dentro de si próprio.” (DELEUZE, 1997, p. 62). Pois, como afirma Bachelard (1998, p. 7), “[...] o devaneio é uma fuga para fora do real [...]”. Eliza lembra da paixão pela criatura que, poeticamente, ressoa na metamorfose de cores e de formas até

materializar-se na imagem em câmera lenta de Eliza deslizando ao empurrar o carrinho com os produtos de limpeza:

Fig. 5 – Deformação da imagem repercute na metonímia da paixão: o sapato vermelho numa alusão à paixão pela criatura



Fonte: DEL TORO, 2018.

Diz Bachelard (1988) que o amor se exprime melhor quanto mais poeticamente é sonhado e que as grandes paixões se preparam em grandes devaneios. O devaneio expressa uma dimensão encantatória que ultrapassa a realidade de Elisa, sua mudez física e social, transporta-a para a realidade de sonho e do imaginário. Ainda que muda, seu universo é povoado de sons plenos de magia: as canções e os diálogos provenientes dos filmes musicais da TV e do cinema. Elisa, a princesa sem voz, vive imersa na pluralidade de sons; é essa escuta múltipla e diversa que faz de Elisa “um ser imaginante” que a permite ampliar seu espaço e a qualifica com um “ouvido que sabe sonhar” (BACHELARD, 1988, p. 173-75). O mundo/casa de Elisa existe em profundidade sonora, o seu apartamento fica localizado em cima de um velho cinema, que reverbera em um dos momentos de extrema sensibilidade quando Elisa prenuncia a separação da criatura. O anúncio da separação é decorrente da dificuldade de respirar da criatura, na continuidade da chuva, prenuncio de que o canal vai oferecer as condições ideais para a entrada no mar, na leitura do verso da página do calendário e, possivelmente, na última refeição/encontro com a criatura. Diante desses fatos são as palavras da canção que possibilitam a saída encantatória: viver por instantes em uma

cena de filme musical. A performance da voz é deslocada de seu contexto de escuta, do quarto de Elisa para a pista de dança:

Fig. 6 – Pista de dança



Fonte: DEL TORO, 2018.

Os lábios em movimento apropriam-se da voz sem rosto, corpo fora de quadro; apropriação imaginária para dar vida à fantasia de Elisa que, com a ‘a voz emprestada’, realiza seu sonho de cantar e dançar com a criatura:

Fig. 7 – Pista de dança



Fonte: DEL TORO, 2018.

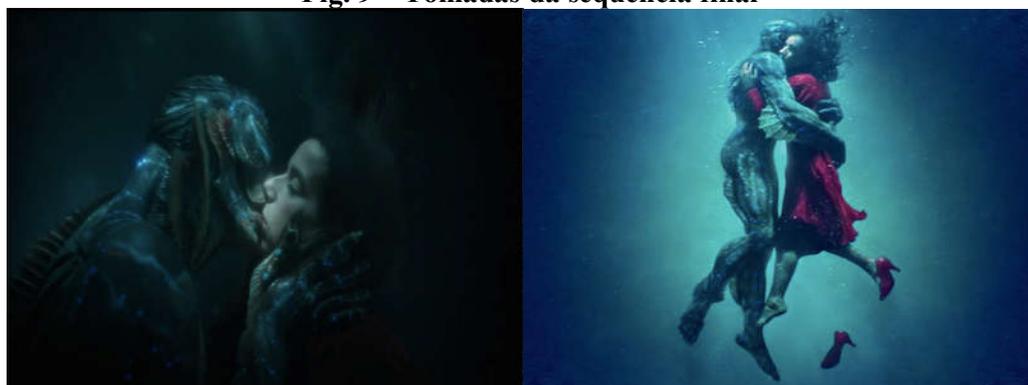
Fig. 8 – Vivendo o sonho no filme musical



Fonte: DEL TORO, 2018.

No desenvolvimento do filme os momentos fabulosos pontuam o enredo, para reinventar a proposição inicial e voltar às águas: é a despedida combinada no canal. Na sequência final, após o mergulho no canal, Elisa e a criatura submersos. Metaforicamente, Elisa, retoma seu sonho, vai para o reino do príncipe, renasce depois de um beijo; as cicatrizes do pescoço transformam-se em guelras e exibem a metamorfose do humano em uma quase-criatura aquática:

Fig. 9 – Tomadas da sequência final



Fonte: DEL TORO, 2018.

O narrador conclui a história sobre a princesa:

Se eu lhe falasse sobre ela, o que eu diria? Que eles viveram felizes para sempre? Acredito que sim. Que eles viveram apaixonados, que permaneceram assim, com certeza isso é verdade. Mas quando penso

nela, em Elisa, a única coisa que me vem à mente é um poema sussurrado por alguém apaixonado há centenas de anos: Incapaz de perceber a sua forma/encontro você em torno de mim/sua presença enche meus olhos com seu amor/aquieta meu coração/pois você está em todo lugar.

2 Entre nós: a ambiguidade do amor

Fig. 10 – Giles, Eliza, Zelda e a criatura aquática



Fonte: DEL TORO, 2018.

Diz Lévinas (1997, p. 143) que “[...] a responsabilidade pelo próximo é nome denso do que se chama amor ao próximo, amor sem Eros, caridade, amor em que o momento ético precede o momento passional, amor sem concupiscência.” Nesse sentido, “amor sem Eros” é a modalidade de amor que excede à compreensão⁶ e leva ao acolhimento do outro como tu; a alteridade é construída nessa relação uma vez que o encontro com outrem consiste no fato de que não o possuo, “[...] compreendo-o, a partir de sua história, do seu meio, de seus hábitos.” (1997, p. 31). Completa dizendo que, como manifestação de uma razão, a linguagem desperta em mim e em outrem o que nos é comum e supõe, em sua intenção de exprimir, nossa alteridade e nossa dualidade; porque “[...] a transcendência do interlocutor e o acesso a outrem pela linguagem manifestam que o homem é uma singularidade.”⁷ (1997, p. 49-50). Singularidades diversas, no contexto ficcional de *A forma da água*, definem cada personagem (Figura

⁶ Explica Lévinas (1997, p. 26): “Não só porque o conhecimento de outrem exige, além da curiosidade, também simpatia ou amor, maneiras de ser distintas da contemplação impassível. Mas também porque, na nossa relação com outrem, este não nos afeta a partir de um conceito. Ele é ente e conta como tal.”

⁷ “Singularidade diferente daquela dos indivíduos que se submetem sob um conceito ou que articulam seus momentos. O eu é inefável, visto que falante por excelência; respondente responsável. Outrem, como puro interlocutor, não é um conteúdo conhecido, qualificado, captável a partir de uma ideia geral qualquer e submetido a esta ideia. Ele faz face, não se referindo senão a si. É na palavra entre seres singulares que só vem se constituir a significação interindividual dos seres e das coisas, ou seja, a universalidade.” (LÉVINAS, 1997, p. 50).

10); o gesto afetivo é o vínculo estabelecido entre as três personagens excluídas socialmente⁸ e a criatura, objeto de pesquisa do laboratório. A afetividade é uma manifestação de amor: “O amor é o eu satisfeito pelo tu, captando em outrem a justificação de seu ser. A presença de outrem exaure o conteúdo de tal sociedade. O calor afetivo do amor realiza a consciência desta satisfação, deste contentamento.” (LÉVINAS, 1997, p. 43). A partir do vínculo afetivo, do amor sem Eros, na amizade estabelecida entre os seres há um “com-sentir”, expressão assim explicada por Agamben:

A amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria [...]. A sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e com-dividida, e a amizade nomeia essa divisão. [...] o ser mesmo é dividido, é não-idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa com-divisão. (2010, p. 89).

Na continuidade do pensamento de Agamben, o amigo é um outro, um outro si, a alteridade como oposição entre dois, a heterogeneidade; por isso, o amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na “mesmidade”, um torna-se outro do mesmo (2010, p. 90). Tornar-se outro do mesmo, ter outrem como interlocutor, é aquele que faz face: “Alteridade formal: um não é o outro, seja qual for o seu conteúdo. Cada um é outro para cada um. Cada um exclui todos os outros, e existe à parte, e existe por sua parte.” (LÉVINAS, 1997, p. 240):

Fig. 11 – Giles observa Elisa imitar os passos da dança



⁸ Elisa muda e faxineira do laboratório divide o serviço com Zelda, negra e faxineira; Giles desenhista de peças publicitárias tem suas ilustrações substituídas por fotografias. O pacto entre os três é estabelecido com o plano de Eliza para resgatar a criatura do laboratório e devolvê-la ao mar. Todas as personagens são figuras sombrias, vulneráveis e cativantes. Contraponto desse perfil é Strickland, que apesar de ser uma figura sombria, é quem, no final, mata a criatura e Elisa e, no decorrer do enredo, submete-os as suas maldades. É o ‘monstro’ presente na história da princesa.

Fonte: DEL TORO, 2018.

Fig. 12 – O pacto de amizade entre Giles e a criatura



Fonte: DEL TORO, 2018.

As cenas prescindem do verbal oral, o envolvimento dá-se por meio do gesto: é a performance do corpo para celebrar o encontro afetivo e selar a amizade entre Giles e Elisa (Figura 11); Giles e a criatura (Figura 12). Tal situação representada ilustra as palavras de Agamben: os amigos são *com-divididos* pela experiência da amizade, porque a amizade “[...] é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política.” (2010, p. 92, grifos do autor). Reconhecer alguém como amigo, diz Agamben, significa não poder reconhecê-lo como ‘algo’, porque a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito. Por isso, Agamben enfatiza que a amizade não é uma relação entre sujeitos, mas uma des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima. São esses traços que definem o relacionamento entre as personagens excluídas, cujos laços de amizade são suficientemente consolidados para acolher o plano de Elisa para salvar a criatura: a invisibilidade de tais personagens favorece o resgate; a solidariedade encoraja a transgressão.

Discutir a alteridade considerando tais expedientes tem como propósito considerar a ficção como pretexto para pensar a alteridade no campo expandido das relações sociais, situando-a no limiar entre o imaginário e o real que, segundo Deleuze, devem ser considerados antes como duas partes, que se podem justapor ou superpor, de uma mesma trajetória duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel:

[...] o imaginário é uma imagem virtual que se cola ao objeto real, e inversamente, para constituir um cristal de inconsciente. Não basta

que o objeto real, que a paisagem real evoque imagens semelhantes ou vizinhas; é preciso que ele desprenda sua própria imagem virtual, ao mesmo tempo que esta, como paisagem imaginária, se introduza no real segundo um circuito em que cada um dos dois termos persegue o outro, intercambie-se com o outro. (DELEUZE, 1997, p. 74-75).

Com os conceitos de espelho móvel e de intercâmbio (DELEUZE, 1997) é possível considerar o desdobramento das figuras dramatúrgicas ficcionais do “eu” e do “outro” no contexto real e nos valermos das concepções teóricas de Lévinas para melhor caracterizar a alteridade. Um dos aspectos centrais do conceito está relacionado à concepção de rosto⁹: “Os rostos são máscaras. Buscamos, por trás dos rostos que nos falam e aos quais nós falamos, a relojoaria das almas e suas molas microscópicas. [...] O rosto é a própria identidade de um ser.” (LÉVINAS, 1997, p. 47-59). Está na epifania do rosto, nas palavras de Lévinas, rosto que me olha e me afirma, a alteridade absoluta; a significância do rosto revela o despertar para o outro homem “[...] na sua identidade indiscernível para o saber, aproximação do primeiro, vindo em sua proximidade de próximo [...]. A proximidade do próximo é a responsabilidade do eu por um outro.” (LÉVINAS, 1997, p. 237). Completa dizendo que é precisamente nesse chamado à responsabilidade do eu pelo rosto que o convoca, que o suplica e que o reclama, que outrem é o próximo do eu¹⁰. Por isso, Lévinas (1997, p. 143-45) afirma que o Rosto é o começo da inteligibilidade e, portanto, não é uma forma plástica ou um retrato.

Está no rosto-linguagem: “[...] linguagem antes das palavras, linguagem original do rosto humano despojado da postura que ele se dá – ou que suporta – sob nomes próprios, títulos e gêneros do mundo.” (LÉVINAS, 1997, p. 283). É por meio do discurso que a exterioridade se manifesta no face a face que realiza o encontro entre o eu e o outro:

A linguagem, em sua função de expressão, é endereçada a outrem e o invoca. Certamente ela não consiste em invocá-lo como representado e pensado, mas é precisamente entre a distância entre o mesmo e o outro, onde a linguagem se verifica, não se reduz a uma relação entre

⁹ “Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas? A fachada de uma casa não é uma casa que nos olha? [...] Pergunto, contudo, se o estilo impessoal do ritmo não se substitui na arte, fascinante e mágica, à socialidade, ao rosto e à palavra?” (LÉVINAS, 1997, p. 27).

¹⁰ “A responsabilidade pelo outro homem, a impossibilidade pelo outro homem, a impossibilidade de abandoná-lo sozinho ao mistério da morte e, concretamente, através de todas as modalidades do *dar*, a suspeição do dom último de morrer por outrem. A responsabilidade não é aqui fria exigência jurídica. É toda a gravidade do amor do próximo – do amor sem concupiscência – gravidade na qual se apoia a significância congênita desta palavra desgastada e que é pressuposta por toda a cultura literária, por todas as bibliotecas e toda a Bíblia, em que se relata sua sublimação e sua profanação.” (LEVINAS, 1997, p. 238).

conceitos, um limitando o outro, mas descreve a transcendência em que o outro não pesa sobre o *mesmo*, apenas o obriga, torna-o responsável, isto é, falante. A relação da linguagem não se reduz àquela que conecta ao pensamento um objeto que lhe é dado. (LEVINAS, 1997, p. 58, grifos do autor).

A linguagem estabelece a mediação entre nós, sendo que “esse eu e esse outro” que figuram face a face no discurso “[...] são papéis exercidos no drama social, pois os interlocutores estão determinados por diferentes condições.” (LÉVINAS, 1997, p. 45). O encontrar-se face a face é acolher o outro na sua alteridade; alteridade manifesta na epifania do rosto que instaura a proximidade: “O pensamento despertado ao rosto ou pelo rosto é comandado por uma diferença irredutível: pensamento que não é pensamento de, mas, imediatamente, pensamento para..., não-in-diferença pelo outro.” (LÉVINAS, 1997, p. 237) que está na ação de acolhimento do outro. Gesto marcado pela hospitalidade; daí Derrida dizer que a “[...] hospitalidade torna-se o próprio nome daquilo que se abre ao rosto, daquilo que mais precisamente o *acolhe*.” (2008, p. 39, grifo do autor). Nas palavras de Derrida, o acolhimento exprime o primeiro gesto em direção ao outro.

Em *A forma da água*, o primeiro gesto em direção ao outro – a criatura anfíbia – é dado por Elisa:

Fig. 13 – Alguns momentos de contato: no encontro no laboratório são olhos, mãos e a música; no apartamento de Elisa, o contato é estabelecido pela situação de aproximação





Fonte: DEL TORO, 2018.

Nesses fragmentos de cenas revela-se que com a descoberta da criatura vem a surpresa, a curiosidade a aproximação, a sedução e a paixão.

Fig. 14 – Elisa e a criatura





Fonte: DEL TORO, 2018.

“O amor quer a união”, diz Blanchot (2010, p. 100-101), porque “Eros ainda é o desejo nostálgico da unidade perdida, um movimento de retorno em direção ao Ser verdadeiro.”. Assim, “Eu e o Outro perdem-se um no outro: há êxtase, fusão, fruição.” (BLANCHOT, 2010, p. 120). Essa situação ultrapassa o sentimento de curiosidade que motivou a aproximação Elisa-criatura, o querer desvendar quem é esse outro vem, agora, junto com a erotização do outro,

[...] pois, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro: serão chamados afectos, para falar com propriedade, e não mais afecções. (DELEUZE, 1997, p. 157).

Assim, devir, sensibilidade motivada pela carícia que, de acordo com Lévinas, é “caminho para o invisível” (DELEUZE, 1989, p. 236). Na carícia, “[...] o corpo desnuda-se já de sua própria forma, para se oferecer como nudez erótica [...]”, e o “[...] feminino oferece um rosto que vai além do rosto. O rosto da amada não exprime o segredo que o *Eros* profana [...] No rosto feminino, a pureza da expressão é já perturbada pelo equívoco do voluptuoso.” (1989, p. 239). Experiência-limite do ser, uma quase-suspensão que provoca um deslocamento imaginário – “O mundo real se transforma em mundo poético, quer dizer, em mundo sem começo, em que se pensa sem

saber o que se pensa.” (LÉVINAS, 1997, p. 48) – e ambiguiza as relações afetivas situando-as no devir.

REFERÊNCIAS

A FORMA da água (*The shape of water*). Direção Guillermo del Toro. Cor, drama. 123 min. EUA, 2018.

AGAMBEN, G. O amigo. In: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius N. Honesco. Chapecó: Argos, 2009, p. 77-92.

AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1995.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita**: a palavra plural. Trad. Aurelio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, J. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Trad. Fábio Landa com a colaboração de Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

LÉVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino Stefano Pivatto *et al.* Petrópolis: Vozes, 1997.

LÉVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1989.

Data de submissão: 21/04/2019

Data de aprovação: 08/08/2019