ÁGUA: IMAGEM-PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA ANUNCIADA

WATER: IMAGE-PRESENCE OF AN ANNOUNCED ABSENCE

Cassia Cassitas
Universidade Tuiuti do Paraná.
Vice-presidente da Academia Feminina de Letras do Paraná.
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5707-0785

Denize Correa Araujo
UTP - Universidade Tuiuti do Paraná
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6856-509X

Resumo: Este estudo tem por objetivo conduzir um diálogo histórico-cultural-estético sobre a água como imagem recorrente, seja em termos documentais ou ficcionais, seja como imagem existencial a partir de três audiovisuais. “Em 1906, Pablo Valencia ousou realizar a viagem do México à Califórnia em busca de ouro. Sobreviveu sem água durante uma semana”. Assim começa a história da presença de uma ausência em *Ouro Azul* (2008). Na catástrofe do fim, a imagem das águas domina a cena em *2012* (2009). No vácuo do cotidiano, surge o mergulho no inconsciente em *A forma da água* (2018). Linguagem e presença/ausência, sob a ótica dos seis amálgamas de Hans Ulrich Gumbrecht, conduzem a análise de valorações da água no cinema.

Palavras-chave: Água. Imagem-Presença. Ausência. Linguagem. Cinema.

Abstract: This study has the objective of conducting a historical-cultural-aesthetic dialogue about water as a recurrent image, such as documentary or fictional terms, such as an existential image based on three audiovisuals. “In 1906, Pablo Valencia dared to travel from Mexico

CC BY NC SA

to California in search of gold. Survived without water for a week". Thus begins the story of the presence of an absence in *Blue Gold* (2008). In the catastrophe at the end, the image of the water dominates the scene in *2012* (2009). In the vacuum of the life, the unconscious immersion appears in *The Shape of Water* (2018). Language and presence/absence, from the perspective of Hans Ulrich Gumbrecht's six amalgams, lead to the analysis of water valuations in cinema.

Keywords*:* Water. Image-Presence. Absence. Language. Cinema.

CC BY NC SA

INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objetivo geral analisar o *corpus* selecionado para tentar responder às hipóteses relativas à água como imagem estética e como elemento de sobrevivência no planeta. O *corpus* desta pesquisa é formado por três filmes: o documentário *Ouro Azul* (Bozzo, 2008, EUA), a ficção-catástrofe *2012* (Emmerich, 2009, EUA) e o drama-fantasia *A forma da água* (Del Toro, 2018, EUA). O objetivo específico é encontrar meios de conduzir um diálogo entre as obras em questão, que remetem à água como imagem recorrente, seja em termos documentais ou ficcionais, ou mesmo como imagem existencial. O tema das três obras faz refletir sobre a relevância da água, em termos histórico-culturais e em suas vertentes estéticas. Nossas hipóteses questionam o poder dos filmes do *corpus*: Estará a linguagem dos filmes citados a estabelecer novo entendimento da presença da água no corpo, no mundo, na existência? Como as imagens absorvem e representam a presença dessa ausência anunciada? Linguagem e presença/ausência são os fios condutores desse estudo que, sob a ótica dos seis amálgamas de Hans Ulrich Gumbrecht, permite investigar valorações de diversidade da água no cinema sob seis perspectivas: linguagem como presença, presença no trabalho filológico, linguagem que pode desencadear a experiência estética, a linguagem da experiência mística, a abertura da linguagem ao mundo e a literatura como epifania. (GUMBRECHT, 2015, p. 20)

"Em 1906, Pablo Valencia ousou realizar a viagem do México à Califórnia em busca de ouro. Sobreviveu sem água durante uma semana". Assim começa a história da imagem-presença de uma ausência no documentário *Ouro Azul*. "Sete dias. Foi salvo e documentou a experiência". Em cenas fortes, a sede transborda na experiência corpórea de se afastar da água, assim como o cinema se aproxima do relato para representar o passado. De quanta realidade é preciso para um audiovisual ancorar uma verdade? Hans Ulrich Gumbrecht nos fala da presença do passado e da ausência a ativar a imaginação gerando o efeito de presente ampliado:

> Em vez de deixarem de oferecer pontos de orientação, *os passados* inundam o nosso presente; os sistemas eletrônicos automatizados de memória têm um papel fundamental nesse processo. Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem. (GUMBRECHT, 2015, p. 16)

CC BY NC SA

Tal qual a representação expandida do objeto água nas telas, ora como imagem-presença, ora como forma-ausência, *Ouro Azul* repercute um presente no qual o objeto assume a forma-ausência na figura do personagem Pablo. Entretanto, o documentário é um caso de retomada. A água retorna ao corpo do personagem enquanto a arte dialoga com a precariedade. Será a escassez uma metáfora do conteúdo e a ausência a própria diegese da sobrevivência? Quando o corpo se torna o planeta, as lágrimas de sangue de Pablo remetem a lavas. Simultaneamente, a representação do objeto água em sua forma-ausência remete à sobrevivência de Pablo, à salvação do planeta. O calor do centro da terra de *Ouro Azul* encontra a esperança de harmonia em cenas de chuvas azul-esverdeadas. Immanuel Kant definiria essas imagens como uma representação do belo, visto que agradam:

> No caso de se ajuizar a forma do objeto (não o material da sua representação, como sensação) na simples reflexão sobre a mesma (sem ter a intenção de obter um conceito dele), como o fundamento de um prazer na representação de tal objeto, então nesta mesma representação este prazer é julgado como estando necessariamente ligado à representação, por consequência, não simplesmente para o sujeito que apreende esta forma, mas sim para todo aquele que julga em geral. O objeto chama-se então belo e a faculdade de julgar mediante tal prazer (por conseguinte também universalmente válido) chama-se gosto. (KANT, 2016, p. 19-20)

Porém, ainda que universal, o juízo de gosto é da ordem do sentimento, posto que é subjetivo, transitando entre a natureza e a liberdade. Está para a arte como a água está para a vida. Não há vida sem água nem água sem vida. Na catástrofe do fim, em meio à abundância do nada, a imagem-presença da água domina a cena em *2012* em um apelo ao recomeço. O cinema a escuta e desperta a narrativa do devir no plano aberto da ficção. Por caminhos diversos, os personagens escapam de seus respectivos passados inundados, como prenuncia Gumbrecht. Aglomerados no interior das naves, eles navegam em direção ao futuro que imaginam poderem alicerçar, pois o presente ruiu, a natureza se mostrou assustadora.

No vácuo do “real”, a sétima arte propõe o mergulho no inconsciente ao exibir nas telas a imperfeição da existência na fantasia *A forma da água*. A liberdade ultrapassa a natureza para que o gosto e o sentimento dos protagonistas imperem. Submersos, ora em sonho, ora em um tanque ou ainda no mar, o inconsciente de Elisa se revela em meio a imagens-presenças e formas-ausências da água. Porém a totalidade não é desvelada. Por mais que as barreiras sejam rompidas e deixadas para trás,

há sempre algo de oculto na linguagem cinematográfica adotada por Del Toro. Como nas memórias ao longo do tempo, diz Martin Heidegger, algo precisa ser preservado para ser fonte a todo pensar, algo que justifique a fonte de todo pensar:

> Sem dúvida, a linguagem é a única forma de visão de mundo elaborada pela subjetividade humana, não obstante se deva atribuir-lhe o papel de paradigma especial na história da evolução humana, em virtude de sua força de instauração em cada época. (HEIDEGGER, 2003, p. 198)

Assim, se cabe à fantasia a conexão dialética entre as categorias fílmicas do *corpus* aqui analisado, cabe à imagem-presença da água, também em sua forma-ausência, o protagonismo estético dessas histórias de escassez e abundância, força e possibilidades.

Estará o protagonismo da água no cinema estabelecendo uma nova fronteira de seu entendimento, seja no corpo, no mundo, na existência? A água constitui, no terreno árido da cultura ocidental notadamente de presença, o fio condutor do embate entre linguagem e presença/ausência que esse estudo, irrigado pela ótica dos seis amálgamas de Gumbrecht, se propõe a desenvolver com o objetivo de demonstrar como a água representa valorações da diversidade. Ultrapassando as premissas de classificação das películas em documentário, ficção e fantasia, a linguagem cinematográfica exerce sua natureza de transigir, dialogar e representar a realidade ao trazer às telas imagens da ausência, da presença, ou melhor dizendo, da presença de uma ausência anunciada nas obras *Ouro Azul*, *2012* e *A forma da água*.

A PRESENÇA DA ÁGUA NA LINGUAGEM DO CINEMA

Nem histórias, nem imagens: a matéria prima do cinema é a subjetividade. Como uma chuva a cair sobre uma casa, ela escorrega à procura de aderências. Quando encontra brechas, ela se infiltra. Frente a resistências, ela as contorna. E na ressonância afetiva, se instala como a memória de um passado a molhar de possibilidades o presente. Como se o filme fosse todo ele constituído de imagens-gotas montadas de maneira a evocar sentimentos que não existem na película, mas no passado de quem o percebe. Gumbrecht se debruça sobre “a relação que mantemos com o nosso ambiente, como fenômeno de presença”, descrevendo em suas breves palavras o conceito de *Stimmung*. Ele se refere ao efeito do “mais tênue toque que ocorre quan-

CC BY NC SA

do o mundo material à nossa volta afeta a superfície do nosso corpo" (GUMBRECHT, 2015, p. 11) para elucidar o encontro. Com seu espírito particular, o corpo recebe o estímulo, e, como as águas, abre a casa ou tranca a porta.

Apesar de sua relevância, os trabalhos dedicados a analisar a água na produção fílmica se restringem quase exclusivamente a acontecimentos de caráter ecológico, como ocorre no documentário *Ouro Azul*. Entretanto, enquanto manifestação artística, a estética da água e sua imagética avançam em outros territórios ao explorar alternativas dialéticas, tais como as narrativas em torno do entendimento do conceito de *stimmung*. No cinema de ficção *2012,* a natureza se pronuncia em águas devastadoras ilustrando, em uma vertente que compreende o termo como a percepção de algo externo ou objetivo, a atmosfera apocalíptica. Todavia, a melhor personificação etimológica da palavra de origem alemã ocorre em *A forma da água*. Derivada de "*Stimme*, voz, mas também de *Mut*, coragem ou brio, e de *Gemüt*, índole ou ânimo" (SILVA, 2016, p. 54), as águas da obra de Guillermo del Toro parecem se ater, uma a uma, a todas as partes do conceito. Abordado por Kant como a disposição de conhecer e preservar a apresentação estética, por meio da qual "se preserva a noção de proporção entre as faculdades" (KANT, 2016, p. 42), ora em abundância, ora na escassez. As três produções desvelam o elemento fílmico água em diferentes perspectivas, cujo detalhamento será subsidiado pela fundamentação do conceito de amálgama, enquanto elemento de ligação entre linguagem e presença, explorado por Gumbrecht (2015). Os seis amálgamas propostos pelo autor compreendem a linguagem como presença, a presença no trabalho filológico, a linguagem na experiência estética, a linguagem da experiência mística, a abertura da linguagem ao mundo e a literatura como epifania.

AMÁLGAMAS DE GUMBRECHT

O autor aposta na potência da presença por compreendê-la como substância, a nos tocar ou não, considerando a distância entre as "coisas-do-mundo" que nos abrange. Tal qual água, somos tangíveis, por vezes na ausência. Mesmo como tal, enquanto linguagem, o autor entende relevante "a dimensão da presença" sobre a "interpretação, que atribui sentido a um objeto". Em tempos de simultaneidades e realidade virtual, caberia confrontar essa afirmação. Afinal, as opções estão dispostas para destrancarem portas e adaptarem as coisas-do-mundo ao gosto do receptor. O

autor, entretanto, se exime do combate ao esclarecer a própria motivação. Ele não considera a presença “mais importante” do que operações de consciência e intenção, mas a prioriza por considerá-la “mais elementar”:

> [...] me parece que a dimensão da presença merece prioridade em relação à prática da interpretação, que atribui sentido a um objeto. Não porque a presença seja “mais importante” do que operações de consciência e intenção, mas talvez porque seja “mais elementar”. (GUMBRECHT, 2015, p. 10)

Isso posto, ocorre a concordância, afinal, a presença predispõe ao encontro. Assim como as águas procuram brechas, os objetos, as pessoas e os fatos acontecem no encontro com o outro. É relevante ressaltar que o encontro é da ordem da diferença, o que motivou a escolha da metáfora de amálgama do autor supracitado para nortear a análise desenvolvida aqui. Afinal, o princípio ativo de amálgama é a alteridade, também usada para designar a mistura de coisas ou pessoas heterogêneas. Ou ainda, em Linguística, amálgama se refere à junção de duas palavras para criar uma nova. Tal qual alteridades reunidas no encontro das águas, surgem as imagens ilustrativas dos paradigmas estabelecidos pelas seis modalidades da metáfora amálgama. O diálogo entre presença e linguagem se dá, nessa análise, nas ondas dos filmes selecionados para ilustrar e sustentar a viabilidade de relações, antes que difíceis, integradoras. De diversas maneiras, o elemento imagético “água” incorpora as existências, “a espiritual” e a “física” e as exibe na tela.

OURO AZUL

É relevante observar como o documentário *Ouro Azul* ataca frontalmente quaisquer possibilidades de distanciamento que se possa ter quanto à escassez de água potável no planeta. A tragédia exibida se refere, poeticamente, aos reflexos da falta de consumo de água no corpo humano. E é nessa casa, em nossos corpos, que faremos a travessia até o fim. O protagonismo, o heroísmo, o tesouro do audiovisual produzido e dirigido por Sam Bozzo é de natureza hídrica. Ausente na sequência inicial, a jorrar em cachoeiras amazônicas, disputada em diferentes pontos do planeta, aprisionada em garrafas, a imagem da água reina absoluta nos embates em torno de sua monetização.

CC BY NC SA

Figura 1: A escassez azul.



Fonte: frame do audiovisual *Ouro Azul* disponível no link YouTube .

A humanidade “historicamente consciente” de Koselleck (BENTIVOGLIO, 2010, p. 115) desfila em seu percurso evolutivo supostamente linear enquanto acredita, como atestado nos depoimentos, que haverá tempo para deixar para trás as ameaças de desabastecimento, como se coubesse ao passado encerrar as calamidades provenientes do desequilíbrio no planeta, e avança em direção a um futuro que acredita aberto, repleto de alternativas. O “breve momento de transição” de Baudelaire aponta para um presente engessado entre o passado pelo qual não se responsabiliza, e o futuro escolhido por governanças, práticas ambientais e mecanismos de consumo míopes. Porém, em meio a tudo isso, a esperança surge em imagens didáticas exibidas na tela, narradas por uma garotinha cuja procedência não é informada, de uma salvação possível distribuída em gráficos e estudos estatísticos. Afinal, as águas se movimentam em ondas que vão e voltam, em ciclos aparentemente imperfeitos de troca que, em algum momento, se equilibram na tênue dança de renovação da vida.

A palavra falada, laureada no primeiro paradigma de Gumbrecht, sai dos planos para nos enquadrar na realidade avermelhada de Pablo. A linguagem como presença preenche a ausência da protagonista com o desolamento da trajetória de quase morte de um ser humano que se deforma e perde o tom. Para Gumbrecht, “percebemos a linguagem falada de forma menos invasiva, isto é, literalmente, como o ligeiro toque do som na nossa pele, mesmo quando não conseguimos compreender o que as palavras querem significar” (GUMBRECHT, 2015, p. 24). Aliada à qualidade das imagens quentes exibidas sem pressa, se torna impossível desprezar seu apelo físico, seu estado de quase sublimação. As cenas da água em sua forma-ausência exibem o

CC BY NC SA

personagem Pablo em estado de inanição. Kant versa sobre a beleza sublime como o desprazer que pode nos levar ao prazer se estivermos em posição segura (KANT, 2016, p. 46). Como amalgamar sublimação e desprazer? Como atingir essa segurança? A quem é dado ignorar o estágio de quase incomunicabilidade vital atingida pelo personagem? A narrativa nos captura sem a necessidade de experimentarmos em nosso corpo tamanho estágio de degradação. A resposta reside em nossa capacidade, enquanto seres humanos, de sentir. Da mesma forma que, como coisas-do-mundo que somos, tocamos e somos tocados por rimas e métricas inteligíveis. Assim como o sentir prescinde da compreensão, a natureza da sublimação prescinde do belo, dada a profundidade do sentimento que, no caso, a degradação provoca. É de Kant o entendimento de que o único traço de nossa humanidade é o sentimento:

> Empiricamente o belo interessa somente em sociedade; e se se admite o impulso à sociedade como natural ao homem, mas a aptidão e a propensão a ela, isto é, a sociabilidade, como requisito do homem enquanto criatura destinada à sociedade, portanto como propriedade pertencente à humanidade, então não se pode também deixar de considerar o gosto como uma faculdade de ajuizamento de tudo aquilo pelo qual se pode comunicar mesmo o seu sentimento a qualquer outro, por conseguinte como meio de promoção daquilo que a inclinação natural de cada um reivindica. (KANT, 2016, p. 75)

Assim sendo, a linguagem cinematográfica apresenta, nas ausências de *Ouro Azul,* como “sentir” é levar sentido, encantar, evocar um passado e torná-lo presente. Quantos passados há em uma concha? Quantas conchas fazem uma onda, um maremoto, um tsunami? Seria o encontro de presenças e ausências do documentário um prenúncio de prestação de contas, em um reequilíbrio de forças e valores em um “presente ampliado” como defende Gumbrecht (2015)?

O segundo tipo de amálgama entre presença e linguagem se baseia nas práticas básicas de filologia. Do grego antigo, “amor ao estudo”, a filologia se propõe a desvendar idiomas através de textos escritos. A proposta de Gumbrecht aborda a função de editoração ou de curadoria textual (GUMBRECHT, 2015, p. 25). Para ele, o desejo de presença total e erudição alimentam os praticantes da filologia num nível que precede sua consciência. Diante disso, fica a indagação a respeito da motivação de Sam Bozzo. Qual a linguagem que ele se dispôs a apreender em meio às águas? Haveria no aprisionamento da água, escondido nos processos de geração de riqueza, uma sede de estancar a vida a jorrar liberta na natureza? A linguagem adotada no documentário denuncia um propósito, uma vontade normativa coerente com o anseio pela presença

CC BY NC SA

total descrita por Gumbrecht. Mas a amálgama pressupõe relações difíceis, tal como tudo o que se refere às guerras pela água em curso ao redor do mundo. O saber exacerbado de alguns facilita a partilha do sensível? Nesse encontro de alteridades, até quando nos julgamos entre iguais? Talvez sejam essas a respostas a ouvir das águas.

2012

Às vezes o sussurro toma proporções de revolta antes de retornar à calmaria. No filme *2012,* lançado em 2009, Harald Kloser e o diretor Roland Emmerich dividem a autoria do roteiro de ficção científica repleto de previsões apocalípticas.

Figura 2: Tsunami no Himalaia.



Fonte:frame do audiovisual *2012* disponível no link YouTube .

Nessa produção, o saber exacerbado do geólogo não é suficiente. Ele tem sucesso ao sensibilizar poderosos de evidências prestes a brotar das entranhas da terra, mas seu cronótopo está desajustado: ele acerta o lugar, erra o tempo:

> Um ponto de vista é cronotópico, ou seja, inclui tanto o momento espacial como o temporal. Nisso se vincula diretamente ao ponto de vista dos valores (hierarquizado) — a relação com o acima e o abaixo. Cronotopo do acontecimento representado, cronotopo do narrador e cronotopo do autor (da última instância). (BAKHTIN, 1997, p. 373)

O filólogo especializado em solos, se assim podemos nos referir ao personagem geólogo Adrian Helmsley (Chiwetel Efiojor), fala a língua da terra; Jackson Curtis

CC BY NC SA

(John Cusack) escreve sobre as transformações da natureza e desapego; o cientista Satnam Tsurutani (Jimi Mistry) vivencia a liquefação do núcleo do planeta. A reconciliação entre pai e filho explode antes da consumação. O magnata russo decide deixar para trás a namorada e salvar seus carros. Junto a seu povo, o presidente americano (Danny Glover) caminha pelas ruas de Washington. A história do escritor é diferente: ele dirige sua família rumo a um lugar seguro, que acredita serem os navios-arcas hipermodernos ancorados nas geladas montanhas Himalaias. Enquanto estradas racham e vulcões expurgam fervor, a família decola de uma Los Angeles despedaçada a desmoronar no retrovisor. Fissuras tectônicas e erupções vulcânicas precedem os tsunamis em diferentes pontos do planeta. Em meio ao desespero da queda de ícones da história da humanidade, emergem sentimentos de culpa e de solidariedade. Ao fim, há o recomeço da família (re)unida e do amor entre a filha do presidente que afundou com seus cidadãos, e o geólogo disposto a se readequar aos novos tempos.

Temas como natureza, sobrevivência e diversidade emergem em uma presença mística de imagens de água proporcionadas pelo avanço tecnológico da pós-produção cinematográfica. A ação se contrapõe à espiritualização totalitária em que as coisas-desse-mundo são ignoradas, tratadas como se não tivessem valor nem fossem necessárias. Daí vemos a água, presente no terceiro paradigma de Gumbrecht, a desencadear uma experiência estética diante da abundância de sua materialidade, já que sua ausência, como ironicamente demonstrada, antagoniza a vida e precipita a morte. A espuma branca das ondas com seu vigor e vastidão refletem anseios de uma sociedade pretensa à omissão. Cores ritmadas pelo branco-azul-esverdeado repetem o efeito, largamente utilizado na literatura poética, de subordinação de remorsos à purificação, culpas ao batismo, dores à transmutação na imagem-presença da água. A oscilação de sentido de que nos fala Gumbrecht encontra na fúria líquida a concentração necessária para acontecer. Nos moldes da dança de um tango mediante a execução da melodia puramente instrumental (GUMBRECHT, 2015, p. 26), a experiência estética exige atenção total. De certa forma, é preciso que a palavra e o texto se calem para que a linguagem na “forma da arte” seja sensivelmente apreendida.

A superfície em cenas secas, poeirentas e ásperas comunica a ausência da água, enquanto nas profundezas jaz o perigo prestes a eclodir. Porém, o que fazer se a discussão sobre o aquecimento global vem à tona na palavra falada e escrita, rabisca premissas clássicas, e é sentida à flor da pele sem respostas efetivas? Jorge Luís Borges estimula o leitor a “tropeçar” ou mesmo “alcançar” ideias que, para ele, estão prontas à espera que lhe dêem forma. Ora, como acessar o desconhecido? O quarto paradigma de Gumbrecht refere-se à imaginação como escada de acesso ao

CC BY NC SA

divino. Evoca a “experiência mística e a linguagem do misticismo” para interpretar a capacidade de sentir a presença do divino. Dessa forma, “estimular imaginações que parecem fazer esta mesma presença palpável” (GUMBRECHT, 2015, p. 27). Trata-se de persuadir. Envolver com linguagem assertiva o conteúdo a fim de promover julgamento de valor. *2012* introduz a invasão das águas em um contexto diferenciado ao remeter subliminarmente ao batismo, à limpeza, à transmutação. Novamente as ondas e a chuva descem do céu. A resposta chega molhada. Nosso presente na terra não nos garante esperança. O futuro tal qual se configura nos remete ao medo, como se o tempo estivesse se esgotando e desalinhando os cronótopos da existência. O aquecimento global instalou-se nas circunstâncias e não sabemos qual será o futuro da vida como a concebemos. Talvez outra forma de existência esteja imersa, congelada, aprisionada na ausência de nosso conhecimento. Em um mundo repleto de explicações, onde muito pouco se sabe sobre o que existe sob as águas, convivemos com mitos. Quando olhamos para o desconhecido, fabricamos monstros, pois o que não é normalizado a sociedade considera imperfeito, grotesco, por vezes kantianamente belo.

A FORMA DA ÁGUA

Quando tudo parece perdido, águas flutuantes embalam o sonho de Elisa (Sally Hawkins). Na fantasia *A forma da água* reverbera a dialética da alteridade a tratar o embate com o grotesco, com o lado que escondemos, ou que não aceitamos. A imperfeição desfila inadequações sociais, enquanto valores humanitários se confrontam com imperativos políticos na hermeticamente enquadrada sociedade da década de 1960.

Figura 3: Cena final de *A forma da Água.*



Fonte: frame do audiovisual *A forma da água* disponível no link YouTube .

A estética da água evoca o enigma do desconhecido ao projetar na tela personagens dispostos a elucidar como lidar com o que não sabiam existir. A imagem-presença da água na primeira cena protagoniza uma dança de lugares. Nada está como deveria estar, em um prenúncio da movimentação de paradigmas promovida por Del Toro durante toda a obra. A "princesa sem voz" nada entre o passado lúdico dos musicais exibidos na televisão e seu presente como faxineira em uma instalação governamental repleta de segredos. O "príncipe" emerge entre correntes, oriundo da floresta amazônica de onde carrega a cor, o porte e o mistério. A água preenche o tanque que o mantém vivo, o copo usado pelo chefe para atrair Elisa à sua sala, o banheiro em que copulam, as sequências de chuva preparando a fuga do prisioneiro. O cinema é homenageado na paixão compartilhada com Giles (Richard Jenkins), o vizinho, pintor. Zelda (Octavia Spencer) é a companheira de trabalho. Enquanto cúmplice de Elisa, ela é sua voz, mas, enquanto mulher, Elisa não precisa de ajuda: ela está completa. Todas as vezes em que a água se ausenta, o perigo se instala. A pele resseca, as comportas não se abrem, o sangue escorre. O vilão poderoso Strickland (Michael Shannon) vive assombrado pelos dedos a se esvaírem e a pressão de seus superiores, mas a chuva cai, a música toca e a paixão, adulta, sofrida se perpetua no mar.

É nas profundezas do mar que Del Toro realiza o enlace do grotesco bondoso, da morte renascimento, da delicada e forte possibilidade de júbilo de quem, na superfície, permaneceu à margem. Se o quinto amálgama de Gumbrecht pressupõe a "abertura da linguagem para o mundo" (GUMBRECHT, 2015, p. 28), *A forma da água* propicia o distanciamento da superfície para adentrar nas profundezas da presença nominada, individualizada do que não tem voz, para redimi-lo da conceituação e permitir que a vida aconteça. Para além da superfície física, a linguagem desenvolvida por Elisa e o homem anfíbio concretiza o encontro, pois nem eles enquanto objetos, nem os elementos de comunicação estão onde deveriam estar. A dialética que eles desenvolvem em torno de si mesmos transcende a dimensão das convenções. Baseando-se em seus passados, ele não deveria estar no tanque, a água do copo não deveria ser derramada, Elisa não deveria viver no mar, mas o passado os torna reais no presente? Por serem diversos são, os passados particulares, mais verdadeiros a ponto de minar o encontro? Francis Ponge (1899-1988) não acreditou nisso. Seus poemas-coisa buscam a palavra das coisas-do-mundo sem voz. Ele próprio conversa com os elementos e se deixa encantar pela linguagem daqueles que o intelecto não alcança. A chuva não se detém na nuvem, nem as ondas no mar, nem mesmo a água no corpo inerte. Apenas quando as coisas estão, sem se preocuparem com o lugar

CC BY NC SA

onde deveriam estar, quando a comunicação aprende o ritmo do movimento das marés, ocorrem os encontros exibidos na película vencedora do Oscar de melhor filme de 2018.

Poderíamos chamar de epifania o efeito de tais encontros promovidos pela linguagem cinematográfica e a imagem-presença da água nos planos? Estariam as características substanciais e etéreas do elemento "água" agindo subliminarmente na recepção dessas obras? Não há sinônimos para água. Três frases, três vezes a mesma palavra. Entretanto, as águas de Elisa, os tsunamis de Jackson e o sofrimento de Pablo refletem a que dimensões sua compreensão pode chegar. Para demonstrar seu sexto e último amálgama entre linguagem e presença, Gumbrecht se vale do uso teológico do conceito de epifania como o "aparecimento de uma coisa, uma coisa que requer espaço, uma coisa que está ausente ou está presente":

> No seu uso teológico, o conceito de epifania refere-se ao aparecimento de uma coisa, uma coisa que requer espaço, uma coisa que está ausente ou está presente. Para uma concepção de linguagem que se concentre exclusivamente na dimensão de sentido, as epifanias, neste sentido muito literal, e os textos têm de estar separados por uma relação de heteronímia. Mas se considerarmos, conforme sugeri através desta série de exemplos, a fenomenologia da linguagem como uma realidade física e, com ela, o potencial encantatório da linguagem, então parece que estamos muito mais próximos de uma convergência entre literatura e epifania. (GUMBRECHT, 2016, p. 29)

Se olharmos para a tela do cinema e considerarmos a cascata de sentimentos causados pela cena em que Elisa enfrenta Strickland (Michael Shannon) e é salva por Zelda (Octavia Spencer), perceberemos que o entendimento alcançado provém da sequência, mas não está lá, ilustrando o que Gumbrecht descreve como uma categoria de momentos em que "chegamos à afirmação de que a linguagem consegue produzir epifanias, afirmação que invoca uma situação e um feito excepcionais" (2016, p.32). Da mesma forma, preserva a dimensão de sentido citada pelo autor ao exibir por meio das imagens a definição filosófica de epifania como a sensação de entendimento da essência das questões abrangidas pela sequência. Milhares de pessoas se sentaram diante do filme de Guillermo del Toro e se deixaram encantar por sua linguagem muda, grotesca, (in) discriminatória e, quem sabe, compreenderam porque a água permeou os cenários de desconstrução de paradigmas.

CC BY NC SA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a Grécia antiga onde era *hydor,* a água repousa nas entranhas da terra, brota em rios e lagoas, desemboca no mar, se liquefaz em vapor para subir aos céus, onde agrupada em nuvens se precipita sobre o solo vestida de chuva. Quando o ciclo é quebrado, os rios empalidecem a vida, os lagos esfarelam erodidos, os oceanos abandonam a cadência das ondas aos gritos de movimentos sísmicos a calar a vida.

É quase universal a aceitação da ideia de que o ciclo da água representa o ciclo da alma-espírito-vida. Gumbrecht nos fala de culturas que priorizam o sentido, excluindo da ordem de importância as coisas-do-mundo. Mas sem substância, a vida se liquefaz, o corpo desfalece, o mundo desmorona, a existência evapora. O autor se debruça sobre as culturas baseadas na presença por considerarem o Ser-no-mundo e a casa-do-Ser de Heidegger (2003, p. 214) em suas várias dimensões e com elas dialoga. A linguagem estabelece a outra ponta desse encontro dialético que o texto de Gumbrecht estabelece, metaforicamente, por meio da fundamentação de seis amálgamas. A dificuldade de convergência teórica ressoa nos audiovisuais analisados, ao retratar nas telas de cinema o conflito de interesses em torno da mesma necessidade. Na forma-ausência da água, a presença da doença se instala. Pablo Valencia sobreviveu oito dias sem água até ser resgatado. As arcas mantiveram quatrocentas mil pessoas vivas enquanto o mar curava a terra. Elisa precisou voltar ao princípio e renascer. De todos os lados, ecoa a mensagem: a alteridade requer atenção.

A água é maleável. Por adaptar sua forma ao lugar que ocupa, ao longo do tempo tem sido associada à transformação e adaptação. Contrariando essa ideia, a fantasia de Guillermo del Toro lava as feridas do ser humano contemporâneo com situações caricatas da década de 1960, e as sutura com personagens imperfeitos. Enquanto isso, a humanidade digital encarcerada em telas explode seu inconformismo diante da intolerância social na história em que o monstro desconhecido representa o herói. Nos mitos de heróis, a imagem-presença da água acompanha a imagem de (re) nascimento. Ao transmutá-la em algo que não existe, a película estimula o alívio do peso sobre nossos ombros, questiona nossa (in)consciente onipresença tecnológica. Os perigos emergem para o embate na superfície.

Gumbrecht sugere a existência de uma “pretensão de recuperar uma proximidade existencial para a dimensão das coisas” à medida que as pessoas constatam que “a presença real do mundo encolheu” e que suas vidas giram em torno do que ele chama “uma presença na tela” (GUMBRECHT, 2015, p. 32).

CC BY NC SA

Esta “presença da tela”, em forma de imagem, se reflete no título de nosso estudo, que identifica uma imagem-presença de uma ausência anunciada. Os três filmes do *corpus,* em sentidos diversos, mas sobre imagens recorrentes, se ancoram na água em sua relevância por vezes não reconhecida. Em *Ouro Azul*, o protagonista realmente a valoriza, por ter tido que sobreviver sem ela por uma semana. Em *2012*, a previsão dos maias se realiza e a catástrofe traz terremotos e tsunamis, com imagens múltiplas das águas invadindo territórios e mudando cenários. *A forma da água*, no título em português, é expandida podendo ser interpretada como sendo a água que une disparidades e permite que imperfeições não sejam impedimentos para relacionamentos. As três menções a imagens de águas convergem no sentido histórico-cultural, como elemento essencial para a vida. A hipótese de que a linguagem dos filmes, através da imagem da água, estabelece um novo entendimento de sua presença na existência é corroborada nos três filmes. Diante da forma-ausência da água exibida em *Ouro Azul*, a presença da doença se instala. Pablo Valencia sobreviveu oito dias sem água até ser resgatado. Em *2012,* as arcas mantiveram quatrocentas mil pessoas vivas enquanto o mar curava a terra. Elisa precisou imergir para viver em *A forma da Água*. O primeiro audiovisual do *corpus* desse estudo enfatiza a ausência hídrica, o segundo ressalta a força devastadora da presença abundante das águas e o terceiro remete a imagens inclusivas, tal qual o elo entre diversidades.

Por um lado, Gumbrecht repercute o pensamento de culturas que priorizam o sentido, excluindo da ordem de importância as coisas-do-mundo. Por outro lado, as imagens fílmicas exploram a vida a desfalecer, o mundo a desmoronar, a existência a evaporar quando não há substância suficiente para sustentá-los. Por meio do entendimento de presença e linguagem, Hans Ulrich remete a caminhos disruptivos, sem tempo e espaço a passividade ao ressaltar o conceito de Ser-no-mundo tal qual descrito por Heidegger:

> Para sermos o que somos, nós humanos permanecemos entregues ao vigor da linguagem, sem dele nunca podermos sair de maneira que pudéssemos vislumbrar esse vigor sob um outro prisma. E é por isso que só vislumbramos o vigor da linguagem à medida que a linguagem nos olha, nos guarda e de nós se apropria. O conceito tradicional de saber como representação não nos possibilita saber nada sobre o vigor da linguagem. Isso não é, contudo de maneira alguma uma privação, sendo, ao contrário, o que favorece um âmbito privilegiado no qual nós, recomendados para a fala da linguagem, habitamos como *mortais.* (HEIDEGGER, 2003, p. 214)

CC BY NC SA

No encontro dialético de Martin Heidegger e Hans Ulrich Gumbrecht, a Casa-do-ser é definida como “a linguagem porque, como saga do dizer, ela é o modo do acontecimento apropriador” (HEIDEGGER, 2003, p.215). As imagens fílmicas aqui analisadas parecem corroborar com tal entendimento: das profundezas emerge a urgência de uma sociedade perante a ausência anunciada da possibilidade de vida em um futuro cada vez mais próximo. Volta-se ao passado para poetizar a abundância, viaja-se ao futuro para profetizar o recomeço, diante de um presente temeroso, escasso e imprudente.

Em relação à hipótese de que as características substanciais e etéreas do elemento “água” estariam agindo subliminarmente na recepção dessas obras, a resposta deve levar em consideração certos aspectos culturais e subjetivos. Em algumas religiões, a água simboliza o poder de cura, a purificação, a sacralização. Na tradição grega, o termo sagrado denomina algo pelo qual vale a pena se sacrificar. As sequências de destruição no filme *2012*, por exemplo, são seguidas por imagens repletas de neve, um estado intermediário da água, em que tudo vai ficando para trás. Em *Ouro Azul*, tudo se resolve depois da semana de sacrifícios. Após assistirem as explicações contidas nos primeiros vinte e um minutos do filme, a recepção tende a ser embasada em subjetividade e credibilidade no aspecto documental. Contudo, é no filme *A forma da água* que as imagens criativas, com subversões estéticas, poderiam agir subliminarmente em plateias sensíveis a possibilidades expandidas de igualdades epifânicas implícitas nas imagens da água. A imagem-presença da água, em nossa pesquisa, permeia o *corpus* e incita uma reflexão sobre o valor que nem sempre é atribuído ao elemento “água”. Perpassando cenários dos três filmes, as imagens documentais em *Ouro Azul* apontam para os sinais de desperdícios desse elemento vital, enquanto as imagens distópicas de *2012* advertem sobre fatalidades futuras e as de *A forma da água* contemplam a água como elemento lúdico em tom de fábula.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A água e os sonhos.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal.* Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENTIVOGLIO, J. *A história conceitual de Reinhart Koselleck.* Dimensões, v. 24, p. 114-135, 2010.

GUMBRECHT, H. U. *Nosso amplo presente:* o tempo e a cultura contemporânea*.* Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: UNESP, 2015.

HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem.* Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003

KANT, I. *Critica da faculdade de julgar.* Trad. Fernando Costa Mattos. Petropolis: Vozes, 2016.

PONGE, F. *O Partido das Coisas.* Org. Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SILVA, A. A. *As Noções de Stimmung em uma Série Histórica:* entre Disposição e Atmosfera. Trans/Form/Ação, v. 39, n. SPE, p. 53-74, 2016.

FILMOGRAFIA DO *CORPUS*

A FORMA da água. Direção: Guillermo del Toro. Produção de Searchlight Pictures. Estados Unidos. 2017. Youtube.

2012. Direção: Roland Emmerich. Produção de Sony Pictures. Estados Unidos. 2009. Youtube.

OURO azul: guerra mundial pela água. Direção: Sam Bozzo. Produção de Purple Turtle Films. Canadá. 2008. Youtube.