

CONTINGÊNCIAS SOCIOAMBIENTAIS DO ROTEIRO DO FILME *AQUARIUS*

*Socio-environmental contingencies of the **Aquarius** movie screenplay*

*Contingencias socioambientales del guión de la película **Aquarius***

Simão Farias Almeida¹

Resumo

O protorealismo do roteiro de cinema passa a ser contingente factual e subjetivo após sua publicação. *Aquarius* (2020) mobiliza contingências socioambientais capazes de denunciar a opressão social e animal nas relações de classe e gênero, através do *mise-en-page*, da *off-scene* e das intersubjetividades dos personagens. A narrativa demonstra que as crises de representação dos seres são superadas através da solidariedade entre sujeitos e espécies.

Palavras-chave: Realismo.

Socioambiental. Contingente. Roteiro. Solidariedade.

Abstract

The proto-realism of the movie screenplay becomes a factual and subjective contingent after its publication. *Aquarius* (2020) mobilizes socio-environmental contingencies capable of denouncing social and animal oppression in class and gender relations, through the *mise-en-page*, *off-scene* and intersubjectivities of the characters. The narrative demonstrates that the crises of representation of beings are overcome through solidarity between subjects and species.

Keywords: Realism. Socio-environmental. Contingent. Screenplay. Solidarity.

Resumen

El proto-realismo del guión de la película se convierte en un contingente fáctico y subjetivo después de su publicación. *Aquarius* (2020) moviliza contingencias socioambientales capaces de denunciar la opresión social y animal en las relaciones de clase y de género, a través de la *mise-en-page*, *off-scene* e intersubjetividades de los personajes. La narrativa demuestra que las crisis de representación de los seres se superan a través de la solidaridad entre sujetos y especies.

Palabras-clave: Realismo.

Socioambiental. Contingente. Guión. Solidaridad.

¹ Doutor; Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, RR, Brasil. Endereço de e-mail - simon-jp@hotmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8582-7485>.

1. Realismo e contingências socioambientais no roteiro

A pandemia da Covid-19 emerge reflexões acerca de outros confinamentos além das quarentenas domiciliares e contingências de novas formas de contato dos humanos entre si e com a natureza. Em entrevista ao jornal *Le Monde*, traduzida pelo portal brasileiro *Carta Maior* (23/04/2020), Edgar Morin legitima esse momento como ideal para perceber as deficiências de solidariedade individual e planetária (TRUONG, 2020). Precisamos considerar essa solidariedade enquanto meio de saída dos confinamentos centrados exclusivamente nos seres humanos. O roteiro (2020) do filme (2016) *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, publicado pela Companhia das Letras no contexto da Covid-19, vai ser aqui considerado dentro e fora do repertório cinematográfico dessa produção do diretor com o intuito de apontar os resíduos de cenas previstas e não consideradas na edição final e como unidade independente tanto quanto a narrativa fílmica em relação a ele. O propósito é rejeitar o caráter puramente funcionalista do roteiro a partir do qual se limita a gerar um filme e ser “abandonado” em seguida. Se ele foi publicado, pode mobilizar sentidos públicos, esquecidos ou abandonados no processo das filmagens até a montagem e não restritos a pesquisadores e produtores da área de cinema. O roteirista e diretor Mendonça Filho tomou as decisões certas nas formas de iniciar, desenvolver e finalizar a produção em questão, baseadas ou não no roteiro, todavia, garantiu através de sua publicação, o acesso a contingências emergentes nas sequências e cenas descritas, diante da capacidade da narrativa de ter saído do confinamento das gavetas dos profissionais envolvidos e predeterminar as formas de contato com o texto por parte dos leitores. Os resíduos das cenas não filmadas ou não finalizadas, de fato, podem “dizer” algo a mais sobre relações não harmônicas dirigidas aos ecossistemas e aos animais, por exemplo. Neste sentido, podemos discutir um outro realismo dentro de uma perspectiva mais ampla por meio da qual o meio ambiente natural não deve ser preterido no tratamento das diversas realidades.

O realismo enquanto modo de produção cultural tem sido objeto de releituras teóricas e críticas nas duas últimas décadas devido ao avanço das novas tecnologias digitais, algumas delas tratadas enquanto hiper-realistas, sem abandonar a tradição neorrealista instaurada nos anos 1960, baseada no perspectivismo e na imersão de sujeitos. George Levine (in BEAUMONT,

2010) aponta seu caráter ambivalente de forjar a mediação discursiva para além do real em si mesmo e incorporar aspectos não realistas, de registrar versões dos fatos e, ao mesmo tempo, a interioridade dos personagens. As discussões a respeito do realismo no cinema consideram categorias discursivas e de enquadramentos de aproximação ou distanciamento, de plasticidade ou opacidade, além da decupagem da montagem em planos-sequências, unidade espacial dos fatos e seu repertório de imagens lentas ou “congeladas”, elementos sem correspondentes no mundo físico devido a uma “irrealidade necessária” à sua arte (BAZIN, 1991, p. 57). De fato, os profissionais retratam os fatos sem a fidelidade pretendida e em fragmentos através de técnicas (STEPHENSON & DEBRIX, 1969). Dentro do panorama realista, basta sequenciar as cenas no roteiro e no filme, que os fatos refletem a impressão da realidade (XAVIER, 2008). Aportes teóricos sobre roteiro (SUBAHI, 2012; PRICE, 2010) sugerem o avanço das sequências de cenas até a produção fílmica a qual depende das decisões do diretor. Compreendemos o roteiro articulado também para reservar a si um perspectivismo não angulado posteriormente pelo filme e, assim, é um tipo de narrativa caracterizada por resíduos da trama, do enredo, do clímax e da sociedade forjada em suas páginas. O cinema substitui o mundo pelo seu duplo, conforme aponta os pressupostos de Robert Stam (2003, p. 93) acerca da fenomenologia do realismo. Diríamos que este duplo não remete apenas à mimese fotográfica e à duração das imagens conforme aponta Stam (2003), mas também ao par facticidade e subjetividade, cujos termos são suplementares, porém, ambíguos, são interdependentes, contudo, opostos num arremedo audiovisual próprio. No caso da narrativa roteirística sem o apelo fotográfico e de movimento, o duplo se configura no contrapeso entre o *mise-en-page*, nos termos de Ammar Subahi (2012), e o caráter residual do não filmado e não exibido típico de produção capacitada de se firmar diante de outras produções, caso da narrativa literária em relação à adaptação fílmica e do roteiro publicado em detrimento do filme finalizado e já exibido.

O *mise-en-page* instituído pela sequência de sentenças, sua frequência, suas omissões e seus efeitos página a página (SUBAHI, 2012, p. 27-28), traduz a ideia de cinema *in progress*. Todavia, o roteiro não é demarcado apenas por lacunas a serem preenchidas pelo processo fílmico, pois o residual se insinua além da edição final e interpela as decisões dos diretores a respeito do seu uso ou desuso. Além de antecipar as imagens e suas sequências, ele pode retratar mais a realidade do que deveria e esse excesso é considerado na seleção por parte do diretor. O viés realista desse processo insinua o duplo papel de representar o real como ele

é e forjá-lo de modo aproximado a partir das subjetividades dos personagens. O viés neorrealista apara as arestas das lacunas e dos resíduos da vida sendo vivida por meio da pretenciosa imersão em determinado contexto, como se nada ficasse de fora das angulações de câmera. Nestes termos, a narrativa roteirística monta suas estratégias em torno do visto a longo prazo, num *remake* por exemplo, e do resguardo do dito além do previsto na sua própria estrutura. Ao residual na narrativa em progresso, é conferido o status do imerso à espera de evidências para as quais a produção fílmica não quis olhar. Outras formas de montagem “alternativa” ou “abundante” focada em vivências de sujeitos subalternos podem sinalizar discursos e sentidos pouco desenvolvidos e dependentes de resgate no roteiro publicado. Ele deixa de ser “irrealista”, nos termos de Ismail Xavier (2008, p. 93), e protorreal, nas nossas palavras, pois pretende liberar as contingências delimitadas pelos conteúdos negados pela narrativa fílmica desinteressada em forjar, em sua totalidade, o real instituído pela narrativa anterior. Trata-se, segundo Steven Price (2010, p.56), de um resíduo indigesto porque é de sua exclusividade determinadas decisões inoperantes no filme. O roteiro disponibilizado ao público leitor tem a pretensão de competir, nos termos de Stam (2008, p. 29), por “uma representação relativamente mais verdadeira” apesar de camuflar as contingências mal resolvidas no processo cinematográfico iniciado por ele. Nossa hipótese aqui gira em torno dos resíduos protorrealistas do roteiro *Aquarius*, revelados na sua publicação, enquanto aspectos socioambientais não movidos pelo roteirista diretor até a edição fílmica final, instituindo um outro realismo: contingencial e (ir)realista em suas formas residuais.

Os pressupostos teóricos e críticos do cinema ambiental se consolidaram no século XXI nos rastros da fundação de epistemologias socioambientais, seguindo a tradição de movimentos ecológicos advindos da contracultura dos anos 1960, e no panorama de eventos globais sobre meio ambiente e mudanças climáticas. O roteiro ambiental precisa manter a relação entre homem, ecossistemas, fauna e flora, e ainda contingencia excessos discursivos como parte de sua denúncia contra a degradação ambiental e os sentidos antropocêntricos. Partiremos de pressupostos pós-coloniais do cinema ambiental de Nicole Seymour (2013), Catriona Mortimer-Sandilands e Bruce Erickson (2010), segundo os quais as opressões de seres humanos e não humanos estão interconectadas e geram defesas políticas em favor deles, para identificar as sentenças a respeito da relação homem-natureza, sua frequência, suas omissões, seus resíduos, suas contingências e seus efeitos página a página no roteiro *Aquarius* de Kleber

Mendonça Filho. Vamos incorporar na problemática de pesquisa das epistemologias socioambientais, o método pós-fenomenológico utilizado pelos estudos pós-coloniais de Homi Bhabha (1998).

O realismo e suas expressões estéticas são caros à crítica fenomenológica cuja tradição se construiu na pesquisa da imanência do real, ou seja, da subjetivação e percepção em relação aos fatos. O aprofundamento das subjetividades de sujeitos inseridos em grupos sociais subalternos por parte dos estudos pós-coloniais lançou as bases de paradigmas metodológicos pós-fenomenológicos interessados nas intersubjetividades individuais e coletivas. Bhabha (1998, p. 86) critica o caráter fixo do “eu” de acordo com a fenomenologia e defende a negação de identidades primordiais a fim de introduzir uma diferenciação cultural capaz de permitir ao cultural ser representado como realidade fragmentada e diversificada. Essa amplitude de percepção de sujeitos abre caminho para a objetificação e subjetificação, nos termos do neorrealismo, e a crítica de intersubjetividades. Elas são encaradas por este teórico pós-colonial enquanto lugar permeado de contingências agenciadas sob o domínio das diferenças em permanente ambivalência na relação do sujeito com o outro contra os essencialismos identiários de classe, gênero, etnia (BHABHA, 1998). As ambivalências das culturas dos sujeitos, segundo ele, encerram o processo de homogeneização e ausência de outros sujeitos distintos do em si mesmo porque antecipam e incorporam no “meu discurso”, os discursos e sentidos mobilizados por eles a comporem uma percepção dupla da realidade. Assim, a agência pós-colonial legitima a “estratégia para a negociação dos saberes da diferenciação” (BHABHA, 1998, p. 189). O autor rasura os paradigmas realistas ao compreender a duplicidade ambivalente das estratégias de autoridade e resistência dos sujeitos permeada de intersubjetividades discursivas. Esses conceitos atravessados pela teoria pós-colonial são aplicados por ele ao cinema quando trata de Robert Stam e a condição político-cultural do espectador (BHABHA, 1998, p. 110) e do chamado “terceiro cinema” engajado em problematizar os estereótipos das minorias sociais (BHABHA, 1998, p. 52).

Analisaremos se o roteirista, em geral, mobiliza descrições técnicas *off-scene* e interpela os personagens, a fim de antecipar os sentidos atribuídos por um no discurso do outro dentro do jogo de resíduos contingenciais e indesejados acerca da relação do homem com a natureza. O agenciamento das contingências, nos termos de Homi Bhabha (1998, p. 27), interrompe a atuação do considerado “já dito” e “já posto”. O caráter residual do roteiro cinematográfico não assumido pela produção fílmica tem o papel

de contingenciar sentidos de diferenciação de sujeitos e realidades até as vivências de leitura e crítica capacitadas a “escavar” suas camadas de subjetificação do real intercaladas de intersubjetividades e tentativas de confinamentos sociais e ecológicos. Iremos transitar de discurso a discurso no roteiro *Aquarius* para investigar os interstícios das perspectivas do roteirista e dos personagens, antecipando o confronto de angulações retomado por sentidos e camadas a posteriori no construto da contingência residual em progresso na narrativa.

2. O residual e contingente ambiental em *Aquarius*

O roteiro de Kleber Mendonça Filho possui 150 sequências, sem divisão em cenas, de acordo com espaços de locações e cenários. A trama gira em torno da personagem Clara que teve câncer na juventude, vivência a partir da qual adquire uma leveza em relação aos prazeres do cotidiano, contudo, acumula uma energia de enfrentamento contra as ameaças da vida, entre elas, as intenções de uma construtora de expulsá-la do prédio onde é a única moradora, e fazer a demolição e construção de um residencial ou estabelecimento de arquitetura contemporânea. O roteirista diretor considera em um dos prefácios do e-book, a peça escrita como um “fluxo claro de ideias e sugestões maliciosas”, sentidos análogos ao resíduo indigesto segundo Steven Price (2010), porque estão abertas às decisões de filmagem, de seleção de cenas e cenas gravadas (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 6). Ele não hierarquiza nem o roteiro, nem a narrativa fílmica em detrimento do outro, e aponta que “Eventuais discrepâncias e inconsistências entre o texto escrito e o filme visto estão abertas a interpretações pessoais do leitor/espectador e podem também continuar como lacunas misteriosas não explicadas” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 8). Deste modo, potencializa a importância da publicação roteirística devido às marcas lacunares a serem preenchidas pelo público, da nossa parte, as contingências capazes de ainda revelar aspectos da realidade social de nosso país e confinamentos socioambientais da relação homem-natureza apreendidos na leitura.

A narrativa inicia com uma sequência excluída das filmagens, na qual a protagonista acompanha o ataque de tubarão a um pescador na praia onde ela mora. Revela um contrassenso em torno da trama porque a personagem Clara tem um repertório de

encorajamento a partir de sua própria história de enfrentamento do câncer e não se fortalece por meio das fraquezas e derrotas dos outros menos favorecidos. O relato indigesto sobre a morte do pescador e suas consequências destoa da denúncia da realidade da camada social da qual ele faz parte, inclusive delimitado por uma ingenuidade tendo em vista que ninguém pescaria em um mar de tubarões num barco de pequeno porte, porém, reserva ao leitor em detrimento do espectador, a crítica prioritária capaz de emergir sentidos de opressão de classe. O trecho a seguir contraria a percepção dos mais pobres por parte da protagonista, para quem eles compartilham espaços e dignidade com estratos sociais superiores de forma mútua:

Clara VÊ uma quantidade bem grande de sangue vivo ao seu redor, misturando-se à água de espuma branca que volta para o mar com o puxar da correnteza. Da água de espuma branca ensanguentada, CORRIGIMOS para o horizonte e um plano fixo do mar, com ondas da arrebentação em primeiro plano e o barco vazio acima (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 144).

O termo de *off-scene* em destaque (CORRIGIMOS) apesar de indicar um movimento de câmera, parece estar permeado de ambivalência ao contingenciar a decisão futura do diretor de refletir a respeito da sequência desprovida de realismo social ao forjar uma situação à qual nenhum sujeito se permitiria a vivenciar numa praia tomada por tubarões. A exterioridade das ações trai o princípio neorrealista de ser mediada pelos valores da personagem, não prima por uma representação mais verdadeira (STAM, 2008), “camufla” fatos distendidos pela narrativa de superação de subjugação social *in progress*. Destrona o paradigma realista de que cenas sequenciadas revelam a realidade como ela é, todavia, é fragmentada e uma perspectiva perdura sua capacidade de apreender os fatos cinematográficos. No caso de *Aquarius*, a morte do pescador contraria a imersão nas expectativas de Clara de superar os desafios cotidianos juntamente com os personagens não abastados. Trata-se de uma perspectiva contingencial pós-colonial revelada pela publicação do roteiro e capaz de denunciar representações dos pobres sob opressão da sociedade e das forças da natureza, a exemplo do ataque dos tubarões. O filme, inclusive, retira a referência a placas informativas a respeito da espécie carnívora, indicando a resolução fílmica acerca das imagens trágicas, reservando ao roteiro a denúncia abundante das opressões simbólicas e factuais contra humanos e não humanos. Nestes termos, valoriza as vivências de uma leitura amparada no repertório acumulativo de contingências socioambientais emblemáticas.

A produção fílmica mantém uma sequência condensada dos mergulhos de Clara nas águas do mar sem referência ao animal predador (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 157; p. 183), mesmo o roteiro contingenciando em progresso a presença ameaçadora, relatada mais adiante nas palavras do personagem Roberval, salva vidas, que não avança cinematograficamente até a montagem final:

A gente vê o animal... O povo acha que eles só aparecem quando tem ataque. Aí sai na televisão, nos jornais, aquele estardalhaço todo. Mas a gente aqui sabe que não é assim, eles estão bem ali, basta ficar olhando, feito a gente fica. Meu serviço aqui é ficar olhando. Com o jet-ski, então, que chega perto... Eles chegam perto, dona Clara. Se alguém ficar na varanda de um desses prédios, num dia de sol e água limpa, procurando com um binóculo, vai dar pra ver o peixe chegando na praia. Às vezes dois, já teve três de uma vez só, tudo com fome (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 183).

O trecho precariza o entendimento de que em águas superficiais com tubarões, não se pode nem mesmo transitar via jet-ski e barco de pequeno porte. O *off-scene* anterior não pressupõe outro discurso do próprio diretor ou de algum personagem capaz de resolver a ideologia antropogênica mobilizada a oprimir humanos socialmente e ecologicamente. Assim, o roteiro continua “confinando” os personagens humanos em risco, o pescador e os salva-vidas de classes sociais não abastadas. E submete também Clara, empática às suas necessidades, ao mesmo perigo. O discurso de Roberval é ambivalente, pois é carregado de precaução direcionada à protagonista e desinformação sobre locomoção de transportes marinhos que na realidade, poderia causar perdas de vidas. Diante disso, identificamos um caráter protorreal dependente de um realismo contingente capaz de resolvê-lo página a página numa leitura crítica não dos meios da salvaguarda da personagem em questão, mas dos fins da opressão também, através de animais predadores de homens e mulheres, por isso os fins roteirísticos não justificam os meios dos objetos de cena indicados. O filme mantém o mergulho de Clara e os jet-skis porque não há referências a tubarões. Assim, a narrativa fílmica, por um lado, resolve a crise de representação indigesta do realismo social, inclusive a fragilidade diante da ameaça animal expressa pelo salva-vidas Roberval (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 183) deixa de ter razão no filme, preservando no roteiro, o estereótipo de sujeitos subalternos também subjugados à natureza e a identificação problemática entre humanos e não humanos “predadores” (caso dos funcionários da construtora como veremos adiante), e seus sentidos pejorativos atribuídos aos dois seres. Por outro lado, a

produção cinematográfica esvazia para o espectador, o repertório contingencial de denúncia de opressões socioambientais contemplada pelo leitor.

As contingências ambientais seguem em progresso no espaço delimitado do texto roteirístico, retratando expressões pejorativas comuns no cotidiano, a partir das quais ações humanas são equiparadas a comportamentos animais. O enunciado “Atenção, macacada!” emitido pela protagonista Clara em sua juventude, referido ao barulho dos convidados na festa da tia, não é mantido na edição final do filme, até porque não combina com as ações de uma cuidadora de animais do prédio onde reside. O repertório *off-scene* do roteirista também faz a equiparação de humanos e não humanos, quando descreve o ato sexual da tia da personagem: “Lúcia mais jovem fodendo com um homem, numa cama de madeira, ela de quatro, ele atrás, como cachorros” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 150). Os dois trechos são sintomáticos da crise de representação socioambiental nas narrativas contemporâneas, num contexto de amplitude das pautas ecológicas e causas animais por parte de governos, organizações e movimentos sociais. Os estereótipos, por um lado, refletem o modo do cinema se dirigir aos outros seres do planeta, nos termos de Paula Willoquet-Maricondi (2010), além de representar o estigma imposto às minorias, conforme os estudos pós-coloniais (BHABHA, 1998).

A filósofa pós-colonial Val Plumwood (2002) é assertiva ao defender a identificação com os animais como uma relação de solidariedade que preserva as diferenças entre nós e eles, e não pautada num processo de identidade, de conceitos opressores e projetos de unidade ou fusão (PLUMWOOD, 2002, p.202). Trata-se de uma solidariedade não para se sentir como o outro não humano, mas engajada em reconhecê-los enquanto sujeitos com necessidades em comum de cuidado e específicas de instinto conforme a espécie. As diferenças compõem uma unidade e as semelhanças não nos tornam iguais. A relação solidária media a compreensão de seres, igualitariamente, dignos de direitos e valores, portanto, carregada de ativismo e advocacia em favor da causa de cuidado e proteção contra uma descontinuidade radical entre seres vivos (PLUMWOOD, 2002). Assim, a representação estereotipada marcaria uma atribuição de identidade em sentidos pejorativos: “iguais aos animais” ou “indiferentes a eles”. No caso dos trechos das cenas de Aquarius, os estereótipos se referem a sentidos permanentes nos diálogos cotidianos, porém, além disso, pensamos em termos de um realismo contingente que cobra dos leitores e pesquisadores, uma continuidade

na movência dos sentidos avessos a identidades humanos-animais opressoras e em favor de uma solidariedade comumente aos oprimidos sociais e ambientais. Deste modo, os animais são tão subalternos quanto os sujeitos de classes desfavorecidas necessitados de solidariedade de ações e discursos. O roteiro se mobiliza por um repertório em favor de contingências solidárias entre humanos e não humanos através da denúncia de representações pejorativas a serem captadas por um leitor engajado social e ecologicamente.

Clara a partir do *off-scene* do roteirista diretor, não vê problema em morar num apartamento luxuoso, sozinha num prédio velho e abandonado pelos demais proprietários (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 158), e é contra todo tipo de perseguição social a si e aos personagens de seu convívio familiar e geracional. Ela enfrenta a pressão de vender seu imóvel à construtora engajada em destruir o edifício e construir outro empreendimento residencial ou comercial (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 165). No entanto, descrição de cena adiante, aponta a incontinente atribuição de sentidos negativos a animais: “Clara rasga o envelope e deposita pedacinhos na mão fechada. Ela os sopra com o vento da praia; parecem abelhinhas brancas” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 169). A contingência de estereótipos indigestos no roteiro segue apontando o enfrentamento contra a opressão social e de gênero, e a crise de representação de não humanos confinados pelos sentidos, neste trecho expressa na relação física entre o contrato indesejado da construtora e as abelhas necessárias à nossa cadeia alimentar e identificadoras de danos ambientais e climáticos. Se há perda na colheita de determinadas frutas em determinadas estações do ano, é porque provavelmente abelhas também morreram vítimas do aquecimento global. Assim, são animais polinizadores e sinais de crises no meio ambiente. O roteiro precariza por enquanto, nos termos de Val Plumwood (2002), a ética interespécies ao não partir de uma representação contra-hegemônica e não descentralizar a perspectiva dos contrastes homem-animal sob uma ótica antropocêntrica.

Na sequência 58 (MENDONÇA FILHO, 2020, p.190), o roteirista marca em destaque a presença dos predadores no mar (TUBARÃO). E após oito sequências, Clara tem um atrito com a filha devido a se interessar pelo apelo da construtora em comprar o apartamento (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 194-195). Segundo a filha da protagonista, a oferta em dinheiro é irrecusável. A produção roteirística avança tanto o construto do realismo social, quanto o repertório estereotípico e ambivalente da opressão socioambiental, cobrando um perfil de leitor habilitado em discernir convergências e divergências entre as contingências sociais e

ambientais. Clara resolve a cobrança da filha e da construtora no campo dos afetos – “‘Esse apartamento’ é onde vocês cresceram. ‘Esse apartamento’ é lindo e é a minha casa” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.195), todavia, prorroga em seus discursos, as contingências interespecies e intersubjetivas entre os personagens humanos contra os confinamentos simbólicos e reais, como na mesma sequência 66:

Eu preciso do apoio de vocês, sem o apoio de vocês eu me sinto louca. Vocês sabem o que é se sentir louca, no mau sentido? Se sentir louca é quando você sabe que não endoidou e sabe que o problema está aí fora. É isso que eu estou sentindo agora, a doida do Aquarius. Por outro lado, conversar sobre dinheiro é outro tipo de loucura. Essa é a casa de vocês, é a minha casa (MENDONÇA FILHO, 2020, p.197).

E suplementa seu enfrentamento ao dizer que só sai morta do apartamento (MENDONÇA FILHO, 2020, p.198), antecipando o silenciamento da filha ao proferir uma manifestação discursiva em forma de ultimato, encerrando a questão da venda do imóvel. Na sequência 78, o roteirista contingencia a denúncia pós-colonial das opressões socioambientais e interespecies em trecho que representa “uma operação de guerra barulhenta” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.206) para a protagonista entrar no mar, contrastante com tal silenciamento de discursos comuns aos construtores. A descrição da cena insinua a relação entre animais predadores e humanos como se fosse uma guerra, demonstrando as contingências sociais e ambientais no roteiro a serem problematizadas para não sobrecarregar sentidos intercalados de instintos humanos e não humanos de modo pejorativo. Clara mantém-se firme em sua “guerra” contra a construtora, porém, nunca é atacada pelos tubarões, *mise-en-page* capaz de garantir um debate sobre os confinamentos e as contingências ambientais subalternas a partir dos interstícios das diferenças entre ataques instintivos dos animais em seu habitat natural e a perseguição dos construtores ao imóvel de propriedade juridicamente garantida, ambas indigestas na narrativa roteirística.

A sequência 80 demonstra uma contingência ambiental em progresso mobilizada na denúncia da vulnerabilidade humana e dos ecossistemas à degradação do meio ambiente. O *off-scene* trata de um problema real e um objeto de cena: “VEMOS um cano emissário que sai de debaixo da av. Boa Viagem e vem pela areia da praia, quase enterrado, mas visível, com esgoto preto marcando

a areia” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.211). E o discurso da protagonista, pressuposto no *off-scene* de enquadramento de câmera, expressa o caráter socioambiental do fato de o esgoto escorrer na praia até o mar:

Aquele cano de esgoto, o emissário, dizem que antes do cano é a parte rica, depois, a parte pobre, ou seja, o Pina e Brasília Teimosa. Isso é sabedoria popular? Ou é só sacanagem? Um pouco dos dois. E a gente está indo cumprimentar Ladjane, que trabalha lá em casa há 19 anos. Ladjane é uma pessoa maravilhosa e muito importante pra mim, uma companheira, uma batalhadora. Ladjane, faz dois anos, perdeu o filho dela tragicamente, atropelado na moto dele por um motorista bêbado. E ficou por isso mesmo (MENDONÇA FILHO, 2020, p.211).

O sentido atribuído por ela transforma um caso de dano ambiental em uma prova também de divisão de classe social, sob a consciência da comunidade e de sua “sabedoria popular”. Provavelmente, a referida rede de esgoto vem de prédios residenciais de classe média alta ou alta e afeta quem não a usufrui. Todavia, Clara recusa prolongar o estereótipo deste problema urbano ao valorizar sua empregada doméstica que mora num bairro vítima dos descasos de políticas públicas, a exemplo da oferta de saneamento básico. O discurso é ambivalente ao ser permeado de crítica política de uma guerra sacana e silenciosa contra os desfavorecidos, não tão barulhenta quanto a operação de salvamento para se banhar questionada pela protagonista, e de afeto direcionado à doméstica retratada como “companheira” e não subjugada. Sugere a capacidade de superar a hegemonia de classe já acumulada e criticada por meio dos afetos. Prova o caráter contra-hegemônico presente na recusa de “uma operação de guerra barulhenta”, expressão capacitada a gerar outras contingências pós-coloniais de sentidos, e da opressão forjada na poluição da praia frequentada por sujeitos muito menos abastados.

A construtora, tanto quanto os moradores abastados da orla de Recife que jogam esgoto no mar, contribuem para os danos ambientais ao queimar colchões utilizados em orgia no apartamento acima do apartamento da protagonista com o intuito de forçá-la a vender seu imóvel. “A fumaça sobe” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.222), conforme indicado na narrativa, e Clara sobe o tom com um dos construtores, exigindo ser comunicada em caso de festas no prédio. E confronta o estilo “passivo-agressivo” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.225) dele, como se desautorizasse o seu objetivo “incendiário” de expulsá-la a qualquer custo. A sequência, portanto, soma-se às anteriores no propósito de expressar o papel de recusar qualquer tipo de

subalternidade, apesar da personagem central da história subjugar os animais aos sentidos humanos nas intersubjetividades dos discursos dela e do roteirista. Neste caso, temos aspectos comuns do realismo social de tradição neorrealista porque a imersão no cotidiano dos personagens possibilita aprofundar e dar amplitude às razões de resistência aos poderes hegemônicos de classe e gênero, e do realismo contingente capaz de reservar a diluição de estereótipos ecológicos ao processo de *mise-in-page*. Cabe ao leitor ter vivências complexas de leitura necessárias para apreender as contingências comuns e distintas no plano da crise de representação socioambiental.

A protagonista, por um lado, deixa de submeter seres não humanos às tramas de sentidos antropogênicos da linguagem e, por outro lado, acumula um repertório contra as opressões, caso do trecho “É a chamada ‘elite’ que se diz ‘elite’, que se acha privilegiada, gente feito você, que teve formação de ‘Business’, mas não teve formação humana, não construiu caráter. Seu caráter é o dinheiro, ou seja, você não tem caráter. Como falei antes, daqui eu só saio morta” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.227). O revide do construtor legitima seu repertório da subjugação de classe e raça confrontada nos interstícios das intersubjetividades dos personagens: “Olhando pra senhora aqui dá pra ver que você é mesmo de uma família que deve ter dado muito duro ao longo dos anos, não é, dona Clara? Uma família de pele mais morena, dá pra ver que vocês trabalharam muito para chegar aonde estão” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.227). A ambivalência do enunciado dele demarca o preconceito ao abastado a favor da democracia social de oportunidades mesmo residindo em área nobre, a exemplo de Clara, e às comunidades pobres e negras vulneráveis ao esgoto estourado proveniente do luxo daqueles detentores de rede encanada sem ser afetados pelos seus dejetos. A empregada Ladjane toma pra si os interstícios contra-hegemônicos, parecendo incorporar a força da patroa sensível às causas dos oprimidos, incluindo os socialmente desvalidos:

Isso que a senhora falou lá embaixo, na cara dele, a maneira como a senhora enfrentou ele, gente rica brigando com gente rica, barão com barão, me deixou pensando como... como eu... não tive nem como brigar com ninguém quando meu filho morreu daquele jeito, feito um cachorro, por causa daquele triste...” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.190).

As contingências socioambientais abundantes do roteiro garantem a movência de sentidos capazes de denunciar as opressões antropogênicas através das quais o oprimido é tratado “feito um cachorro”. Esses confinamentos simbólicos representados na narrativa também separam a divisão social delimitada pela degradação da praia e a comunhão de mulheres de classes diferentes contra as elites econômicas até Clara pressupor a força dos animais contra novas tentativas de subalternização, quando o roteirista indica que o editor de um jornal sente uma “ligeira ferroada” por parte dela (MENDONÇA FILHO, 2020, p.192). Essa mudança de referência aos animais na produção roteirística revela a alternância de estado de subjugação da personagem principal de opressora à oprimida, e sua tentativa de desapegar da linguagem, das camadas de estereótipos dos fatos aos sentidos discursivos. Assim, o realismo contingente acumula resíduos, outrora protorreais, de subalternidade suscetíveis a contrapostos pós-coloniais capacitados a infringir o real em si mesmo provisório, apto a ser destronado pelas reservas de ambivalências e contingências anti-hegemônicas nas relações intersubjetivas de classe social e gênero. O roteiro requer do leitor uma vivência que o espectador não vai ter: a percepção da mudança da perspectiva socioambiental estereotipada a outra solidária.

O jogo de linguagem posterior forja equiparar um personagem masculino a um animal de carga, no entanto, compara, além disso, humanos de realidades sociais antagônicas: “Quem não é Cavalcanti é cavalgado...” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.193). Nestes termos, Clara opera para separar as camadas de seus discursos contra as formas de opressão entre humanos e interespecies, delimitando o lugar do sujeito dos poderes hegemônicos hábil a usufruir das benesses das elites, mas também vulnerável às críticas de sujeitos da mesma classe. Ela, adiante, promove a solidariedade interespecies no campo da identificação com o cuidado de todos os seres, segundo as palavras de Val Plumwood (2002). Manifestação discursiva na sequência 123 aponta a perspectiva da protagonista engajada no sentido de unidade nas diferenças ao se referir aos gatos do prédio sob seu cuidado: “O acordo é claro, eu cuido de vocês fora da minha casa”, apesar da descrição no roteiro indicar uma “invasão de gatos” na sequência anterior (MENDONÇA FILHO, 2020, p.204). O trecho é emblemático da mudança de atribuição de sentidos em relação aos animais, de uma descontinuidade radical, nos termos de Plumwood (2002), a uma ética animal pautada no respeito às diferenças entre nossas duas espécies conforme destaca Jacques Derrida (2002). E reserva contingências socioambientais a partir das quais demarca as diferenças da identificação protagonista-felinos e da opressão construtora-protagonista atravessada pelo uso de cupins de

demolição por parte dos construtores em apartamentos fechados do prédio como mais uma tentativa de expulsar Clara (MENDONÇA FILHO, 2020, p.209).

O *off-scene* ainda na sequência a respeito das colônias de cupins, todavia, contingencia estereótipos dirigidos a espécies não humanas mediados pelo apelo fílmico ao gênero horror: “Um TRAVELLING em direção ao que lembra uma miniatura de montanha, marrom e seca, provavelmente arrancada de algum terreno ou mata, e colocada no meio da sala. ATENÇÃO: esta sequência tem um clima de ficção científica e horror, uma colônia alienígena” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.209-210). A protagonista reforça esses sentidos ao lembrar “da imagem microscópica de cupins, como um pesadelo à sua frente” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.210). Esses trechos das sequências 137 e 139 são regidos pelo realismo social ao demonstrar o problema da “invasão” urbana de edifícios nobres de classe alta e média alta em bairros de praia no litoral brasileiro, e pela persistência da ambivalência dos resíduos antropocêntricos indigestos, usados para atacar os humanos através de animais. Ao contrário das referências aos tubarões abandonadas na produção fílmica, a cinematografia roteirística de Aquarius garante até a montagem final, a denúncia dos confinamentos humanos vítimas inclusive de pragas e pestes. A leitura das duas narrativas permite a apreensão do processo audiovisual seletivo e do *mise-en-page* contingencial revelado na publicação do texto.

A alternância da descrição de cenas, dos discursos dos personagens e *off-scenes* revela o regime *in progress* de denunciar a opressão socioambiental de modo homogêneo e abundante, seja nos enunciados técnicos, seja nas passagens descritivas de ações por parte do roteirista, ou de modo diferenciado nas cenas e fora delas, pois o construto discursivo de Clara se move com o intuito de distanciar-se dos atributos antropogênicos aos animais, enquanto os *off-scenes* seguem delimitando um realismo contingencial o qual a narrativa roteirística vai resolver por meio da apreensão dos sentidos pejorativos dos usos humanos de características, atributos e comportamentos animais para fins opressores sociais, além de ambientais.

A nota técnica na sequência 144 – “Filmados em MACRO, estilo natureza selvagem, cupins vivos na sala de reunião, carpete, mesa e cadeiras. Imagens de Horror” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.213) – prorroga o apelo socioambiental do realismo contingencial do roteiro em questão, problematizando as resoluções dos confinamentos de todos os seres nos discursos da protagonista em contrapartida da não pacificação do roteirista em torno dos estereótipos de humanos e animais (“natureza

selvagem”), igualmente vítimas de representações de subalternidade. O discurso no final do roteiro que não aparece na montagem final do filme dimensiona a autonomia desta categoria cinematográfica ao engajar-se numa mediação própria de uma realidade quase em si mesmo, pois os sentidos estão sob constante movência crítica: “Eu não acho que ‘não deu em nada’. Ela viveu a vida dela, fez o que quis, como quis, do jeito que ela quis... Ela era uma mulher foda...” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.216). A construção da personagem expressa a interpelação de mudanças de perspectiva em relação aos animais, mesmo a narrativa seguindo não apartada das crises de representação sociais, ambientais e interespecies da contemporaneidade, nos termos de Plumwood (2002), a serem resolvidas pela ética da identificação e da solidariedade. As contingências pós-coloniais cumprem o papel de denúncias por parte do cinema, sempre abertas às revelações de produtores, espectadores e leitores críticos e leigos.

3. Considerações finais

O realismo cinematográfico pode ser reduzido aos recursos de câmera e edição de planos-sequências e cenas, porém, o roteiro não pode ser deixado de fora nos arranjos da arte cinematográfica ao retratar os fatos reais ou não. O protorealismo contingencial no roteiro depende da sua publicação e de uma leitura engajada com as problemáticas representadas, práticas cada vez mais comuns no século XXI quando ativismos e empoderamentos estão na ordem dos dias. Os rastros socioambientais incidem no construto de contingências resolvidas no próprio texto, caso da mudança de referências aos animais, ou mantidas em seus estereótipos de representações problemáticas a espera de denúncias de opressões de sujeitos humanos e não humanos articuladas entre si. O roteiro *Aquarius* tem sentidos antropogênicos página a página a serem pacificados ou confrontados pela crítica cinematográfica ou pelos leitores fora das universidades e centros de pesquisa. O caráter residual dos trechos mantidos com crises de representação de homens, mulheres e animais a serem decifradas interpela a realidade como campo de ambivalências, a serem confrontadas a partir dos fatos e sentidos movidos no cinema. Neste sentido, o realismo puramente social é limitante porque quando falamos em meio ambiente, outros seres compõem nossas vivências e nossas formas de compor e apreender o mundo.

As contingências cinematográficas em abundância podem deixar rastros de antropogenia crônica ou de ética centrada na preservação animal. O cuidado ambiental não exclui nenhum ser de fora da prudência na formulação de referenciais adequados e continuidades engajadas das necessidades comuns e distintas. Kleber Mendonça Filho (2020) valeu-se de aparas de sentidos problemáticos no filme, deixando a cargo do roteiro ter um caminho próprio de resoluções engajadas com a causa socioambiental e a cargo do leitor acumular as contingências precárias e resolvidas no plano da solidariedade entre os seres. É preciso não ter apatia pelos confrontos do roteiro em relação às nossas ideias cristalizadas e centradas nas vontades e necessidades humanas. Mudar o mundo não se limita a destonar as hierarquias sociais, pois os animais são nossos companheiros nesta jornada de preservação da natureza e de conservação dos ecossistemas naturais e urbanos. Nossas posições e atitudes diante da pandemia da Covid-19 reforçam a necessidade de nos desarmar dos nossos confinamentos antropogênicos reais e simbólicos. É necessário acumular repertórios contingenciais em favor de saídas comuns e plurais de todas as formas de subjugação. Afinal, a crise pandêmica nos ensina que a degradação ambiental e o desvio de atributos a animais nos atingem diretamente, pois os usos alheios à sua natureza podem massificar vírus e bactérias. Resolver essa dupla opressão nos interstícios do campo discursivo do *mise-en-page*, *off-scene*, das descrições e dos diálogos dos roteiros cinematográficos acumula prestígio ao bem-estar socioambiental plural.

REFERÊNCIAS

- AQUARIUS. (2016). Kleber Mendonça Filho [Video file]. Netflix.
- BAZIN, A. (1991). *Que é o cinema?* Editora Brasiliense.
- BHABHA, H. (1998). *O local da cultura*. Ed. UFMG.
- DERRIDA, J. (2002). *O animal que logo sou*. UNESP.
- LEVINE, G. (2010). Literary Realism Reconsidered: “The world in its length and breadth”. In BEAUMONT, M. (Ed.). *A Concise Companion to REALISM* (pp. 13-32). Wiley-Blackwell.
- MENDONÇA FILHO, K. (2020). *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius e Bacurau*. Companhia das Letras.
- MORTIMER-SANDILANDS, C., & ERICKSON, B. (2010). *Queer ecology: sex, nature, politics, desire*. Indiana University Press.

- PLUMWOOD, V. (2002). *Environmental Culture: the ecological crisis of reason*. Routledge.
- PRICE, S. (2010). *The screenplay: authorship, theory and criticism*. Palgrave Macmillan.
- SEYMOUR, N. (2013). *Strange natures: futurity, empathy, and the Queer Ecological Imagination*. University of Illinois Press.
- STAM, R. (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Editora UFMG.
- STAM, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Papirus.
- STEPHENSON, R., & DEBRIX, J. R. (1969). *O cinema como arte*. Zahar Editores.
- SUBAHI, A. A. (2012). *Mise-en-page: an introduction to screenplay style & form*. [Master's thesis, University of Lund].
- TRUONG, N. (2020). Edgar Morin: “Essa crise nos leva a questionar nosso modo de vida, nossas reais necessidades mascaradas nas alienações da vida cotidiana”. <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Sociedade-e-Cultura/Edgar-Morin-Essa-crise-nos-leva-a-questionar-nosso-modo-de-vida-nossas-reais-necessidades-mascaradas-nas-alienacoes-da-vida-cotidiana-/52/47272>.
- WILLOQUET-MARICONDI, P. (2010). Introduction: from literary to cinematic ecocriticism. In WILLOQUET-MARICONDI, P. (Ed.). *Framing the world: explorations in ecocriticism and film* (pp. 1-22). University of Virginia Press.
- XAVIER, I. (2008). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.