

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**LUCAS MILHOMEM VALIM FERREIRA
10/0034616**

**O JARDIM POLONÊS:
ROTEIRO DE LONGA-METRAGEM**

**BRASÍLIA
2º DE 2014**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**O JARDIM POLONÊS:
ROTEIRO DE LONGA-METRAGEM**

ALUNO: LUCAS MILHOMEM VALIM FERREIRA

Roteiro de longa-metragem apresentado como requisito para obtenção do grau de Bacharel no curso de Comunicação Social habilitação Audiovisual pela faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Erika Bauer

BRASÍLIA
DEZEMBRO DE 2014

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisual e Publicidade

Lucas Milhomem Valim Ferreira
10/0034616

Projeto Experimental aprovado em ____/____/____ para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social habilitação Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA:

Erika Bauer de Oliveira

Carlos Henrique Novis

Denise Moraes

Gustavo de Castro (Suplemente)

“Quando um ruído estranho e súbito de novo se fazia escutar, ele sorria e dizia que era a avó. (...) O rapaz acreditou que a companhia podia vir de dois mundos. A natureza de sua cabeça via isso como verdadeiro e tornar-se ia muito difícil, no futuro, deixar de ver.”

Valter Hugo Mãe – O Filho de Mil Homens

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | Resumo | 4 |
| 2 | Introdução | 4 |
| 3 | História | 5 |
| 3.1 | <i>Storyline</i> | 6 |
| 3.2 | Sinopse | 6 |
| 3.3 | Argumento | 6 |
| 4 | Justificativa | 14 |
| 5 | Referencial Teórico | 16 |
| 5.1 | Leituras | 16 |
| 5.2 | Filmes | 18 |
| 6 | Metodologia | 20 |
| 6.1 | A pesquisa | 20 |
| 6.2 | O Processo Criativo | 22 |
| 6.3 | Estrutura – A narrativa em cinco partes e três atos | 24 |
| 6.3.1 | Incidente incitante | 25 |
| 6.3.2 | Primeiro ato | 26 |
| 6.3.3 | Segundo ato | 26 |
| 6.3.4 | Terceiro ato | 27 |
| 6.3.5 | Resolução | 28 |
| 6.4 | Música e Silêncio | 29 |
| 7 | Simbologia | 29 |
| 7.1 | Os planos de realidade | 29 |
| 7.2 | João e Maria | 33 |
| 8 | Conclusões | 35 |
| 9 | Referências Bibliográficas | 35 |
| 10 | Filmografia | 36 |
| 11 | Anexos | 37 |
| 11.1 | Culinária polonesa | 37 |
| 11.2 | Tradições de páscoa | 38 |
| 11.3 | Arquivo Pessoal | 40 |

1 RESUMO

Esta memória pretende conduzi-lo pelo processo de escrita e meandros do roteiro de longa-metragem de ficção “O Jardim Polonês” que foi desenvolvido ao longo do ano de 2014 e que passou por diversas etapas até chegar ao ponto de ser apresentado como trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social na habilitação Audiovisual da Universidade de Brasília.

O roteiro de “Jardim”, como irei me referir ao projeto por vezes durante este trabalho, acompanha a história de Maria no ano em que completa dez anos e faz uma viagem com seu pai, João, até a Polônia. Por nunca ter conhecido sua mãe, Natasza, que morreu durante o parto, Maria deseja conhecer mais de seu passado e a terra onde ela foi criada. Levada por uma misteriosa carta, a menina vai buscar nas raízes de sua mãe, que são de certa forma suas também, referências para preencher um posto que ela sempre terá simbolicamente vazio em sua vida: o da presença da mãe.

Conduzindo os personagens em um *road trip*, o resultado de “Jardim” é um choque de culturas que somado ao amadurecimento vivido pela personagem principal trazem à luz algumas reflexões sobre questões que permeiam toda a nossa existência, como por exemplo o que acontece depois da morte e como a memória, sonhos e a percepção da realidade criam juntas verdades que conduzem nossas vidas.

Palavras-chave: roteiro, longa-metragem, *road trip*, ficção, infância, Polônia.

2 INTRODUÇÃO

Desde que comecei a estudar cinema antes mesmo de entrar na universidade em 2010 venho me focando no desenvolvimento de histórias. O conteúdo sempre me chamou mais atenção do que a forma e por isso priorizei os caminhos de minha vida que me levassem ao encontro do que eu acreditava serem experiências profundas de mundo.¹ A estética e a técnica aliaram-se logo ao processo de estruturar os relatos e sentimentos dessas vivências tão significativas para que elas viessem a se tornar uma história mais clara e atraente, mas nunca tomaram a frente do conteúdo.

¹ “[...] Porém, o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade.” (ARISTÓTELES, 2000, p. 111)

Desenvolvi roteiros de curta-metragem e escrevi pequenas histórias durante toda a minha vida acadêmica. Portanto vi no trabalho de conclusão de curso a minha chance de realizar um projeto que fosse o resultado do meu amadurecimento como contador de histórias somado a aplicação da técnica e da linguagem estética cinematográfica que eu dediquei estes últimos cinco anos a aprender e aprimorar.

No começo do ano de 2015 antes mesmo da matéria de pré-projeto uma ideia me surgiu. Mais forte do que eu, ela me tomou o sono por dias e me compeliu a escrever quase que compulsivamente até que ela tivesse um começo pelo menos.

“Você não tinha jeito algum de saber como ficaria este trabalho quando você começou. Você simplesmente sabia que havia algo sobre essas pessoas que te movia, e você ficou com esse algo tempo suficiente para ele te mostrar o que ele queria.” (Tradução Livre).²

Foram os primeiros rascunhos do que hoje é o roteiro de “Jardim”. Porém não tardou e essa ideia perdeu a força e me pareceu sem propósito. Fui levando a escrita em frente por orgulho. Havia também uma sensação de que valeria a pena mas eu não tinha bases racionais que me justificassem isso naquele momento. Cursei a matéria de Pré-projeto e fui inventando uma história que cada vez mais me parecia sem pé nem cabeça, mas manteve a chama acesa. A ideia era mais forte do que qualquer desconfiança e só porque eu ainda não a entendia, não significava que ela não tinha sentido. Eu precisava ir até o final para saber se eu estava correto ou não. Apoiado na intuição de que tinha algo ali que era iluminado, o processo de escrita do roteiro foi, portanto, a busca de algo significativo naquele primeiro *storyline*, que em pouco se alterou até o produto final.

Como alguém que dirige por uma estrada nevoada fui escrevendo o roteiro sem ver mais que um palmo a minha frente, mas eu não precisava de mais, pois sabia aonde queria chegar e era guiado por minha intuição como se esta fosse meu mapa. Bastou prestar atenção nos sinais ao longo da estrada e enfim pude concluir o meu primeiro roteiro de longa-metragem. Apoiado nessa metáfora, vejo essa memória como o diário da viagem que foi o processo de escrita do roteiro de “O Jardim Polonês”³.

3 HISTÓRIA

² LAMOTT, Anne, 1995, p. 40

³ “Você não tem que ver aonde você está indo, você não tem que ver seu destino ou tudo que passar pelo caminho. Você só tem que ver dois ou três metros a sua frente.” (LAMOTT, 1995, p. 18)

3.1 Storyline

Uma menina viaja com seu pai do Brasil para a Polônia na expectativa de saber mais sobre as raízes de sua mãe, polonesa, que morreu no parto.

3.2 Sinopse

Na manhã de seu aniversário de 10 anos Maria acorda de um sonho em que pôde ouvir a voz de sua mãe. Maria vive no Rio de Janeiro com seu pai João, que a criou sozinho desde o momento do parto que acabou por causar a morte da mãe Natasza.

Maria celebra seu aniversário com o pai como em todos os anos, mas desta vez algo traz, como nunca antes, um desejo maior de que sua mãe estivesse presente. Maria busca nas histórias do pai saber mais sobre sua mãe, mas o próprio João não conhecia Natasza tão bem e não sabe nada sobre a infância que ela viveu na Polônia. Após a chegada de uma estranha carta que parece ser da mãe de Natasza que mora na Polônia, Maria pede para ir até lá na esperança de conhecer mais sobre sua própria mãe.

Filha e pai viajam até a pequena vila no sul da Polônia aonde mora Anastazja, a avó que Maria nunca conheceu. Lá eles encontram a sedutora Irena que parece roubar toda a atenção de João para si. A experiência de estar em um lugar aonde tudo é diferente do que conhecia se prova mais assustadora do que Maria imaginou e no momento em que ela mais precisa do pai ele some misteriosamente deixando Maria às custas da avó em um lugar em que ninguém fala a sua língua e que todos pensam que Maria é, na verdade, sua falecida mãe Natasza, inclusive Anastazja.

A solução para o problema de Maria poderá estar justamente ligada ao mistério que levou sua mãe a abandonar toda a sua vida na Polônia para ir ao Brasil. Maria terá que usar seus sonhos, suas memórias e suas fantasias para realmente entender e resolver seus conflitos mais concretos.

3.3 Argumento

Após um sonho com momentos de sua infância, Maria é acordada pelo “Bom dia, princesa” em Polonês de sua mãe que está morta. É o dia de seu aniversário de dez anos e Maria se levanta, se arruma, vai até a mochila do pai, João, que está dormindo, pega um dinheiro na carteira dele e vê que na mochila há também um presente de aniversário para ela. Maria sai sozinha do apartamento enquanto João dorme. Maria anda pelas ruas da sua vizinhança em Copacabana no Rio de Janeiro até chegar a uma padaria. Lá a menina compra uma torta de aniversário e a traz de

volta para casa. Ao entrar, Maria deixa a torta na sala, busca outra torta um pouco menor na cozinha e a leva até o quarto de João. Maria o acorda com um “Parabéns pra Você” que ela canta para si mesma. João se senta na cama acende a vela que está na torta já e canta junto da filha. Ao final da música Maria pede que o pai lhe dê seu presente de aniversário. João, levemente bravo com a filha bisbilhoteira, busca o pacote que estava na mochila e entrega para a menina. É uma câmera fotográfica, os dois tiram uma foto juntos e João questiona como outra torta, comprada por Maria mais cedo, foi parar na sala.

João e Maria estão agora com a outra torta no cemitério onde Natasza, mãe de Maria está enterrada. Eles cantam parabéns novamente e Maria assopra as velas, afirmando que não fez dois pedidos, apenas que pediu a mesma coisa duas vezes para que se realize mais rápido. De repente um cachorro chega atropelando os dois e comendo o bolo. Um senhor vem correndo, mancando e gritando para que o cachorro saia. O cachorro foge e o senhor continua indo atrás dele. João sai para procurar alguém que possa limpar a bagunça feita pelo animal e Maria fica sozinha observando uma estranha senhora que reza na lápide ao lado da de sua mãe. A senhora dá uma flor branca para Maria e procede com sua reza. Maria imita todos os movimentos dela. O dono do cachorro volta com o cão que se chama Godô e pede desculpas para Maria. Eles conversam brevemente sobre a mãe de Maria e ele instiga a menina a querer visitar a Polônia. João volta. O senhor se desculpa novamente, pergunta o nome de Maria e se despede. A senhora também se despede estranhamente e João acredita que todos que ali estão devam ser malucos.

De volta ao apartamento Maria toma banho enquanto seu pai come um pedaço de torta sentado na cama da filha observando como a menina arrumou seu quarto. João observa uma foto de Natasza na penteadeira de Maria até que Maria grita do banheiro pedindo para que o pai leve uma toalha para ela. João leva a toalha à filha e ela começa a secá-la. Enquanto João a seca ele tenta puxar uma conversa com a filha sobre uma festa de aniversário que acontecerá na casa de seus avós mais tarde, mas a menina não se interessa muito pelo assunto, ela está mais preocupada em filosofar sobre envelhecer sem se sentir mais velha. Após secar Maria, João vai tomar banho também. Enquanto isso Maria se arruma e tenta imitar a mãe, comparando-se a foto dela e em seguida começa a brincar com sua nova câmera. Na empolgação da brincadeira Maria entra no banheiro do pai e tira uma foto de João tomando banho. João fica muito irritado com a filha, pega a câmera da menina e arranca o filme fora. João dá uma bronca em Maria, ressaltando que essa não foi a primeira traquinagem que ela aprontou naquele dia, já que ela também havia saído de casa sem permissão. Neste momento uma carta chega por debaixo da porta do apartamento. João e Maria vão até ela mas João a pega antes que Maria possa ver o que é. João olha o envelope um

pouco assustado, checa o corredor para ver se o remetente ainda estava por ali. Maria consegue ver o sobrenome da mãe, que também é o seu, no envelope, mas não diz nada por ainda está brigada com o pai. João afirma ser só um comunicado do condomínio.

Pai e filha estão no carro indo para a festa de aniversário de Maria na casa de seu avô. Maria está triste e pede para ir a praia apenas para tocar os pés na areia. João cede à vontade da filha por ser seu aniversário. Na praia os dois fazem as pazes de vez e Maria fala sobre um homem que escreve cartas de espíritos e diz que achou que a carta que havia chegado mais cedo poderia ser de sua mãe, mas que depois de pensar melhor, percebeu que era impossível já que as duas nem haviam se conhecido. João conta para Maria sobre a dificuldade que Natasza tinha em se comunicar no Brasil porque ela não falava português. Neste momento João tira a carta do bolso e entrega para Maria. A carta aparenta ser de Anastazja, a mãe de Natasza e contém uma foto das duas quando Natasza tinha dez anos. Maria expressa seu desejo de conhecer a Polônia e antes que seu pai se pronuncie sobre o assunto ele nota que eles estão atrasados para a festa e os dois vão correndo para o carro.

Na festa de aniversário de Maria ela brinca com as crianças e mostra a foto que Anastazja enviara. Em seguida João e Maria estão no carro indo para casa e Maria questiona o pai sobre o seu casamento com Natasza e João afirma, para a surpresa de Maria, que eles não eram casados. Maria então começa a querer saber mais sobre a mãe, sobretudo o porquê de ela estar no Brasil, algo que João na verdade não sabe dizer com certeza.

João e Maria vão até a Polônia e dirigem por uma rodovia. Eles começam o processo de adaptação ao novo país tentando achar algo no rádio que lhes pareça familiar. João explica para Maria a diferença entre cidade e vila. Maria olha no mapa três pontos que marcam as cidades pelas quais eles vão passar mais a vila de Anastazja. Maria olha curiosa por tudo que passa pela janela do carro. A viagem pela estrada se desenvolve e Maria vai ficando entediada. João para o carro para poder urinar e após um encontro com uma raposa na beira da estrada Maria convence o pai de deixá-la ir na frente. A paisagem de planícies polonesas inspiram questões em Maria que a fazem achar que isso tudo é um sonho.

Eles param em uma pequena vila no meio do caminho para comer algo que não seja sanduíche e salgadinho que era tudo que eles tinham comprado para levar na estrada. Ao circularem pelas quietas ruas da vila, Maria tira fotos de pessoas não muito amistosas. João e Maria entram em um pequeno restaurante e são atendidos por uma bela e tímida jovem. Mais uma vez a barreira da língua se faz um obstáculo para os brasileiros que não conseguem se decidir pelo que comer e acabam pedindo o que os vizinhos de mesa estão comendo. João flerta com a Garçonete que rea-

ge timidamente, nada disso passa despercebido por Maria. Com a jovem garçõnete João e Maria aprendem as palavras que os acompanharão até o fim da viagem ‘tak’, ‘nie’ e ‘dziękuję’ que são ‘sim’, ‘não’ e ‘obrigado’ respectivamente. Ao fim da refeição João flerta com a garçõnete e Maria vai saindo do restaurante para tirar fotos na rua. Maria fotografa uma mulher com seu filho pequeno e ela cria uma confusão por causa da foto. João chega para proteger a filha, porém um homem bêbado, que é o marido da mulher fotografada, vem do bar em frente e bate em João que desmaia. O homem tira a câmara da assustada Maria e arranca o filme devolvendo a câmara para Maria em seguida. A Garçõnete e a Dona do Restaurante vêm para ajudar. João não acorda e a Garçõnete coloca álcool próximo ao nariz de João que vomita imediatamente ao cheirá-lo. João e Maria se despedem da pequena vila e da meiga Garçõnete que os ajudou.

João dirige pela noite. Ao mexer na carteira de João, Maria acha um cartão de negócios do pai e ele pede que ela fique com ele em caso de alguma emergência. Antes de chegar a Breslau eles passam por um acidente na estrada e João decide de vez que Maria não vai andar mais na frente.

Em Breslau eles visitam a parte antiga da cidade “*Stare Miasto*” e aproveitam a alegria que a vida urbana em Breslau transmite. Após um dia inteiro pela cidade João e Maria voltam para o hotel para se preparar para ir conhecer Anastazja no dia seguinte. Maria está receosa de ir para uma vila depois da terrível experiência que tiveram na primeira.

A estrada até a vila é cercada por montanhas e uma vegetação densa. A paisagem mudou e com ela o humor de João e Maria que ficaram mais quietos como se estivessem sendo cautelosos. Os dois até esboçam alguma interação no carro, mas nenhum insiste em levar qualquer conversa ou brincadeira adiante. Assim eles vão até chegar à vila de Anastazja.

A vila, bem como a outra que eles já haviam estado, é quieta e permeada por casas e pequenos prédios. A igreja é o ponto de referência da cidade. João decide parar em um mercadinho para pedir direções sobre como ele poderia chegar no endereço de Anastazja. O Dono do Mercadinho explica, mas em polonês, o que não ajuda João nem um pouco. O Dono do Mercadinho olha intensamente para Maria como se ele tivesse vendo um fantasma, fato que João não percebe e faz com que Maria se sinta desconfortável. João e Maria passam um longo tempo buscando o endereço de Anastazja e no caminho todas as pessoas que veem Maria a olham da mesma maneira. Após muito andarem eles encontram a rua. Alguém os observa de dentro de uma das casas da rua. Ao chegarem na casa sete que é a de Anastazja, João e Maria tocam a campainha mas ninguém os recebe. João vai até a casa da vizinha que ao ver Maria lhe entrega uma sacola com ameixas e em seguida fecha a porta. João e Maria decidem ir embora, mas encontram Irena na

rua, ela era quem os observava da janela e ela foi ao enterro de Natasza no Brasil, por isso ela e João já se conhecem. Ela explica que Anastazja está muito doente e dorme por horas durante o dia e não há o que faça ela acordar. João e Maria decidem voltar no dia seguinte e tentar novamente.

Na manhã do dia seguinte Irena aparece no hotel em Breslau para buscá-los e levá-los para a vila com ela. No carro João e Irena conversam sem parar, fazendo com que Maria se sinta deixada de lado. Quando a menina pergunta coisas sobre sua mãe para Irena, as respostas não a agradam tanto a deixando irritada. Ao chegarem à casa de Irena na vila, Maria descobre que Irena havia ido a Breslau comprar remédios para Anastazja. Os três tomam chá na casa de Irena e em seguida vão para a casa de Anastazja. Ao chegarem lá eles tocam a campainha e novamente ninguém aparece o que irrita Maria que começa a bater fortemente à porta. Sua raiva só interrompida pela chegada de Anastazja que vem descendo a rua, voltando para casa após ir ao mercado. Anastazja não faz nenhuma cerimônia no primeiro encontro com a neta e com o genro, o que causa um estranhamento enorme em Maria.

Na casa, Maria olha algumas fotos que estão na sala e percebe que em algum momento, depois dos dez anos Natasza, seu pai parou de aparecer nas fotos. Durante o almoço Maria questiona o porquê de ele ter desaparecido das fotos e ela e João descobrem que o pai de Natasza saiu de casa um dia qualquer quando ela ainda tinha dez anos e nunca mais voltou. Anastazja parece fatigada no meio do almoço e se retira, o que deixa Maria preocupada, fazendo com que a menina a siga. Maria então descobre o corredor com quatro portas fechadas que são os outros cômodos da casa. Maria abre a primeira porta e descobre um banheiro, ela procede para o próximo cômodo que é uma pequena biblioteca, porém Anastazja não está lá e a menina procede até a porta seguinte, porém antes de abri-la, João aparece e retira a menina de lá alegando que Anastazja precisa descansar. Restaram duas portas para Maria descobrir.

Irena leva João e Maria para conhecer a vila um pouco melhor. Passando pelas ruas eles veem que a guerra e os anos de comunismo causaram danos que a Polônia ainda há de superar completamente. Eles chegam até uma pequena escola aonde dezenas de crianças brincam animadamente pelas dependências externas. Lá Maria avista o mesmo menino ruivo que havia esbarrado nela no primeiro dia em que eles chegaram a vila. O menino vai até ela e os dois começam a brincar. A brincadeira é interrompida brevemente por uma professora que parece hipnotizada ao ver Maria. Irena se aproxima e tira a professora do transe em que a presença de Maria a havia colocado. As duas ficam conversando e Maria procede em brincar de pique pega com o menino ruivo. Maria o acaba perdendo de vista em meio a todas as crianças e para perdida perto do prédio

da escola. A professora reaparece e pede para que Maria a siga. Maria vai lentamente até a estranha professora e sempre que ela se aproxima a mulher começa a correr até outro lugar e pedindo que Maria continue a segui-la. Eventualmente essa brincadeira leva as duas a uma sala de aula vazia. Lá dentro a professora começa a vasculhar uma das mochilas tirando de dentro uma foto de uma menina qualquer da idade de Maria. A professora então, começa a rabiscar a foto e xingá-la, eventualmente entregando a caneta para Maria e pedindo que esta faça o mesmo, o que a deixa totalmente confusa e sem reação. Antes mesmo que ela precise tomar alguma decisão o garoto ruivo aparece na entrada da sala perplexo com a presença da professora e de Maria, que sai correndo. A professora fica para trás e cai aos prantos, chorando copiosamente como uma criança. Maria é encontrada por João de volta no pátio da escola, ele não parece haver notado nada estranho no comportamento da professora, ele achava que esta havia levado Maria para conhecer a escola por dentro. Ele explica que a professora, Irena e Natasza eram amigas de infância e estudaram juntas lá.

João, Maria e Irena procedem no passeio pela vila até uma sorveteria que segundo Irena era visitada semanalmente por ela e Natasza antigamente. Maria entra e começa a olhar os sabores tentando decifrar pela cor o que são, já que os nomes eram incompreensíveis. Antes que ela apontasse para qualquer sabor, o sorveteiro prepara um enorme sorvete de chocolate em uma casquinha, com cauda e biscoito e o entrega para Maria. Ele parece hipnotizado por ela, como a professora. Irena diz que Maria e Natasza são tão iguais que até o sorvete preferido das duas é o mesmo. De lá eles procedem para a última parte do passeio em um parque. Lá Maria fica com ciúmes da proximidade de João e Irena. Após alguma insistência da menina eles decidem terminar o dia por ali e voltar para a casa de Anastazja.

Ao chegarem na casa de Anastazja, João e Maria se deparam com a senhora tocando Chopin no piano da sala. Eles param para assistir, mas Anastazja para de tocar e faz um chá para João e Maria. Anastazja volta a tocar o piano após preparar o chá, retomando a música de onde ela havia deixado. Após o chá eles jantam e Maria tenta um diálogo com Anastazja que não se prova muito frutífero, talvez por causa da barreira da língua ou pela falta de interesse da própria Anastazja. Após lavarem as louças, os três vão até a biblioteca da casa que funcionava como um escritório para o pai de Natasza. Lá Maria descobre que o pai de Natasza viajava muito, enquanto ela faz essa descoberta Anastazja dá um cachimbo para que João fume o que ele faz com prazer, sentado confortavelmente em uma poltrona. Maria senta-se ao lado pai e acaba pegando no sono ali.

Maria sonha bastante durante a noite. Ela sonha com situações parecidas com as que viveu naquele dia só que como se ela fosse sua mãe. A última situação do sonho se passa no jardim

da casa enquanto Maria (Natasza) brinca com Anastazja aos 40 anos e um cachorro. O pai de Natasza chega e tira uma foto das duas, a foto que Maria havia recebido no dia de seu aniversário.

Maria acorda na manhã seguinte no quarto de Natasza vestida com uma camisola dela. Maria sai a procura de alguém na casa. Ela encontra Anastazja sozinha na cozinha. Maria pergunta onde seu pai está e através de gestos entre as duas Anastazja a informa que ele foi embora fazendo com que Maria caia no choro. Anastazja leva Maria até a sala e lá começa a tocar piano. Maria só chora, não dando a mínima para a avó, que se levanta para ir até a neta o que estranhamente não para a música. Anastazja leva Maria até o piano e continua a tocar a peça de Erik Satie que havia começado e que tocara ininterrupta até quando ela não tocava mais o piano. Maria apenas observa em meio a lágrimas. Anastazja para a música e começa a tocar algo mais fácil ensinando Maria como a tocar junto. Isso acalma Maria e as duas tocam o piano juntas. Isso cria uma relação mais íntima entre as duas. A seguir Anastazja leva Maria até o último cômodo da casa que ela não conhecia, o seu quarto. Anastazja escova e trança o cabelo da neta que gosta bastante de ser cuidada por uma mulher como nunca havia tido a chance antes.

Maria e Anastazja saem pelas ruas da vila juntas e vão até o mercadinho aonde João havia pedido direções ao chegar pela primeira vez na vila. Anastazja e Maria fazem compras e o Dono do Mercadinho trata Maria com uma normalidade e simpatia, que agora lhe parece estranha. Mais pessoas circulam pela vila e Maria e Anastazja voltam para casa. De volta em casa já a noite, Anastazja lê um livro infantil para Maria que dorme no colo da avó.

Maria acorda apenas no dia seguinte novamente no quarto que foi de sua mãe e que parece uma cópia do seu no Brasil. Maria e Anastazja começam a pintar ovos que elas haviam comprado no dia anterior. Mais tarde Anastazja leva Maria para passear pela floresta nas montanhas que cercam a vila. É como se Maria estivesse acostumada a avó já. Anastazja fica muito emocionada ao receber uma flor de Maria e agradece chamando-a de Natasza o que faz com que Maria fuja da avó pelo meio da floresta. Maria precisa encontrar seu pai e ir embora. Eventualmente, Maria encontra um cachorro que a leva ao seu dono. Maria entrega o cartão de negócios de seu pai para ele e o homem a leva até sua casa aonde ele tenta ligar para João sem sucesso. Maria brinca com Julia, filha do homem que a encontrou na floresta e neste meio tempo Anastazja aparece para buscá-la. O homem a havia reconhecido como sendo Natasza também.

Novamente em casa no quarto de sua mãe, Maria deita na cama enquanto Anastazja lê para ela. Maria não aguenta mais. No dia seguinte Anastazja arruma Maria para levá-la até a igreja para começar as celebrações de páscoa. Na igreja estão todas as pessoas que Maria havia visto até então e todas participam da celebração de abençoar a comida de páscoa. Ao fim da celebração o

Homem da Floresta entrega o cartão de negócios de João de volta para Maria ao desejá-la feliz páscoa.

De volta em casa Maria tenta ligar para João enquanto Anastazja não olha. A chamada cai na caixa de mensagens e Maria pede para o pai que venha de uma vez por todas. Anastazja aparece e Maria enfurecida quebra os ovos fazendo com que Anastazja enlouqueça e a leve para o quarto. Lá Anastazja fala em português com Maria indo embora em seguida deixando a menina trancada. Maria adormece trancada e acorda apenas com o badalar da meia-noite do relógio da sala. Ao acordar Maria escuta alguém tocando piano na sala. Ela descobre que a porta do quarto está destrancada e vai até sala. Natasza toca o piano de biquíni. Maria para maravilhada com o tão sonhado encontro. Natasza, sem dizer nada, acalma a filha e a leva de volta para o quarto colocando ela na cama para dormir. Em seguida Natasza vai até o quarto de Anastazja como se ela também tivesse negócios a resolver lá.

Maria acorda na casa silenciosa no dia seguinte e tenta tocar piano sem sucesso algum. João abre a porta de casa e entra para a surpresa e alegria de Maria, Irena também está com João. Após o reencontro Anastazja chama Maria até seu quarto. Lá prostrada na cama Anastazja entrega uma foto para Maria. A foto é de João e Natasza, grávida, aos vinte anos na praia de Copacabana. Maria abraça a avó pela primeira vez se sentindo verdadeiramente sua neta.

Maria, João, Anastazja e Irena vão juntos a missa de páscoa e em seguida comem em casa os alimentos que haviam sido benzidos no dia anterior. Após a refeição, Maria e Anastazja sentam juntas no jardim da casa ensinando palavras de suas respectivas línguas uma a outra. João chega e tira uma foto delas na mesma posição em que um dia a vinte anos o pai de Natasza havia feito de Anastazja e da filha. Maria e João se despedem de Anastazja no dia seguinte e ao saírem para as ruas são surpreendidos por crianças que brincam de jogar água umas nas outras na típica celebração do “*Śmigus-Dyngus*”, que acontece sempre na primeira segunda após a páscoa. Enquanto Maria se diverte com as crianças na rua, João se despede com ternura e intimidade de Irena.

Pai e filha voltam de carro pela rodovia polonesa conversando sobre a experiência que tiveram e sobre como a reação de Anastazja a chegada deles foi estranha para alguém que esperava conhecer a neta que nunca havia visto.

De volta ao Brasil, Maria e João vão à praia e durante o caminho são observados. Ao chegar lá e colocarem suas coisas na areia um cachorro vem e desmonta tudo. É Godô, o mesmo cachorro que havia comido o bolo no cemitério. Em seguida o senhor, dono do cão chega fumando um cachimbo. Ele pede desculpas e diz que vai embora, mas antes que ele se retire João segura-o

pelo braço e percebe que este senhor os segue sempre. Naquele momento ele descobre que este é na verdade o pai de Natasza, João parte agressivo para cima dele e Maria pede que o pai o deixe ir. O senhor se retira sem se envergonhar de ter sido desmascarado. Maria o observa indo pela praia até que Natasza aparece vestida da mesma forma que estava na noite em que Maria a viu. Natasza começa a conversar com o pai e Maria adormece na cadeira de praia.

4 JUSTIFICATIVA

Histórias que abordam a influência do sobrenatural, do inexplicável, do sublime, do espiritual e dos sonhos em nossas experiências mais carnis e mundanas sempre me chamaram a atenção, especialmente no cinema, pelo aspecto visual que ele propicia. Em minha vida eu não poderia ignorar a importância que o desconhecido teve na construção da minha personalidade e vejo na mídia cinematográfica uma chance de tornar o desconhecido, se não conhecido, pelo menos mais tangível. Os irmãos Coen dizem que gostam de fazer filmes que não se passem no ano em que eles serão assistidos por que eles não gostariam que o espectador visse na tela o que ele já verá ao se abrirem as portas do cinema⁴. Eu justificaria minha vontade de fazer um filme sobre a experiência dos sonhos e da memória pelo mesmo motivo. A humanidade sempre busca formas de ter alguma referência ou ideia sobre o que não pode explicar, inclusive, antropomorfizando suas divindades. Uma vez dentro da sala de cinema, a experiência do filme tem o poder de ser, por duas horas, a total realidade e materializar, nessa realidade, uma experiência tão sublime quanto um encontro com um espírito; isso pode ser verdadeiramente transformador.

Porém, sinto falta de filmes de relevância para a cinematografia de dramas nacionais recentes que sejam corajosos e não se prendam ao realismo cru e cruel ou ao fantástico estritamente metafórico, salvo a exceção de “O Som Ao Redor (2012)”. Os filmes espíritas lançados nos últimos anos, como “Chico Xavier (2010)”, “Nosso Lar (2003)” e “As Mães de Chico Xavier (2011)” não contam por serem obras baseadas em livros religiosos e que, no contexto de sua fé, seriam relatos da realidade, se preocupando com o fenômeno espiritual no contexto religioso; algo que não é a minha proposta.

A ideia de colocar uma criança para passar por tais experiências se dá pelo fato de que crianças ainda não chegaram à arrogância do sabe tudo trazida pela idade. Há alguns filmes em que os heróis são crianças que usam da sua inocência e esperança mágicas para tornar o mundo real

⁴ COEN, J. & E. Screen 6 Special: entrevista [12 de janeiro, 2014]. Londres: *BBC Radio 6 music*. Entrevista concedida a Edith Bowman.

um lugar melhor ou superar alguma adversidade concreta, normalmente causada pela arrogância ou indisciplina do adulto. O clássico “O Mágico de Oz (1939)” e o recente “Indomável Sonhadora (2012)” são minhas duas maiores influências desse perfil criança herói.



Figura 1 - Hushpuppy a heroína de "Indomável Sonhadora"

“O Jardim Polonês” conta a história de um pai solteiro que toma conta da filha, sem presença alguma da mãe e não demonstra, em momento algum, querer casar-se ou ter alguém para criar Maria nos moldes de famílias nucleares. Famílias não nucleares já se tornaram algo normal na sociedade ocidental e há filmes que lidam com isso magistralmente como “Kramer Vs. Kramer (1979)” ou “O Passado (2013)”. A ideia de “Jardim” nunca foi lidar com as implicações sociais da criação em uma família não-nuclear e sim que isso fosse visto com certa normalidade. Há diferenças nos diversos tipos de criação, como o deslumbramento com a feminilidade pelo qual Maria passa e que seu pai pouco pode lhe ajudar. O que faz com que uma família nuclear seja diferente de uma não-nuclear não é portanto um assunto com o qual “Jardim” se preocupa, ele deve ser visto tão naturalmente como o fazemos em nosso dia-a-dia.

A questão da morte e como uma criança órfã de mãe lida com ela, por outro lado, são de inegável importância para a total compreensão de quem é Maria, tanto para o espectador quanto para ela mesma.

“A criança de cinco anos que perde a mãe tanto se culpa pelo desaparecimento dela, como se zanga porque ela a abandonou deixando de atender a seus rogos. Quem morre

se transforma, então, em um ser que a criança ama e adora, mas também odeia com igual intensidade por essa dura ausência.”⁵

E essa jornada para descobrir que sua mãe não virou santa só porque morreu, como todos sempre a fizeram acreditar, será a chave do amadurecimento de Maria. Saber que sua mãe foi uma pessoa tão normal quanto se pode ser acalmará o intermitente ódio, que às vezes, se apodera de Maria, pela morte da mãe, e que, volta e meia, Maria atribui a uma vontade da própria Natasza. A menina quer se sentir confiante, ela ama a mãe incondicionalmente, mas gostaria de ter a certeza que também seria amada por ela, caso Natasza tivesse tido a chance de existir junto a ela.

O *road movie* é o suporte estrutural da história. A estrada é importante para colocar os personagens em um estado de espírito que é referente à paisagem e ao tempo necessário para percorrê-la. A paisagem que cerca as estradas polonesas é fundamental para preparar João e Maria para o choque cultural prestes a acontecer. Nós somos diretamente influenciados pela mudança de panoramas. Ao sair das praias do Rio de Janeiro para as planícies polonesas, João e Maria passam automaticamente por uma transformação no estado de espírito, criando altas expectativas que vão tão longe quanto o horizonte os permite ver. Em seguida, ao sair das planícies e progredir mais ao sul, até as florestas e montanhas, o moral de João e Maria cai e eles se tornam mais desconfiados do mistério imposto pela acidentada paisagem.

5 REFERENCIAL TEÓRICO

5.1 Leituras

A leitura de livros sobre técnica e teoria da escrita para roteiro se fizeram essenciais no começo do processo, dando confiança sobre como expressar minhas ideias da forma mais clara possível. Nesse sentido, a leitura de “*Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*”, de Robert McKee, foi instrutiva e me mostrou que o ofício do escritor de roteiro requer muita humildade. Saber que nem sempre suas ideias mais geniais são de fato geniais, é uma forma muito importante de manter o foco da história no conteúdo e não se deixar levar por devaneios e ambições megalomânicas que tendem a atacar, especialmente, após assistir um grande filme. Ao contrário de outros livros de roteiro, como *Save The Cat*, de Blake Snyder, que focam em ensinar um passo a passo de determinada estrutura ou receita de filme, a obra de Robert McKee se preocupa em expor diversos modelos de princípios da linguagem cinematográfica e

⁵ KÜBLER-ROSS, Elisabeth, 2008, p. 8

demonstrar como estes se desenvolvem, proporcionando assim a compreensão maior do porquê de tomar algumas decisões em razão de outras, na hora de colocar a ideia no papel.

Todavia, senti que eu estava começando a abrir mão de ideias que eu tinha e que ainda não me pareciam claras e que, de acordo com o que Robert McKee considera funcionar, não fariam nenhum sentido. Ao final da minha primeira versão, achei que tinha agradado mais ao próprio Robert McKee do que a mim mesmo, falha minha, pois o próprio autor diz esperar mostrar caminhos, não regras. Foi então que eu me deparei com o livro *Werner Herzog – A Guide For The Perplexed*, uma compilação de entrevistas do diretor alemão Werner Herzog, feitas com o jornalista Paul Cronin. Werner Herzog é famoso ou infame, por ser um radical, realizador de filmes anárquicos, que beiram o impossível e que come até seu próprio sapato em nome da honra. Porém, antes de mais nada alguém autêntico e bem-sucedido. Herzog se pronuncia firmemente contra qualquer coisa que, de certa forma, ameace apagar o que ele chama de “a chama do poeta”.

“Devemos nutrir essa chama que todos temos dentro de nós e nos ajoelhar para agradecer o Criador por nos ter presenteado com o dom de contar histórias, algo que os homens das cavernas aconchegados em volta de fogueiras entendiam e apreciavam.” (Tradução Livre).⁶

Essa chama é, em minha opinião, o que mantém ideias, como a de “Jardim”, aquecidas e vivas na mente do realizador. Na sessão “Processo Criativo” entrei em detalhes sobre o processo de reescrita do roteiro após a leitura de Herzog.

Após a leitura sobre o básico da escrita de roteiros, uma necessidade quase que natural se fez imperativa, a leitura de roteiros; bons roteiros. Preocupe-me em fazer a leitura de alguns roteiros que lidassem especialmente com a escrita de sagas passadas em dois ou mais planos da realidade ou feitas em língua estrangeira, pois considere estes os desafios mais problemáticos da realização de “Jardim”. Obras primas, como “O Pianista (2002)”, de Ronal Harwood, e “O Senhor dos Anéis – Trilogia (2001, 2002 e 2003)”, escritos por Fran Walsh, Phillipa Boyes e Peter Jackson, foram boas referências de textos em línguas mescladas. Já “Estrada Perdida (1997)” e “Cidade dos Sonhos (2001)”, ambos escritos por David Lynch, e “Indomável Sonhadora (2012)”, de Lucy Alibar e Behn Zeitlin, se provaram leituras enriquecedoras de narrativas que transitam quase que imperceptivelmente entre diversos planos de realidade.

Outra leitura fundamental, no aspecto do ofício do escritor, foi o livro “*Bird by Bird*”, de Anne Lamott. Nesse livro, a autora discorre sobre a atitude necessária para se escrever uma obra

⁶ CRONIN, Paul, 2013, Loc. 1929

da forma mais sincera possível e ter as expectativas mais realistas possíveis para que o processo, no final, não pareça uma perda de tempo.

“Para alguns de nós, livros são tão importantes quanto qualquer coisa na terra. É um milagre que de dentro desses pequenos, planos, rígidos quadrados de papel mundos se revelam, mundos que cantam para você, te confortam, te acalmam ou te excitam. Livros nos ajudam a entender quem somos e como devemos nos comportar. Eles nos mostram o que comunidade e amizade significam; eles nos mostram como viver e morrer.” (Tradução Livre).⁷

Ele veio em meu auxílio ao manter minha vontade de escrever quando minha razão começava a questionar se realmente valia a pena passar tanto tempo me dedicando a histórias fictícias. O livro me ajudou a priorizar minha escrita em detrimento de fatores desestimulantes à escrita, como o cansaço, acúmulo de outros projetos, ou mesmo quando minha atenção se voltava para grandes acontecimentos em meu país, como as eleições.

A leitura de romances teve uma influência maior do que eu poderia supor. Após ler tanto e autores tão diversos, assumi, ao longo do caminho, certas linguagens e modos de escrever de maneira, muitas vezes, não intencionais e que são, na verdade, reutilizadas de certas obras. Entre os autores e obras de ficção que mais me influenciaram e me inspiraram está Haruki Murakami. Suas obras “Kafka à Beira-do-Mar” e “1Q84” foram muito importantes para mostrar que não há limites para o que se pode pensar. O livro “O Mestre e a Margarida”, do escritor russo Mikhail Bulgakov, também foi um marco na minha percepção de histórias fantásticas e os limites da criação. Com a leitura de “100 Anos de Solidão”, de Gabriel García Marquez, comecei a explorar a importância da geografia e da paisagem para a criação de um universo fantástico.

5.2 Filmes

Filmes com a jornada de um adulto com uma criança que viajam juntos já foram feitos muitas vezes e em diferentes contextos. Como referência para a escrita de “O Jardim Polonês” comecei com as obras “Lua de Papel (1973)”, de Peter Bogdanovich, “Paris, Texas (1984)”, de Wim Wenders, e “Central do Brasil (1998)”, de Walter Salles. Os três filmes têm muito mais em comum do que a saga de um adulto junto a uma criança em uma longa viagem. O aspecto mais importante desses filmes, para mim, é que todas as crianças têm personalidades fortes, necessárias para passar por situações desgastantes e emocionalmente pesadas junto a adultos cujas personalidades são, explicitamente, mais fracas do que as delas.

⁷ LAMOTT, Anne, 1995, p. 12



Figura 2 - Pai e filha viajam juntos em Lua de Papel

Em “Lua de Papel”, após a morte de sua mãe, a menina Addie tem que viajar com um charlatão que pode ser seu pai para chegar até a casa de sua tia, que terá de cuidar dela. Porém, Addie se prova de grande ajuda para os golpes do charlatão Moses e os dois criam, cada um em seu tempo, uma relação de afinidade um pelo outro. A personagem de Addie tem a sagacidade, a inteligência e o ar questionador que me inspiraram a criar Maria. Ambas têm também um fascínio com a feminilidade.

Já “Paris, Texas”, após passar anos perdido, Travis reaparece para se reconciliar com seu filho Hunter e os dois vão atrás da também sumida mãe, Jane. O mais inspirador em “Paris, Texas” é a forma com que o diretor Wim Wenders lida com a mudança no estado de espírito de Travis, durante as diferentes localizações que ele está e que, de certa forma, refletem a alma dele. Primeiramente, o deserto, depois, a caótica Los Angeles onde ninguém parece realmente pertencer e, mais adiante, a cidade de Houston, que seria o retorno às origens daquela família destruída pela alienação. A mesma ideia serviria para o que cada paisagem representaria na progressão de João e Maria, desde o Rio de Janeiro até a pequena vila na Polônia.

Em “Central do Brasil”, após a morte de sua mãe, um menino é levado por uma estranha e ranzinza senhora até o interior do nordeste na tentativa de achar o pai que o menino não tem contato. A busca por um pai que nunca esteve pra ele, que mora em um lugar totalmente diferente que o de costume, se assemelha a ideia de Maria, que nunca conheceu Natasza, somada à descoberta do lugar de origem de sua mãe que traz surpresas sobre quem ela realmente era.

Outros filmes, como “Indomável Sonhadora” e “O Mágico de Oz”, já citados anteriormente, foram importantes no aspecto da ligação do mundo real com o mundo da fantasia e da força que crianças possuem para transitar naturalmente por entre as duas realidades. Na esfera do relacionamento pai e filho, o filme “Kramer Vs Kramer”, também citado anteriormente, foi um exemplo de cinema focado no desenvolvimento desse tipo de família não-nuclear. No caso desse filme, por mais que a mãe não estivesse morta, a sensação de abandono é semelhante a que sente a criança que não possui uma compreensão tão lógica da morte e perde a mãe de uma hora para outra.

6 METODOLOGIA

6.1 A pesquisa

A primeira faísca da ideia que viria a se tornar o roteiro de “Jardim” já continha referências a alguns elementos que se mantiveram imutáveis até o final da escrita desta presente versão. Os quatro personagens principais, o pai solteiro, sua filha, sua falecida mãe e a desconhecida avó, já haviam sido mencionados no rascunho da ideia, bem como o fato de que o pai e a filha seriam de um país diferente da falecida mãe da menina. Porém, no começo, a proposta seria que João e Maria fossem brasileiros, mas a Natasza teria raízes alemãs. Isso foi devido ao fato de, à época, eu morar a um ano naquele país e ter afinidade com a cultura e língua locais.

Entretanto, ao longo do processo comecei a me aproximar da cultura polonesa através de uma pessoa que fez questão de me mostrar o que havia de mais fraterno nos costumes daquele país, o que para mim foi uma oportunidade rara. Por mais que seja possível transpor a barreira do turismo ao fazer um intercâmbio e ter contato pessoal com os locais, com o cotidiano e a estrutura social de um país, ainda é muito difícil que sintamo-nos parte daquela cultura ou se quer saibamos o que significa crescer de acordo com aqueles costumes. Isso se torna mais tangível quando somos levados por alguém que se disponha a compartilhar sua história, sem preconceitos, e com muito amor a suas raízes. Eu percebi então que a cultura polonesa me proporcionaria mais recursos para desenvolver a ideia de “Jardim” da forma como eu achava que a história estava me pedindo.

Em um período de quatro meses em que morei Berlim, no verão europeu de 2014, pude visitar diversas partes da Polônia em, pelo menos, dez oportunidades. Da costa do mar Báltico no norte do país, passando pelas planícies de Szczecin, Breslau e Resko, até o sul montanhoso onde a Cracóvia reina como uma das mais belas cidades do leste europeu, e onde as divisas entre Polô-

nia e República Tcheca desaparecem, pude conhecer como se vive na Polônia hoje em dia, e, a partir de relatos de pessoas de diversas gerações, criar fantasias sobre como deve ter sido crescer em um país que sofreu a ambição predatória de grandes potências e em que seu o grande erro foi ter estado por décadas no lugar errado na hora errada. Um país de muita gente simples, exportador de esforço braçal para seus vizinhos, mas que sabe dar valor a qualquer bem adquirido com esforço e o suor; lição tirada do estado de racionamento constante em que viveu durante os tempos de União Soviética.

Sempre fui alimentado de quantidades desnecessariamente altas do melhor que a culinária polonesa oferece quando convidado a algum lar. E não apenas em famílias chefiadas por alguém com mais de 60 e que viveu o pós-guerra e o comunismo, como também em lares comandados por gerações mais jovens que parecem ter herdado a fome de seus pais. A impressão é de que eles, agora, estão comendo tudo o que não puderam durante os anos em que a despensa continha uma quantidade ínfima de alimentos e uma variedade desanimadora de produtos que seu país conseguia produzir.

Acredito que outro aspecto da cultura polonesa seja também consequência destes abomináveis tempos, o prazer que eles têm em poder presentear alguém. Convidar alguém para um almoço de vez em quando e pagar a conta, trazer flores ao visitar a casa de um conhecido, comprar souvenirs e lembrancinhas para todos que vierem a mente ao fazer uma viagem ou os anuais presentes de Natal e aniversário. Essa soma de pequenas gentilezas são formas de agradar e são esperadas que aconteçam, tal qual um acordo cultural subentendido.

As mais tradicionais celebrações católicas, como a Páscoa, o Natal, o Dia de Finados ou os rituais de primeira comunhão, além de determinadas missas, estão talhados na cultura e têm a participação da grande maioria dos poloneses, inclusive dos que não se dizem religiosos. Os feriados provenientes destas celebrações não são tidos como dias de folga, pelo contrário, exigem uma dedicação muito grande e o cumprimento de etapas, que por mais que existam devido a uma crença religiosa, foram incorporados ao significado de ser polonês. A não participação em todos os rituais de Páscoa, como, por exemplo, o benzer do alimento no sábado para ser consumido no domingo, pintar os ovos, não comer carne na sexta, pode ser vista como uma ofensa em alguns lares, pois têm valores muito mais familiares do que religiosos. Certas tradições foram alteradas com o passar do tempo e se tornaram algo readaptado e desconexo de seu significado. No roteiro de “Jardim”, um exemplo disso é a última cena de Maria na Polônia, em que participa da guerra de água; algo que era protagonizado, pela tradição do *Śmigus-Dyngus*, pelos garotos pregando peças em garotas, especialmente jogando água, na segunda-feira após o domingo de páscoa.

Esses aspectos foram importantes não apenas para dar uma forma própria à saga de Maria, que em termos estruturais poderia ter acontecido em qualquer lugar do mundo, mas também para me ajudar a entender melhor a nossa própria cultura e como que nos comportamos de acordo com as adversidades criadas por situações vividas em culturas que possuem hábitos, muitas vezes, considerados errados em nosso contexto. Aprender a se adaptar e, sobretudo, a respeitar a forma como se vive em outro país é vital em situações de imersão cultural. Isso é uma lição que Maria aprende sozinha, abruptamente.

6.2 O Processo Criativo

No meu caderno de ideias lê-se a seguinte nota do dia 20 de fevereiro de 2014:

“Filme: Uma mulher morre no parto, mas a criança sobrevive. O pai leva a criança a sua terra natal (Brasil?) e a cria lá. A sua falecida mulher era de outro país e o pai nunca teve contato com a família dela. A criança eventualmente é levada para conhecer os avós e tios maternos. A criança não fala a língua nem o pai (Alemão?) – Hamburgo 20/2/2014” Caderno Pessoal. A partir desta incessante ideia que me surgiu em um dia como outro qualquer eu decidi desenvolver o mais laborioso e recompensador trabalho da minha vida até então. Até àquele momento eu só havia escrito curtas-metragens e esboçado algumas cenas para um longa-metragem baseado em um caso real de um menino de 6 anos que matou o pai neonazista deliberadamente com o revólver dele, nos EUA. Mas de alguma forma essa ideia me pareceu mais promissora do que qualquer outra e diversas cenas me apareceram em sonhos, no meio do meu café da manhã ou durante várias viagens que realizei naquele período.

Fundamental no começo do processo foi a definição geográfica do cenário onde se passaria a história, que em princípio ocorreria na Alemanha. Coincidentemente, naquele momento, eu já dominava a língua alemã e conhecia relativamente bem a cultura do país. Eu fui atrás, portanto, de um cenário que me levasse novamente às dificuldades que o choque cultural trazem e que tiram o melhor de nós. Mas no meio do processo criativo, eu tive a oportunidade de entrar em contato com a cultura polonesa através de pessoas próximas a mim. A língua era muito difícil, mas sua melodia, de certa forma, transmitia a personalidade forte e bem-humorada dos poloneses, algo que achei ser muito mais interessante para a história do que o distanciamento e pragmatismo alemães. A partir daí fui conhecendo as diversas peculiaridades da cultura polonesa que pareciam estranhas à minha cultura materna brasileira, como o hábito de tomar chá pelo menos 3 vezes ao

dia. Mas foram as semelhanças entre as duas culturas que me fizesse bater o martelo. Poloneses e brasileiros tendem a ser abertos e hospitaleiros, se tornando amigos de infância em apenas uma noite. E isso seria necessário para que, em determinado momento, João e Maria pudessem se abrir às experiências que a Polônia ofereceria a eles, mesmo com todas as diferenças culturais.

Portanto, tendo definido o local e os personagens principais da história, pude começar a escrever o roteiro, ainda sem saber que caminhos teria que percorrer para que aquela ideia inicial finalmente tomasse o sentido que a fizesse merecer tamanha dedicação e pretensão em se tornar um longa-metragem.

A história, em princípio, estava sendo escrita para a perspectiva de João. Contudo, ao ver os conflitos que conduziram sua saga e compará-los com os de Maria, percebi rapidamente que no âmbito do conflito interno Maria tinha uma história muito mais interessante para contar. Os conflitos pessoal e extra-pessoal dos dois seriam muito semelhantes, já que lidariam com as mesmas pessoas na mesma esfera social durante a sua saga, mas as motivações internas⁸ para seguir nessa jornada eram muito mais inspiradoras na perspectiva da criança órfã de mãe.

Após a leitura de alguns livros sobre escrita já citados antes pude estabelecer o objeto de desejo que moveria a história e, a partir dele, criar os conflitos necessários para manter uma progressão dramática atrativa. Porém, ao final de uma primeira versão, que buscou seguir à risca, passo-a-passo, o que Robert McKee e Blake Snyder colocavam como imperativos na construção de um drama cinematográfico, percebi que tinha em mãos um produto preocupado em ser um filme antes de contar uma história original. Eu busquei a segurança que macetes e linguagens já consolidadas trariam para a execução de um filme, o que acabou por se tornar medíocre, de fácil aceitação e compreensão, mas que pouco traria para as reflexões mais profundas que fizeram com que essa ideia fosse pessoalmente importante para mim.

O processo que se seguiu foi uma desconstrução de um roteiro pautado em clichés e cenas estereotipadas que dessem ao espectador a oportunidade de prever o desenrolar da história, pois ela já havia sido contada inúmeras vezes sob outras óticas. Não que eu achasse minha ideia revolucionária ou que exigisse um novo paradigma para ser explorada profundamente. Eu apenas percebi que, em se tratando de explicar tudo e criar uma lógica que servisse ao meu espectador, sem intrigá-lo, apenas dando-o o prazer de uma boa história que não trai suas expectativas, trairia a mim mesmo. Era preciso a partir dali criar uma história fiel ao caos que a havia nutrido até então, não de uma forma desordenada, mas também sem estar presa a nenhuma convenção. É aí que

⁸ “[...] em cinema o que é invisível é mais importante do que é visível.”. STRECKER, Marcos & SALLES, Walter, 2010, p. 239

entra a importância da linguagem cinematográfica, para poder se expressar da forma mais clara possível.

Não há uma originalidade sem precedentes na minha história, ela apenas segue por caminhos muitas vezes inesperados dentro da cultura cinematográfica da forma como eu a conhecia. E ir contra essa cultura foi, por vezes, assustador e requereu coragem para levar adiante uma ideia que parecia nebulosa, mas cheia de beleza. “Jardim” não busca trazer nenhuma reflexão profunda ou criar teorias sobre a personalidade humana, ele é o produto de tais reflexões e compreensões pessoais que desenvolvi sobre os temas que o cercam e que para mim possuem valor. Portanto, importante seria me expressar da forma mais clara e autêntica possível sem trair minhas filosofias. Esse filme teria que ser um retrato de minha imaginação.

Após esse período de desconstrução me deparei com uma obra intrigante e que gerou curiosidades diversas nos que a leram, mas que deram o prazer de uma aventura emocional e emocionante aonde o processo de percorrer a história em seus pitorescos episódios trouxe mais do que apenas o final e suas explicações sobre o porquê que tudo aconteceu e como aconteceu. Nesse aspecto eu concordo com a visão de Werner Herzog como descrita por Paul Cronin em “*Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*”

“Ele (Herzog) considera que o cinema – como a música – está mais profundamente conectado a imaginação do que a razão pura, e por mais que respeite indubitavelmente os racionalistas do mundo, intuição inalterada é um guia muito mais iluminado para Werner do que a análise um dia será.” (Tradução Livre.)⁹

6.3 Estrutura – A narrativa em cinco partes e três atos

Como citado anteriormente, o processo de criação do roteiro de “Jardim” se deu por um pela apreensão das regras e modelos de narrativa considerados clássicos. Estruturar a apresentação de uma obra de arte é percebido como indispensável desde os tempos da Grécia antiga.¹⁰ Prossegui escrevendo um roteiro que jogasse de acordo com essas regras. Em termos de linguagem e progressão dramática, o resultado após essa primeira escrita não estava, a meu ver, completamente satisfatório, após verificar que eu havia me atido mais do que deveria a conceitos que deveriam servir como guias e não paradigmas. A partir dessa perspectiva, realizei um segundo tratamento onde fui deixando a história progredir pelos caminhos que ela precisava, independente

⁹ CRONIN, Paul, 2013, Loc. 133 - 138

¹⁰ “É, portanto, necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, carácter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia.” (ARISTÓTELES, 2000, p. 111)

de eles seguirem as indicações de linguagem cinematográficas que teriam maiores chances de serem bem-sucedidas como sugerido por Robert McKee ou não.

Porém, um dos conceitos de “*Story*” que foi muito importante atentar durante todo o processo de escrita foi o de ritmo. O ritmo que ditaria o clima da história e que manteria sua progressão interessante, trazendo o espectador para dentro da experiência que eu estava propondo. Nesse sentido a estrutura do filme seria o primeiro fator que ditaria o ritmo da história.

“ESTRUTURA é uma seleção de eventos da estória da vida dos personagens, composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico.”¹¹

A estrutura em cinco partes foi fundamental para que eu atingisse o ritmo que me parecia adequado ao “*Jardim*”. A ideia é que houvesse quatro momentos importantes que movessem o personagem no caminho de sua saga e em que a solução de um conflito menor levasse a um novo conflito menor não previsto e que, ao ser resolvido, levasse a outro e assim por diante, até a solução do conflito geral estabelecido na introdução do filme. Ao final deste quarto momento, uma quinta parte amarraria qualquer nó deixado por atar e prepararia o espectador para se despedir daquela trama. Os quatro momentos que deveriam ser memoráveis em um filme, de acordo com McKee, seriam o incidente incitante, o clímax do primeiro ato, o clímax do segundo ato e o clímax do terceiro ato.

“*Jardim*” seguiu essa estrutura desde seu primeiro tratamento até a versão atual, com poucas alterações nos quatro momentos. As maiores alterações foram feitas nos conflitos que justificam a importância e relevância de tais cenas.

6.3.1 Incidente incitante

O incidente incitante é a cena em que algo acontece na história e que exigirá que o personagem principal tome uma decisão que o levará à sua jornada. O momento de decisão se torna um ponto sem retorno aonde o personagem se compromete a chegar até o fim do mundo para resolver o seu conflito e, uma vez nessa saga, apenas o sucesso interessa a ele e ao espectador.¹²

A chegada misteriosa e inesperada da carta que seria supostamente de Anastazja é, portanto, o incidente incitante que impulsionará Maria em sua busca para conhecer quem foi a sua mãe.

¹¹ MCKEE, Robert, 2006, p. 45

¹² “O Incidente Incitante lança o protagonista em uma jornada por um Objeto de Desejo, consciente ou inconscientemente, para restaurar o equilíbrio da vida.” (MCKEE, Robert, 2006, p. 200)

Até o momento, havíamos conhecido Maria e tudo que sabíamos sobre ela era que foi criada pelo pai, porque sua mãe tinha morrido e que ela pouco sabia, de fato, sobre quem a mãe havia sido antes de morrer. Portanto, a carta faz com que apenas uma decisão possa ser tomada por Maria e o espectador sabe disso, pois ele, assim como a menina, precisa saber quem foi Natasza.

6.3.2 Primeiro ato

“Um ATO é uma série de sequências que culminam em uma cena climática, causando uma grande reversão de valores, mais poderosa em seu impacto do que qualquer cena ou sequência anterior.”¹³

O primeiro ato desenvolve-se, já na Polônia, com a viagem de carro que João e Maria fazem de Varsóvia até Breslau. Nele descobrimos que Maria é muito questionadora e sensível a tudo que está ao seu redor, mais do que João, e que por isso ela mesma terá de ir atrás para saber quem foi sua mãe, pois aparentemente essas são respostas que nunca interessaram a João.

Nessa etapa que se desenvolve por trinta páginas, da página 22 até a 62, ou mais ou menos trinta minutos, criamos junto com Maria a expectativa de conhecer a misteriosa avó que nunca havia aparecido, nem para o enterro da própria filha, e que depois de dez anos surge, sem motivo aparente, na vida de Maria. O choque cultural cria alguns dos conflitos iniciais, como a briga na vila, após Maria tirar a foto de uma criança. Isso coloca Maria em dúvida sobre se, realmente, valeria à pena ir a uma vila para conhecer mais sobre a história de sua mãe.

O que seria o clímax do primeiro ato, o encontro com Anastazja, se torna um anticlímax, pois ninguém aparece para recebê-los na casa. Essa frustração leva ao verdadeiro clímax do primeiro ato, o diálogo sobre a morte de Natasza, que culmina em um tapa de João na cara de Maria quando esta fala que gostaria de morrer.

6.3.3 Segundo ato

O segundo ato se inicia com a nova tentativa de encontrar Anastazja. Após encontrá-los, aparentemente, de forma acidental, na vila, Irena conta para João e Maria que Anastazja estava debilitada, e que por vezes dormia longamente sem conseguir abrir a porta, por isso eles deveriam voltar no dia seguinte para uma nova tentativa. Irena aparece sem avisar em Breslau e os leva de volta para a vila. O encontro finalmente acontece, porém ele é mais absurdo do que qualquer ou-

¹³ MCKEE, Robert, 2006, p. 52

tra coisa. Anastazja não parece ver nada em especial no fato de finalmente conhecer sua neta. Enquanto isso Maria passa a notar que todos a reparam de modo estranho na vila. O conflito de Maria no segundo ato é superar as barreiras linguísticas para tentar ter informações sobre Natasza.

Maria não consegue criar uma relação imediata de neta com a avó. É como se Anastazja não achasse especial o fato de ter uma neta. Maria é levada por Irena para conhecer a vila de Natasza, porém Maria passa por situações bizarras durante seu passeio pela vila e ela sente que o pai não presta atenção nela, pois ele está sempre muito ocupado conversando com Irena. O conflito passa ser então a reconquista da proteção do pai. O clímax desta etapa é a cena em que Maria, após sonhar com todas as situações que vivera naquele dia, só que como se ela fosse sua mãe vinte anos atrás, acorda apenas com Anastazja em casa, seu pai havia sumido misteriosamente.

6.3.4 Terceiro ato

“CLÍMAX DA ESTÓRIA: estória é uma série de atos construídos em função do último clímax de ato ou clímax da estória, que carrega consigo uma mudança absoluta e irreversível.”¹⁴

Na terceira parte do desenvolvimento da narrativa, Maria precisa encontrar seu pai, mas para isso ela precisará, antes, resolver o grande conflito que a levou até ali: arrumar um jeito de conhecer sua mãe.

Primeiramente, Maria consegue desenvolver uma afinidade com a avó, após Anastazja participar com ela de atividades que a menina nunca pode fazer, como tocar piano e ter seus cabelos escovados e trançados por carinhosas mãos femininas. Maria se adapta a estar só com a Anastazja e a gozar a vida simples por um dia com a avó que ela nunca teve. Mas tudo muda quando a garota percebe que a avó, como a maioria dos estranhos habitantes da vila, acha que ela é na verdade Natasza. A partir daí, Maria passa a querer ir embora dali seja como for.

O conflito entre ela e avó culmina com briga entre as duas, na qual Maria escuta Anastazja falando em português com ela e trancando-a, em seguida, no quarto. Eis que o clímax do terceiro ato aparece para resolver o grande conflito de Maria, e ele surge literalmente, e Maria conhece literalmente a sua mãe. Sentindo-se com o objetivo cumprido, Maria acorda no dia seguinte e encontra o pai que volta tão repentinamente para a casa de Anastazja quanto sumira. Maria vê Anastazja prostrada na cama e sente pena dela. Ela não acredita que a avó poderia ter feito o que

¹⁴ MCKEE, Robert, 2006, p. 53

fez com ela por mal, talvez ela a tivesse mal interpretado. Anastazja entrega uma foto de Natasza grávida no Rio de Janeiro mostrando para Maria que ela sabe exatamente que a menina é sua neta.

Maria conhece sua mãe e volta para casa após uma intensa vivência que colocou sua maturidade à prova e a tirou de perto do pai pela primeira vez na vida. O espectador tem a garantia de que seus objetivos foram cumpridos e que não poderia ter sido diferente, as dificuldades foram fundamentais para o crescimento que era requerido de Maria para que ela pudesse cumprir os objetivos estabelecidos e desejados para si, por, pelo menos, três vezes no dia de seu aniversário.

6.3.5 Resolução

Logo cedo se tornou dispensável para Maria entender o que causou cada experiência pela qual passou, pois ela percebeu que, por mais impossíveis que algumas situações lhe pudessem parecer, suas consequências eram bem reais. Lidar com o problema mesmo que não o entendesse foi a chave pela qual Maria extraiu a lição de cada experiência que teve em sua jornada. Dar uma explicação religiosa ou lógica para o aparecimento de sua mãe não lhe traria muito mais do que o evidente encontro já trouxe. O porquê deste fenômeno pouco importa para ela. Lidar com o fato da forma como ele se apresentou foi impreterível para que Maria pudesse tirar algo desta bizarra aventura.

Porém, na resolução optei por explicitar que o Senhor que aparece com seu fujão cachorro no começo e no fim da história era o pai de Natasza e que ele era a chave da ida dela ao Brasil. Além disso, este Senhor, cujo nome Maria nem sabe, foi também quem catalisou toda a história ao forjar a carta. Entretanto, nunca saberemos o que lhe motivou e o porquê de ter feito o que fez da forma como optou por fazer, pois isso pouco importa a Maria. Novamente, o que ela está interessada é na latência das experiências e não em sua reflexão. Por mais que Maria aja com uma maturidade muitas vezes incomum para uma menina de 10 anos, ela continua sendo apenas uma criança. O tempo de reflexões virá, mas até lá a menina ainda terá muito a viver. ¹⁵

¹⁵ “não são os conflitos externos que guiam os filmes, na tradicional divisão dramática em três partes. São os conflitos internos dos personagens que definem os filmes.” (...) No *road movie* “O invisível completa o visível.” (STRECKER, Marcos & SALLES, Walter, 2010, p. 252)

6.4 Música e Silêncio

Como citado anteriormente na sessão Estrutura – A narrativa em cinco partes e três atos o ritmo com o qual a história haveria de progredir era fundamental para que eu pudesse criar uma narrativa atraente ao espectador. Dessa maneira o uso de músicas específicas e do silêncio, explicitados em momentos chave do texto, foi a ferramenta que eu optei por usar para indicar certo ritmo dentro de uma cena.

Durante o filme há diversas citações de músicas, todas em um plano diegético. Seja através do rádio, do piano ou de um sonho, que, para mim, possui música em sua realidade de modo tão tangível quanto suas próprias imagens. Essas músicas surgem não apenas para indicar determinado humor ou então contrastar com ele, mas também para conduzir os personagens por ações específicas. Quando João abaixa o volume da música *O Que é o Que é*, de Gonzaguinha, no carro, Maria sabe imediatamente que uma conversa indesejada virá e ela pede para que o pai aumente o som. Além do tom jocoso, a letra desta música contém dilemas que são, de certa maneira, centrais na jornada de nossa heroína. Em outra situação, a música e os programas de rádio que tocam no carro de João e Maria, na primeira cena, na Polônia, serve para indicar o choque cultural para o qual os dois já devem ir se preparando. A voz suave de Bob Marley em *Redemption Song* serve mais do que apenas para dar um ar contemplativo a cena, é a única referência familiar que João encontra no rádio ali, naquela cidade estranha; ele nem é muito fã de Bob Marley.

As músicas tocadas por Anastazja, no piano, contam mais sobre ela e quando ela toca *Sur Un Vaisseau* de Erik Satie para Maria e a música continua tocando sozinha, mesmo quando Anastazja não está mais ao piano, temos uma dica de que talvez aquele plano de realidade pertença a outra dimensão que não aquela na qual Anastazja havia tocado a *Nocturne* de Chopin anteriormente.

Da mesma maneira, o silêncio nos dá dicas sobre algo que acabou de ser dito ou que nunca será dito, mas está implícito. O silêncio colocado entre cenas muito barulhentas cria tensão e expectativa no espectador, sentimentos que são similares aos que Maria sente após o sumiço de seu pai. Assim, o artifício do silêncio se fez mais presente no terceiro ato do filme.

7 SIMBOLOGIA

7.1 Os planos de realidade

“A realidade aflmica, isto é, a realidade “que existe no mundo habitual, independentemente de qualquer relação com a arte fílmica” é um mundo que pode ser verificado

(dependendo dos conhecimentos do espectador do universo espaço-temporal em que vive), enquanto o mundo da ficção é um mundo em parte mental, que tem suas próprias leis.”¹⁶

Em “Jardim” o espectador transita junto com Maria por diferentes planos de realidade, tanto fílmicas quanto afílmicas. Os eventos bizarros como a indiferença de Anastazja ao conhecer a neta, o sumiço repentino de João ou o comportamento infantil da Professora, se desenvolvem no filme dentro da mesma realidade afílmica das aparentes cenas cotidianas como uma ida a praia. Porém essas cenas se intercalam por vezes sem uma mudança na linguagem cinematográfica que indique os diferentes níveis que representam. Isso dá ao espectador a impressão de que são absurdas, pois parecem inverossímeis no plano de realidade afílmica estabelecido durante a primeira parte do filme. Entretanto na realidade de Maria todos estes planos representam a realidade fílmica, afinal, ela é o filme. Justamente por não considerar estes eventos absurdos Maria os leva tão a sério, magoando-se com o sumiço do pai mesmo antes de tentar desvendar o porquê, o que traria uma resposta ao absurdo que isto representa. Robert Mckee se refere a esta representação como realidades inconsistentes.¹⁷

“Cada mundo ficcional cria uma cosmologia única e faz suas próprias “regras” de como e por que as coisas acontecem dentro dele. Não importa quão realista ou bizarro o ambiente seja, uma vez que seus princípios causais sejam estabelecidos, eles não podem mudar.”¹⁸

Considero as diferentes realidades fílmicas do filme como sendo o sonho, que dentro de si possui ainda duas realidades distintas, a memória, o exagero da realidade proveniente da barreira que a língua cria para que Maria possa interpretar corretamente as atitudes que lhe parecem estranhas e por fim a realidade espiritual materializada.

Existem duas cenas descritas no roteiro como sonho. A cena de abertura se desenvolve abstratamente durante o sono de Maria. Entre cores cintilantes, imagens estáticas de memórias se intercalam com sons dos tempos retratados e o vazio de eventuais telas pretas. Maria é acordada pela voz de sua mãe lhe desejando “Bom dia, princesa” em polonês. Não fica claro se este bom dia veio do plano de realidade do sonho ou do plano espiritual. O segundo sonho acontece quando Maria passa sua primeira noite na casa de sua avó e sonha com os eventos que vivera anteriormente naquele dia. Neste sonho o *slow motion* é usado para destacar a alternância de realidades.

¹⁶ GAUDREAU, André & JOST, François, 2009, p. 49

¹⁷ “REALIDADES INCONSISTENTES são ambientes que misturam modos de interação de uma maneira que os episódios da estória pulem de uma “realidade” para a outra, criando um senso de absurdo.” (MCKEE, Robert, 2006, p. 63)

¹⁸ MCKEE, Robert, 2006, p. 78

Porém estes eventos são uma mistura de invenções de pessoas como a Irena e a professora quando crianças e a memória de Maria dos eventos daquele dia. O medo de ser vista como sua mãe dá a este sonho uma impressão de rememoração não de suas próprias experiências mas sim as de sua mãe quando criança crescendo naquele lugar.

A forma como as cenas do filme passam de uma para outra muitas vezes abruptamente e de forma episódica, sem um *raccord* aparente na ação, vem de uma ideia de que esta história está sendo contada por Maria já adulta da forma como ela se recorda. Dessa maneira ela só nos conta os eventos que permaneceram em sua memória, editando, de maneira subconsciente, sua própria história de vida. Isso em nenhum momento é dito no filme ou se faz subentendido, mas serviu como guia durante o processo de escrita. Ao escrever uma cena eu me perguntava “Será que após vinte ou trinta anos Maria ainda se lembraria disso?” caso a resposta fosse “não” a cena era provavelmente cortada, caso fosse “sim” a pergunta que surgia em seguida era “Será que isso aconteceu exatamente assim?” e aí cheguei a conclusão que não importaria como realmente aconteceu pois agora, vinte ou trinta anos depois, memórias foi tudo que restou. Eis a mágica do cinema que dá vida através de imagem em movimento a conceitos abstratos e sentimentos. Dessa maneira “Jardim” é uma lembrança; um filme concreto sobre conceitos abstratos.

“A vida anímica estava na criança ainda antes de ela ter consciência. Mesmo o adulto continua a dizer e fazer coisas cujo significado talvez só se torne mais claro mais tarde, ou talvez se perca. No entanto, ele as disse e fez como se soubesse o que significavam. Nossos sonhos dizem constantemente coisas que ultrapassam a nossa compreensão consciente (...). Temos pressentimentos e percepções de fonte desconhecidas. Medos, humores, intenções e esperanças nos assaltam, sem causalidade visível. Tais experiências concretas fundamentam aqueles sentimentos de que nós nos conhecemos de modo muito insuficiente e a dolorosa conjectura de que poderíamos ter vivências surpreendentes conosco mesmos.”¹⁹

O exagero da realidade por parte de Maria se dá em um plano diferente da realidade afílmica do filme justamente por aumentar o efeito que alguns momentos incompreendidos por ela tiveram sobre sua interpretação de certas vivências ao ponto de se tornarem absurdas. A indiferença da avó de Maria e os estranhos olhares dos moradores da vila fizeram com que Maria criasse uma realidade extravagante aonde a intenção destas pessoas era vista como algo agressivo por ela. Temos a impressão que Anastazja é uma megera, fazendo o clássico papel da bruxa. A realidade é que Anastazja é amargurada por ter sido abandonada pelas duas pessoas que mais amava em sua vida e a criação de laços fraternos se tornou algo difícil na sua idade avançada. A dica de que Maria viveria uma realidade exagerada seria o fato de Anastazja, que estava com uma doença

¹⁹ JUNG, Carl Gustav, 2008, p. 178

séria, ganhar uma vitalidade inesperada nos dias que Maria está lá. No entendimento da menina, a avó passa, de uma hora para outra, a fazer de tudo para mantê-la presa lá – provavelmente pois ela acha Maria é na verdade Natasza. Porém optei deliberadamente por não acentuar as diferenças do que seria o plano da realidade afílmica das cenas cotidianas e do que seria a interpretação exagerada que a ótica infantil de Maria gera. Essa opção foi consequência das perguntas feitas durante o processo de escrita do roteiro como se este estivesse sido relatado pela memória de Maria já adulta. O que importa para mim é mostrar que efeitos essa viagem a Polônia teve sobre Maria e que ecoariam por toda a sua vida. O exagero foi um artifício usado na tentativa de fazer com que o espectador pudesse se colocar no lugar de Maria que era apenas uma criança durante a viagem e sofre o choque cultural de um modo diferente de um adulto que normalmente já perdeu a inocência de sua infância e poderia ter dificuldades em aceitar a intensidade dos conflitos e do drama da história da forma como ela se desenrola para uma criança.

A última instância de realidade fílmica é a espiritual.

“Se considerarmos o espírito em sua forma arquetípica, tal como ele se nos apresenta no conto e nos sonhos, defrontar-nos-emos com uma imagem que difere estranhamente da ideia consciente do espírito, o qual se afigura cindido em tantos significados diferentes. O espírito é originariamente um espírito em forma de pessoa humana ou de animal, um daimonion que se defronta com o ser humano.”²⁰

Como dito em um parágrafo anterior, a primeira referência a essa realidade no filme poderia ter sido durante o sonho de Maria na cena de abertura. Porém ela é explícita no clímax do ato durante o encontro de Maria com sua mãe. Não há uma referência religiosa que explique qual o mecanismo proporcionou este encontro, porém usei de uma crença pessoal de caráter sincretista que desenvolvi após anos convivendo com diversas religiões dentro de minha família e que levo como base para interpretar os fenômenos espirituais com os quais me deparei tanto na minha realidade afílmica quanto nas das histórias que criei. Não julgo haver benefício em discutir tal crença em contexto tão formal tampouco acredito ser necessário para os objetivos deste projeto. O fato é que a realidade espiritual dentro da realidade afílmica de “Jardim” causa a mudança que justifica a saga em que Maria.

²⁰ JUNG, Carl Gustav, 2008, p. 246

7.2 João e Maria

Se pegarmos a célebre frase de Lavoisier “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” e substituirmos a palavra “natureza” por “cinema”, teríamos uma afirmação um tanto pertinente e que ilustraria muito bem o processo criativo por trás da escrita de um roteiro. Desenvolver narrativas dentro de uma mídia cujo escopo de linguagens já está tão presente em nosso cotidiano se prova cada dia mais difícil. Dar pontos finais a discussão sobre se a arte imita a vida ou seria a vida que imitaria a arte seria fútil e contestável.

Durante o processo de escrita de “Jardim” entrei em contato com algumas narrativas provenientes de várias fontes como romances, filmes e contos populares que me inspiraram e influenciaram no próprio discurso que eu estava desenvolvendo. Seria impossível estabelecer a conexão exata entre esses enredos e o que conta a história de Maria. Contudo seria impossível não reparar as referências ao conto popular de “João e Maria”, escrito pelos irmãos Grimm, e que vão além do nome dos dois personagens principais. A escolha de chamar os personagens de João e Maria não foi tomada com qualquer intenção de remeter ao conto dos dois irmãos, surgiu da vontade de ter nomes bem simples e que sempre soaram bem brasileiros para mim. A sonoridade também agrada e ao serem ditos juntos os nomes remetem a uma ideia de infantilidade, muito devido à associação com o conto de fadas para os que o conhecem. João sempre pareceu mais imaturo do que deveria ser e Maria por outro lado mais madura, essa aproximação da personalidade de ambos é simbolizada por seus nomes.



Figura 3 - O clássico João e Maria dos irmãos Grimm

Como dito na sessão A Pesquisa, aspectos da cultura polonesa foram essenciais para dar forma a diversas cenas na Polônia, muitas delas acontecem em volta de refeições, Anastazja tenta conquistar Maria pelo estômago. Depois Maria passa a perceber a avó como uma típica bruxa. Neste momento eu vi que a história lembrava a de João e Maria dos irmãos Grimm, só que em vez de irmãos o João e Maria de “Jardim” eram pai e filha respectivamente.

Em um momento de bloqueio criativo resolvia reler a história que durante a minha infância foi uma das minhas favoritas e também assustadora. E percebi que a ideia que mais me assustava na história era a mesma que assustava Maria em sua vida, o medo de que sua mãe pudesse abandoná-la deliberadamente. Desta releitura me veio a ideia de que João deveria sumir e deixar Maria sozinha para lidar com a bruxa, no caso sua avó Anastazja.

Bem como as primeiras semelhanças entre “Jardim” e “João e Maria”, que surgiram inconscientemente, talvez até por alguma referência obscura em meu subconsciente, outras histórias também poderiam ser relacionadas com a que eu escrevi. Desvendá-las seria possível apenas através de análises psicológicas que pouco trariam para o meu processo criativo, pois para mim o mais importante é entender que efeito que algo assim tem sobre mim e não o por que dele acontecer.

8 CONCLUSÕES

O laborioso processo da escrita de um roteiro de longa-metragem, especialmente o primeiro, é uma vivência que ensina e sensibiliza. Como em um *road movie*, é a jornada que contém o verdadeiro significado do motivo que nos leva a querer contar uma história. O produto final dá orgulho ao autor, mas a possibilidade de aplicar a experiência adquirida ao longo do caminho em uma nova empreitada é o sinal de que valeu a pena.

Apaixonei-me pelas histórias dos personagens que compõem a saga de “Jardim”, compartilhei seus dramas e dei um pouco da minha visão de mundo a eles para que pudessem fazer o melhor que conseguissem. O resultado foi, por tanto, uma aventura autêntica e sensível que tomou forma a partir da aplicação de conceitos de linguagem clássica do cinema. Foi irreduzível também em momentos que não se adequou a determinados padrões que poderiam soar mais seguros em uma narrativa convencional.

“Jardim” nunca se propôs a ser obscuro ou experimental mas não se adequaria a formas de narrativa que exigissem a explicação de algo que nem as próprias personagens entendem. Os dilemas de caráter existencial vividos por Maria não exigem qualquer resposta definitiva, é necessário ter humildade e curiosidade para que as lições contidas em momentos místicos ou sombrios possam ser apreendidas.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, s.d, 2000.

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008

BULGAKOV, Mikhail. *The master and margarita*. Nova Iorque: Vintage, 2008

CRONIN, Paul. *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed*. Londres: Faber & Faber, 2013

FIELD, Syd. *Como resolver problemas de Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

GAUDREAULT, André & JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelm. *Grimm's fairy tales*. Nova Iorque: Amazon, 2010.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- LAMOTT, Anne. *Bird by bird: some instructions on writing and life*. New York: Anchor books, 1995.
- LUMET, Sidney. *Fazendo Filmes*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1998.
- MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. Lisboa: Alfaguara, 2011.
- MARQUEZ, Gabriel García. *100 anos de solidão*. São Paulo: Publifolha, 1999.
- MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte e letra editora, 2006.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. New York: Vintage International, 2013.
- MURAKAMI, Haruki. *Kafka on the Shore*. New York: Vintage International, 2013.
- STRECKER, Marcos. *Na estrada – O cinema de walter salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

10 FILMOGRAFIA

- ASSIS, Wagner de, *Nosso Lar*. 2010.
- BENTON, Robert. *Kramer VS Kramer*. 1979.
- BOGDANOVICH, Peter. *Lua de Papel*. 1973.
- FILHO, Daniel. *Chico Xavier*. 2010.
- FILHO, Glauber & GOMES, Helder. *As Mães de Chico Xavier*. 2011.
- FILHO, Kléber Mendonça. *O Som ao Redor*. 2012.
- FLEMING, Victor. *O Mágico de Oz*. 1939.
- LYNCH, David. *Cidade dos Sonhos*. 2001.
- LYNCH, David. *Estrada Perdida*. 1997.
- POLANSKI, Roman. *O Pianista*. 2002.
- SALLES, Walter. *Central do Brasil*. 1998.
- WENDERS, Win. *Paris, Texas*. 1984.
- ZEITLIN, Behn. *Indomável Sonhadora*. 2012.

11 ANEXOS

11.1 Culinária polonesa



Figura 4 - Pierogi



Figura 5 - Kogel Mogel (gema de ovos com açúcar)



Figura 6 - Bigos (Repolho fermentado)

11.2 Tradições de páscoa



Figura 7 - A tradição de pintar ovos na páscoa



Figura 8 - O padre benze as cestas de comida antes do domingo de páscoa



Figura 9 - Crianças brincam durante o Śmingus Dyngus na segunda após a páscoa

11.3 Arquivo Pessoal



Figura 10 - Planície polonesa e vila vista da rodovia



Figura 11 - A bucólica paisagem do interior polonês



Figura 12 - Vila polonesa. Prédios baixos sem acabamento e a igreja sempre no horizonte



Figura 13 - Paisagem do sul polones. Florestas densas em meio a montanhas



Figura 14 - "Stare Miasto" o centro histórico da cidade de Breslau



Figura 15 - Krasnal, o gnomo símbolo de Breslau



Figura 16 - Crianças brincam no centro histórico de Breslau



Figura 17 - Um homem anda com seu fiel cachorro em uma floresta do sul da polônia



Figura 18 - Vila ao sul da Polônia



Figura 19 - Pai e filha brincam juntos em uma paisagem típica do interior do sul polones