

O cinema brasileiro conta uma história

Entrevista com Helvécio Ratton

Helvécio Ratton — Tenho 38 anos e nasci em Divinópolis, Minas Gerais.

Comecei profissionalmente no cinema no Chile, onde vivi exilado, durante o governo popular de Salvador Allende. Comecei no Chile em 1970. Anteriormente, em Belo Horizonte, eu tinha participado como ator em filmes de 16mm, no pré-universitário, que foi uma turma muito boa, na Universidade Federal de Minas Gerais. Mas foi no Chile que comecei a trabalhar profissionalmente, pois fui contratado pela Chile Filmes em 71. Foi um período muito rico, havia muita gente do mundo inteiro filmando lá, filmava-se muito. Inclusive tinha muitos brasileiros: o Luís Carlos Pires, que fazia produção, o Sílvio Tandler, que estava estudando, o Afonso Beato, o Nenén Sanz, muita gente estava por lá. E quando fui chamado pelo Pires, que na época fazia produção na Chile Filmes, para trabalhar como assistente num longa, aconteceu um negócio engraçado: entrei para trabalhar como assistente de produção na área de cenografia e vestuário. E pintou uma orientação do governo para que se suspendesse os longas — esse era um longa de época — e se fizesse curtas sobre o que estava acontecendo no país. No fundo foi uma orientação genial, porque o grande filme era o que estava acontecendo fora, não era fazer um filme de época em 71 no Chile.

Paralisou-se a filmagem e colocou-se que a equipe ia fazer curtas-metragens. Perguntaram quem tinha um projeto e eu respondi que tinha um. Era um poema que eu vinha trabalhando, sobre um fato que tinha acontecido lá no Chile: dois rapazes do campo que tinham ido para a cidade e tinham violado e matado duas mulheres, e estavam condenados à morte — lá tinha a pena de morte. E a forma como eles tinham sido explorados pela imprensa tinha me chocado muito. Então escrevi um longo poema sobre isso, que acabei transformando em roteiro e filmei.

Foi o primeiro curta que foi filmado nessa safra. Depois nós fizemos 40 curtas. O título do filme era *Crime Tan Comentado* (71). Nesse filme eu assinei o roteiro e a assistência de direção, porque eu ainda não tinha nenhum trabalho, então dei para o diretor da Chile Filmes, que era o próprio diretor do longa-metragem, que trabalhou comigo e que acabou assinando a direção. Mas também foi um trabalho muito pessoal meu.

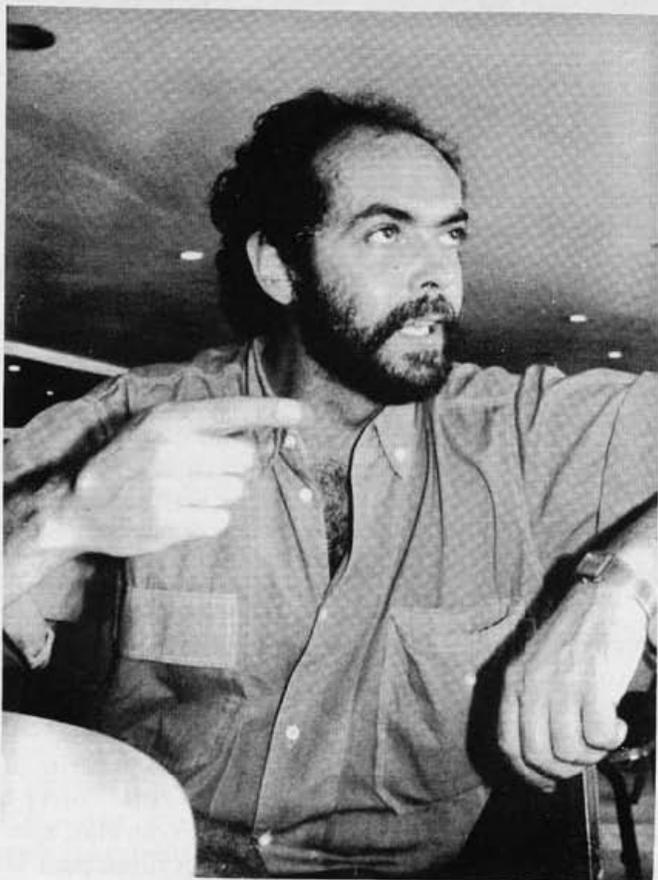
Até utilizei aqueles contadores de histórias dos mercados, uma coisa meio nordestina e que lá tem muito, chama-se *pallador*. Eu contei essa história nos versos do

cara, mas muito inspirado numa coisa mais nordestina do que de lá. Utilizei essa narrativa e funcionou demais. E eles ficaram encantados com a narrativa, que era também o *pallador*, no caso deles, que é o repentista, também faz parte da cultura deles, mas nunca tinha batido no cinema. Ele bateu mais pela minha veia brasileira. É engraçado, o filme funcionou à beça. Ele contou a história dos caras (cantando em versos no mercado) e eu ficionei com dois atores uma situação. Depois fui filmar na prisão os próprios caras, mas aconteceu uma coisa louca: eles antes estavam numa cela juntos, mas um dizia que quem tinha matado era o outro, então separaram, porque senão eles se matavam. Acabei não conseguindo filmar com os dois presos reais, filmei com atores na prisão. Foi a minha primeira experiência mais autoral. Continuei lá no Chile.

Nessas curtas a gente tinha uma forma de produção muito solidária. Então eu fiz a produção de uns oito curtas diretos, fiz roteiro de outros. Trabalhei intensamente até a queda do Allende.

Voltei para o Brasil em 1974. Eu voltava inicialmente para cá, mas fui preso no Rio, em circunstâncias muito pesadas na época, e não quis ficar mais aqui. Eu havia tido uma militância aqui no Rio de Janeiro e não tinha sido preso na época, por isso a repressão tinha uma certa gana pessoal, estavam meio de vingança, e eu tinha que me apresentar toda semana no Exército. Então resolvi ir para Minas porque lá eu tinha a família, uma certa proteção familiar. Isso, de certa maneira, significou um corte na minha atividade. Você vê as carreiras acontecendo naturalmente, as pessoas vão subindo, realizando cada vez mais, e na minha houve uma interrupção. Porque em Minas se produz pouco cinema. Em Minas se produz ciclicamente, de repente um grupo produz cinema, tem ano que aquele grupo se dispersa, vai embora e pára de se produzir cinema, e na verdade eu vinha retomar. Nesse período eu fiz um curta-metragem de animação, *Criação* (1978). Depois vem *Em Nome da Razão* (1979), *João Rosa* (1980), *Um Homem Público* (1981) e *Cidadão Favelado* (1982). Nessa época eu tinha uma produtora com o Tarcísio Vidigal e, na verdade, com essa produtora a gente estava mudando o modo de produção de cinema em Minas Gerais, nós estávamos estabelecendo uma continuidade de trabalho, coisa que não havia, fazendo qualquer coisa que uma câmera e um negativo pudessem fazer — comercial, documentário, curta cultural e o longa. Nós fizemos cinco longas. Eu fiz a produção executiva, junto com o Tarcísio Vidigal, de *Idolatrada*,

do Paulo Augusto Gomes, fiz a produção do *Noites do Sertão*, do Carlos Alberto Prates Correia, e a produtora nessa época estava produzindo junto também *Um Filme 100% Brasileiro*, do José Sette, o *Tigipió*, do Pedro Jorge de Castro, e enquanto isso preparando o meu primeiro longa. *A Dança dos Bonecos* nasceu de um concurso de roteiros, do pólo de Minas Gerais, que envolvia a Secretaria de Cultura de Minas Gerais e a Embrafilme. Ele foi escolhido em dezembro de 83. Foi um processo muito difícil, no início do filme, porque o pólo de Minas vinha passando por uma situação de descrédito, tinha quatro filmes anteriores, na verdade três filmes que estavam sendo produzidos um junto com outro, e depois esse outro filme também não foi legal, também não foi bem a produção, o resultado não foi muito satisfatório. Esses filmes nunca foram bem lançados, tudo isso de uma certa maneira estava condenando o pólo à morte. O meu filme chegou então num momento do pólo que não era um



Helvécio Ratton estreou com *A Dança dos Bonecos*.

momento muito agradável. Tinha a meu favor o fato de que, como eu tinha uma filmografia, meus filmes anteriores eram conhecidos, tinham ganho prêmios, então isso me dava um certo crédito.

FC — Quando surgiu, dentro da tua carreira, a vontade de fazer um longa-metragem?

Helvécio — Desde que eu ia ao cinema. Eu tinha uma relação com o cinema de paixão absoluta, na adolescência. Até uma vez falei brincando que eu não era religioso, mas a minha família era. Eu deixei de ir à igreja, e comecei a ir ao cinema com uma certa mística até. Tem gente que de repente está sozinha na rua e sente vontade de entrar numa igreja e rezar. Eu quando estava sozinho entrava no cinema, me sentia bem vendo um filme, tinha um encantamento... Nessa época a paixão era tanta que eu não via como chegar a fazer. Mas persegui isso. Acho que as coisas na vida acontecem porque você tem um motor por dentro, que vai batendo sempre, de repente ele bate naquela direção e funciona. Eu tinha tudo para não fazer cinema. Eu estava estudando Economia na UFMG, parei e depois estudei Psicologia.

FC — O que influenciou a tua opção em fazer *A Dança dos Bonecos*?

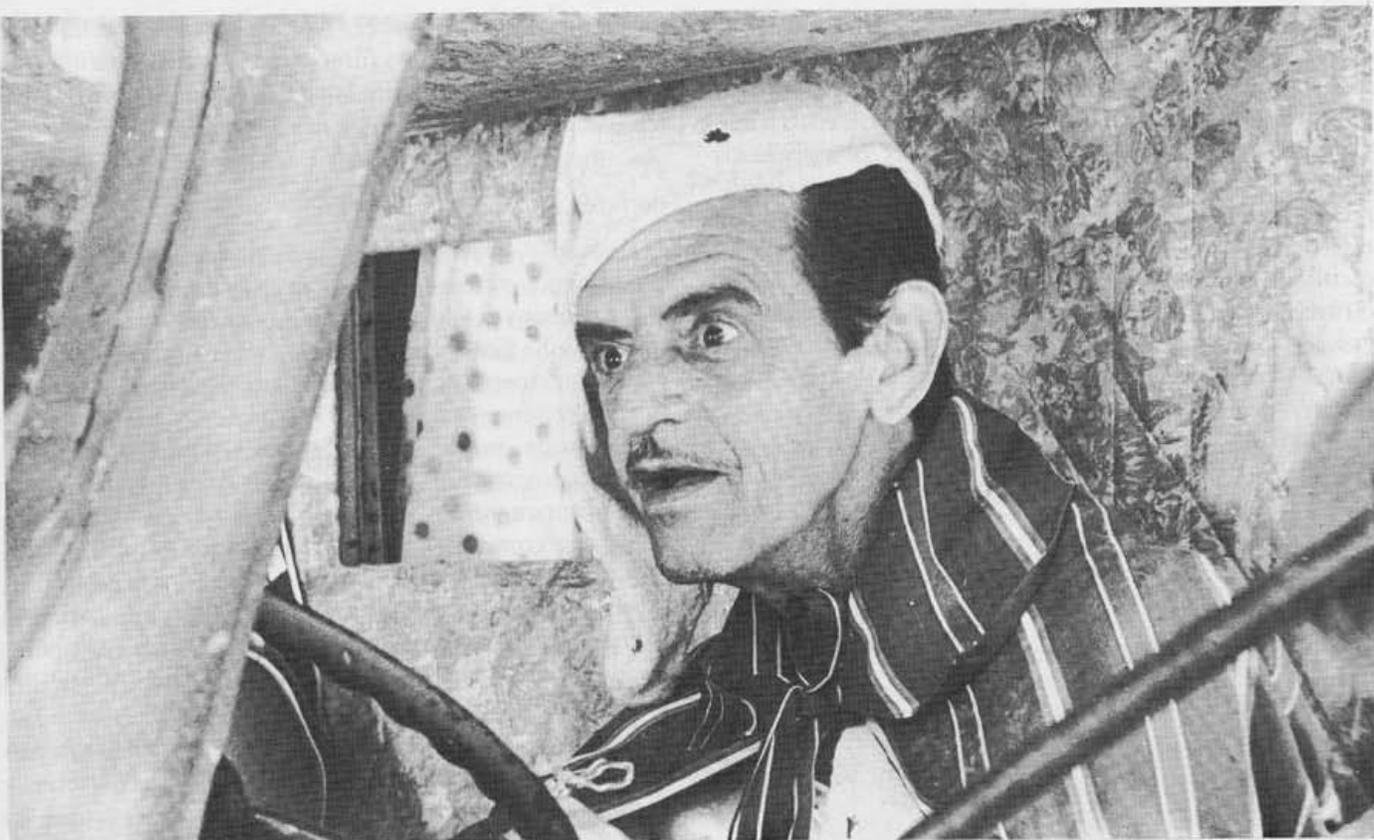
Helvécio — Em 71, no Chile, trabalhei com o Guido Rocha, um brasileiro que morava lá, e fizemos um roteiro que era uma história da mais-valia contada de forma muito divertida para crianças. Fiquei com esse projeto na gaveta, nunca realizei, chegamos até a fazer o *story-board*. E mais tarde, acho que entra a questão das minhas três filhas, da minha transa com as minhas crianças. Eu sempre tive uma transa com elas de contar histórias, de inventar histórias juntos, de dramatizar, de brincar um pouco, e elas curtem muito essa coisa do espetáculo. Além de ir muito ao cinema com elas, a gente brincava demais. E esse roteiro nasceu quase de contar essa história para elas.

Eu ainda fui de uma geração infantil onde as pessoas contavam histórias. Meu pai contava histórias. Eu morei no interior de Minas e tinha uns velhos que gostavam de sentar com as crianças no colo e contar histórias, foi uma coisa da tradição até oral.

Eu me coloquei como uma criança que eu fui e como uma criança que ainda sou — se é que eu ainda tenho alguma coisa de criança. Não podia dizer que eu era uma criança igual às crianças de hoje, porque eu não sou. Essa tentativa de falar com elas do jeito delas ia ser uma coisa

O cinema brasileiro conta uma história

Stevan Avelar e José Maria Carvalho



Wilson Grey interpreta Mr. Kapa, um simpático charlatão que ganha a vida vendendo o Bálsamo de Minerva.

meio imposta, meio postiça. Vou fazer o que é da moda agora, então vou botar os ingredientes da moda... Fiz com o que eu tinha, com o meu elemento, com as coisas que eu tinha dentro de mim. O filme é extremamente pessoal. Ele tem meus fantasmas, minhas brincadeiras de infância, as músicas que eu ouvi e que cantaram para mim e que eu canto para as minhas filhas, como o *Boi da Cara Preta*, que é muito difícil você ouvir hoje. Como uma outra música que a menina canta, aquela que diz “Ó que noite tão bonita”, isso é uma coisa muito própria do interior de Minas, e tem muito encanto. Eu sempre senti que, apesar das crianças terem mudado — mudaram as crianças e mudou o mundo —, essas coisas, no entanto, permanecem quando são colocadas para as crianças. Quando você entra com uma coisa mais natural, mais sincera, elas se encantam tremendamente, e entram numa relação bacana. A minha proposta fundamental era a de que eu não ia tentar virar uma criança para fazer um filme para elas, eu fiz um filme, eu, como adulto so-

mente. Então acho até que talvez seja por isso que o filme tem uma empatia grande com o público adulto. Conversei com um velho em Brasília e ele me disse que ficou emocionado, pois desde a sua infância que ele não via uma coisa tão bonita, que ele não via esse tipo de história contada dessa forma. Então acho que, de alguma maneira, o filme recupera uma tradição brasileira ligada à criança e que nunca entrou no cinema, ela ficou um pouco à margem do cinema. Eu acho que o cinema infantil brasileiro não tem tradição.

Eu sabia que a barra era muito pesada, que era um tremendo desafio, mas resolvi correr o risco, dizer: quero conquistar o público assumidamente. Acho que todo filme em si pretende conquistar o público, mas às vezes não é uma coisa muito assumida. Preferi correr o risco de ter o filme rejeitado — o público não gostar, as crianças irem fazer xixi, ir embora do cinema —, mas correr o risco porque realmente eu queria falar com elas, assumindo isso, eu não estava fazendo um filme para 10 pessoas, eu estava realmente querendo falar com um

público maior. A construção dramática dele, nesse sentido de conter a atração da criança, surgiu de uma certa forma mais ou menos natural dentro do filme. Tinha uma coisa importante: eu escrevi o filme para o Wilson Grey e para o Kimura Schiettino, que faz o Geléia. O Grey é um ator que eu já conhecia. O Kimura é um ator popular de Minas que estava sempre em contato comigo. E eu percebi, de repente, que era uma dupla interessante. O Grey é um personagem típico de história em quadrinhos, ele é quase um traço, com aquele bigodinho fino, aquele sapatinho, ele é uma coisa fina, Dom Quixote. Já o Geléia é o personagem mais desorganizado, ele é cabeludo, os gestos dele já são mais de circo, ele é mais circense. Então, acho que essa dupla remete até a Dom Quixote e Sancho Pança, remete a outras duplas, eu sinto que ela tem um equilíbrio legal, porque foi construída de fato para os dois. Tinha uma coisa no Grey que eu sacava — apesar do Grey não ter feito nenhum filme infantil antes —, o visual dele agradava muito às crianças, as crianças paravam muito para olhar o Grey, tinha uma certa atração, aquele cara meio bandido, meio malandro, tinha uma atração muito grande. Eu quis trazer isso para o filme e no caso dele não como o vilão que ele tinha feito uma série de outras vezes, mas como um cara que não é mau. O filme não o coloca como um cara mau, ele é um cara que tem o drama de viver, tem que se virar para viver. De repente, ele vai descolar outro boneco porque ele está precisando de grana. O personagem dele não tem um julgamento moral. A própria menina no final diz para eles que não está mais com raiva deles, e pega os bonecos de volta, e que tem um lugar para eles em Beleléu, se eles quiserem ficar lá.

Os bonecos do filme foram criados pelo Álvaro Apocalypse, que é um grande criador de bonecos. Ele é um artesão: desenha e faz os bonecos, com a equipe dele do Giramundo. Ele sempre fez teatro de bonecos. Sempre gostei demais dos bonecos dele. E uma vez nós rodamos um comercial juntos. Eu dirigi um comercial com os bonecos dele. Comecei a conversar por alto sobre a possibilidade de fazermos um filme e ele sempre muito interessado pelo cinema. Mas eu não queria fazer um filme só de bonecos, eu queria também estreiar na direção de atores, não queria ficar restrito aos bonecos. E, de repente, a história foi surgindo e o Álvaro criou os três bonecos para a história. Ele sempre tinha feito bonecos para

teatro, e no teatro você já parte do pressuposto de que aquilo ali não é o real, você sente o corte na boca do boneco, você sabe que tem alguém por trás manipulando, tem um pano por trás que esconde as pessoas — e isso já é um acordo implícito que se faz com a platéia, a criança já sabe disso, ela embarca naquilo já sabendo. No caso do cinema você não poderia fazer assim, não há esse acordo. A questão cinematográfica está muito ligada ao real. Na primeira emissão de imagem na fotografia, na medida que você imprime e joga lá ele está muito ligado ao real, não é uma questão teatral. Então um boneco teatral podia quebrar a história, foi por isso que eu não quis, por exemplo, o corte na boca dele. A gente pesquisou durante muito tempo uma boca de silicone, que pudesse mexer, e não conseguimos. O importante disso era que, de repente, os bonecos me colocavam uma série de limitações para filmar e uma série de pesquisas de ângulos e de coisas, porque eles não têm uma tecnologia de computador americano, são bonecos muito simples, e na verdade as soluções cênicas para eles não são complicadas, são trabalhosas, eu tive muito trabalho para filmar os bonecos. Uma seqüência no filme que dura um minuto e meio — quando aquela dupla vestida de freira e de padre rouba os bonecos dentro do furgão — eu levei 60 horas para filmar. Aquela seqüência do deita-levanta, quando ele está fazendo os bonequinhos dormirem, eu levei oito horas fazendo. Foi um trabalho muito delicado e eu tive que mostrar para a equipe que aquilo iria funcionar. Você vendo os bonecos despojados, você vendo como eles são, com as formas de manipulação — eram seis bonecos, cada um tinha seis bonequinhos iguais com formas diferentes de manipulação: por baixo, pelo lado, por cima etc. —, e quando você lida com eles como objeto, você acaba não vendo a possibilidade de encantamento que ele tem.

O Fernando Duarte como diretor de fotografia desse filme é essencial, porque como ele não é um filme de efeitos especiais, o encantamento tinha que estar na luz, tinha que estar na música, que era a coerência com a própria proposta do filme. Se eu fizesse um filme de efeitos especiais, seria incoerente com a própria idéia dele. O modo de produção do filme foi muito coerente com a idéia: se nós defendíamos o boneco artesanal, o brinquedo artesanal, o brinquedo mais natural, a produção também teria que ser assim.

Quando criei esses dois personagens, mais tarde eu chamei o Tairone Feitosa para fazer o roteiro comigo.

Ele é filho de mambembeiro. Ele tinha uma história pessoal de ter acompanhado o pai dele num circo mambembe que rodou muito pelo Nordeste, parou por Minas Gerais, rodou o Brasil inteiro. O Tairone tinha muitos elementos disso que ajudaram demais na construção do roteiro. Toda uma linguagem de espetáculo própria deles. Eu usei músicas naquele *show* que o Mr. Kapa dá em Bebeléu que é a música que eles usam na Semana Santa, uma música triste, utilizando discos padrões (*Aleluia*, de Hendel, Liszt etc.). Eu tinha minha experiência de espectador e o Tairone tinha muita experiência de dentro da coisa mambembe. Então uma coisa legal é que eu queria revelar — e o filme revela isso —, por exemplo, os raios; de repente faz raios, aí o Geléia está lá atrás dos bastidores mexendo uma folha de zinco. De repente, ele está desenrolando um telão que cai atrás. Eu queria de alguma maneira revelar também como é que o encantamento desse espetáculo é feito com coisas tão simples. Você bate numa lata e faz um trovão, você desce um telão desenrolando, um toca-discos que você coloca e bota uma música para criar clima, e que no fundo é a própria construção do espetáculo. A própria construção do cinema também é um pouco disso, você faz um barulho aqui, você não revela como é que você faz aquele barulho, mas ele está incorporado no cinema. Eu acho que, no fundo, qualquer tipo de espetáculo, mesmo o espetáculo mambembe, está sendo feito e todos os elementos estão criando encantamento na platéia, para o espectador não despregar o olho. Eu acho que isso tem a ver com o cinema.

FC — Como foi a experiência de dirigir os atores?

Helvécio — Dirigir a menina foi a experiência mais trabalhosa do filme. Eu tinha tido a experiência razoável de dirigir atores nos comerciais. Fiz dezenas de comerciais para sobreviver, e o comercial tem um lado de aprendizado, de você lidar com pessoas (modelos, atores) que é muito bom, então eu não era cru para lidar com atores, e tinha trabalhado em outros longas próximo à direção de atores. A forma que eu tive de trabalhar com esses atores foi, primeiro, de conquistá-los para o filme. A primeira coisa fundamental para mim era que eles ficassem conquistados para o filme, que não fosse mais um trabalho, de repente, burocrático. Eu queria os atores dentro do filme mesmo. Queria que o Wilson Grey sentisse o quanto eu tinha escrito o personagem para ele, o quanto eu tinha sacado de coisas dele. Trabalhei muito com a du-

pla, essa forma da dupla foi muito importante porque eu sabia que isso sustentaria muito o filme. Eu trabalhei com eles ganhando-os para o filme, não trabalhei com marcação rígida, não acredito em marcação rígida, eu acho que isso é uma coisa que acaba tirando o potencial do ator e enfraquecendo a cena. Trabalhei muito marcando as intenções que eu queria de cada seqüência, que tipo de emoção que eu esperava, e discutindo muito com o ator, sempre conversando com ele, conversamos muito o filme inteiro. Teve seqüências que gostei muito de dirigir em termos de atores, especialmente uma que eu rodei no parque, em Belo Horizonte, em que o Geléia enfrenta o Mister Kapa pela primeira vez, puxa a capa dele e eles brigam. Aquela seqüência eu resolvi com um plano só; na verdade ele é um plano-seqüência, mas tem uma movimentação interna muito grande, os dois vêm num plano geral, trombam, xingam, vêm andando, a câmera acompanha, eles param, a câmera avança, dá *close* no Grey, eles giram, então tem um *close* do outro. Tem uma movimentação interna dentro dela que eu gosto muito.

FC — Como você vê o atual cinema brasileiro?

Helvécio — Sempre achei que a força do cinema brasileiro estaria na diversidade. Quando o cinema brasileiro ficou monotemático, ficou se repetindo, ele esvaziou as salas de cinema, perdeu o contato com o público. O cinema tem que expressar a diversidade do Brasil, a força deste país é a diversidade. O meu filme é único, é diferente de todos os outros que estão junto com ele, mas eu sinto que é um momento em que o cinema brasileiro está produzindo filmes diferentes. Você sente, vendo a safra mais recente, que são filmes novos, eles têm uma coisa nova, uns mais, outros menos, uns, mais bem realizados, outros não, mas eles têm uma coisa nova, eles têm uma diversidade temática, eles têm uma vontade de diversificação com o público. O momento em que *A Dança dos Bonecos* surge é muito feliz. Ele surge num momento em que eu sinto que as pessoas querem ver coisas diferentes, elas querem ver um cinema brasileiro novo.

FC — O que representou para você a experiência de fazer o teu primeiro longa-metragem?

Helvécio — Tive um aprendizado concentrado como eu nunca vi na minha vida, que me valeu por 10 anos numa boa universidade. Foi um aprendizado fantástico. Eu já tinha estado no cinema em posições diferentes, como roteirista, assistente de produção, produtor, assistente de



Ritinha (Cintia Vieira) sai de Beleléu para procurar seus bonecos e acaba perdida na cidade grande.



Geléia (Kimura Schettino) auxilia Mr. Kapa nas apresentações mambembes e oferece o Bálsamo de Minerva.

direção, mas, de repente, você estar como diretor seu nível de responsabilidade aumenta tremendamente, o filme vai rodar de acordo com o que você colocar. Eu senti esse esforço de botar as minhas coisas para fora, de fazer elas funcionarem, senti como isso ia e batia nas pessoas, na equipe, nos atores. Realmente aprendi muito.

FC — Qual será o teu próximo projeto?

Helvécio — A política marcou muito a minha vida. É uma coisa sobre a qual eu tenho que falar, tenho coisas para falar. Fiquei muito dividido a respeito do tema do meu filme de estréia. De repente, partir para uma coisa política, uma coisa até um pouco autobiográfica, pegar por exemplo a minha geração, o que foi a minha geração, fazer alguma coisa em torno disso. Fiquei muito motivado para isso e cheguei até a trabalhar em um roteiro. Mas depois eu comecei a achar que as circunstâncias políticas do Brasil não iam permitir, haveria uma série de limitações. Achei que falar de uma história muito recente colocaria certas limitações que acabariam de alguma ma-

neira mutilando o filme. Quando você lida com o fato político você tem que ser muito autêntico, você tem que realmente colocar as coisas. Mas se você não coloca porque elas não podem ser colocadas, entra numa linguagem cifrada. Realmente, não me interessava. Se eu não posso filmar agora como eu penso, eu não quero filmar. Eu prefiro filmar uma história metafórica, uma história em que eu fale mais de outras coisas, minhas, do que falar de coisas políticas. Agora pretendo partir para um projeto que não é de tema exclusivamente político, mas que é atravessado pela situação política. É uma situação humana, uma situação emocional forte atravessada pela política.

Helvécio Ratton está preparando *Era uma Vez em Brasília*, seu segundo longa-metragem, que também será produzido por Tarcísio Vidigal (Grupo Novo de Cinema e TV). A ação decorre no final dos anos 60 e focaliza a trajetória de Helena (Ana Beatriz Nogueira), filha de um deputado da oposição que, movida pela paixão, larga as comodidades de sua vida tranqüila para seguir Marcos (Felipe Camargo) pelos tortuosos caminhos da clandestinidade.

Stevan Avelar e José Maria Carvalho



Enquanto Ritinha dorme, a magia acontece e os bonecos Bubu, Tisiu e Totoca despertam e ganham vida.