

Helvécio Rattón

entrevista por Paulo Henrique Silva

Helvécio Rattón abandonou a jocosidade de menino maluquinho e assumiu certa radicalidade para falar sobre uma rádio clandestina na favela em Uma onda no ar. Desmascarar a hipocrisia social, falar do racismo como “nunca antes fôra apontado no cinema brasileiro” e identificar a origem dos problemas do morro são algumas promessas do cineasta, que, cumpridas, montarão uma obra mais contundente que o mais badalado dos filmes sobre favela, Cidade de deus. O canção do cineasta mineiro, autor de Menino maluquinho e Amor & cia., deu tiro de raspão nos filmes que versam sobre a favela, quase todos escorados no quesito da violência, segundo Rattón. Atualmente em fase de montagem, a cargo de Mair Tavares (Estorvo), Uma onda no ar relata a história de quatro amigos negros que enfrentam dificuldades para montar uma estação de rádio na favela. O diretor mineiro baseou-se no caso verídico da Rádio Favela, instalada na Favela do Cafezal, Belo Horizonte, que várias vezes teve seus aparelhos confiscados por ser uma rádio pirata, antes de ser legalizada em 25 de janeiro de 2000.

Sinopse: *Em seus filmes, tanto os infantis como os adultos, percebe-se uma ênfase na direção de arte e na fotografia, que, aliada à condução, confere um ar de encantamento, como se objetivasse ressaltar o lado lúdico do cinema. É o que podemos esperar também de Uma onda no ar?*

Helvécio Rattón: Eu tenho uma preocupação muito grande de criar, para o espectador, uma onda de envolvimento. Eu cresci vendo cinema dessa forma. Uma maneira que me fazia viajar na tela de cinema era quando eu me sentia envolvido por tudo isso que você acabou de descrever. Uma direção de arte que te leva para dentro do cenário, uma fotografia não naturalista, uma montagem que vai puxando você para dentro... Isso é o que sempre me interessou. Minha proposta não é que o espectador tenha um distanciamento em relação ao que ele está vendo, mas sim que ele, de fato, entre na história. Neste sentido, é preciso que você tenha todo um procedimento de encantar. Encantar; não de mentir, não de falsear. Encantar no sentido de atraí-lo para aquela outra realidade. E,

por mais relacionado que o filme esteja com a realidade, aquilo ali não é a realidade. É um filme. Pois não quero abrir mão de que estamos dentro do cinema. Este é meu princípio. E o artesanato no cinema me interessa muito; o jeito como você ilumina um objeto ou uma pessoa, o que você consegue com o uso da cor. No caso de *Uma onda no ar*, ficou na minha cabeça que o filme é uma fantasia com pé no chão. Isso norteou muito a forma como eu conduzi o processo de pesquisa até as filmagens. Na verdade, eu me interessei muito pela história da Rádio Favela, na medida que eu sentia que várias coisas se cruzavam ali, em especial a questão da liberdade de expressão, da liberdade dos meios de comunicação, no caso das rádios, que enfrentam uma legislação obsoleta, repressiva e ligada ao capital hegemônico. A Rádio Favela conseguiu furar esse bloqueio e alcançar uma audiência expressiva. Além disso, há a questão racial, já que quase todos os envolvidos na rádio são negros. E, por fim, a questão social brasileira, por ser uma favela, numa situação de extrema desigualdade

social. Todo esse pano de fundo me interessou muito. A história deles, aliás, é muito curiosa. Fui na Rádio Favela, já tinha ouvido a rádio, e interessei-me em fazer o filme. É estar do lado oposto de onde estava, após *Amor & cia.*, passado no século 19 e baseado na história de um escritor clássico. De repente estava querendo fazer algo que dialogasse com o Brasil de agora. Nossa questão social é urgente. E essa urgência me impeliu para isso.

Sinopse: *A questão social da favela, pelo o que você acabou de dizer, será apenas um pano de fundo, talvez muito diferente do que será Cidade de deus e de outros filmes que recortam a mesma geografia...*

HR: Será muito diferente. Porque eu estou trabalhando a questão como pano de fundo e não estou falando simplesmente de um décor, obviamente não. Eu chamei o Eid Ribeiro, que é um teatrólogo daqui, para conduzir uma série de entrevistas para mim, lá no morro, com os fundadores da rádio. E peguei essas entrevistas, que deram mais de 200 páginas de texto, e chamei o Jorge Durán

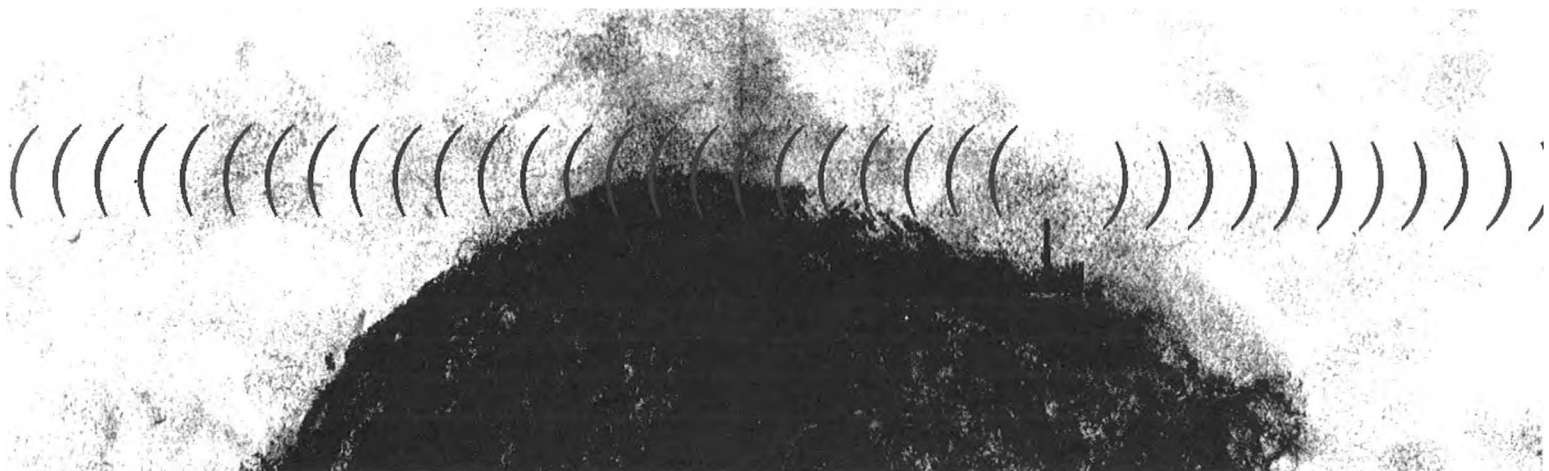
para trabalharmos a quatro mãos o roteiro. Pegamos toda aquela matéria-bruta da realidade, com narrativas deles a respeito da rádio e da repressão que abarcam um período de 20 anos, de 1980 a 2000, e a partir desse material nós começamos a criar uma história de ficção, sobre um grupo de jovens que queria criar uma rádio no morro. Uma rádio que fosse porta-voz deles, que tocasse a música deles... Mas algo que me interessou muito, e aí já envolve a questão do sonho e da fantasia, foi o fato de que, quando você vai para o morro, uma coisa que

ador e diretor da Rádio Favela] comentava comigo que, quando o locutor falava “bom-dia”, ele não falava “bom-dia” para eles, mas para a cidade, para o asfalto. Nessa fantasia da antena e do sonho de criar uma rádio, foi onde embarquei.

Sinopse: *Você acredita que essa diferença brutal entre o morro e o asfalto está bem marcada no filme?*

HR: Está bem marcada porque é até um pouco a expressão física da nossa desigualdade social. O fato é que aqui as casas

quero citar nomes porque fica chato, mas a maior parte deles se interessa pela favela por causa do lado da violência. E esse não é o lado do meu filme. Eu me interessei pela favela pegando essa idéia de jovens que realizam um sonho. E eles realizaram esse sonho, venceram uma série de desafios e essa rádio hoje virou educativa, pois estão autorizados a funcionar. Esta história me interessava, mas não exatamente como ela era. Eu e o Misael tivemos desinteligências em relação a isso, até de se perceber de como eu me apropriava da história deles para contar outra história. É uma



domina muito a vista, olhando da favela para a cidade, é uma antena de rádio comercial, a Rádio 98. É uma antena de cento e tantos metros, muito poderosa. Quando essa rádio se instalou no morro e botou aquela antena lá, ocupando inclusive uma parte do campinho de futebol onde eles jogavam, isso provocou muito a fantasia deles. Aquela rádio estava no morro mas não tinha relação com o morro. Ela estava no morro como um ponto estratégico para que pudesse emitir as ondas dela na direção da cidade. Ela estava de costas para a favela. O Misael [Avelino, funda-

são melhores, você tem água, esgoto, luz, asfalto, e lá você não tem nada disso. Tem ruas irregulares, vielas, esgotos correndo a céu aberto, uma densidade demográfica incrível, muita criança solta na rua, muita gente à toa nas casas... Enfim, a miséria que a gente conhece no Brasil e que não é nenhuma novidade. O que diferencia o projeto dos outros é o fato de que vem uma onda de filmes por aí que está chegando muito pelo lado da violência. A violência que acontece na periferia e nas favelas atrai a atenção desses filmes. Eu cheguei a ler alguns roteiros para o Sundance, não

licença. Eu só trabalharia dessa forma, porque eu não estava me propondo a fazer um documentário sobre a Rádio Favela. Eu estava contando, de forma ficcional, a história de jovens que lutam pelo sonho de criar uma rádio na favela. E para montar uma ficção, você tem que usar certos recursos dramáticos, obviamente. Recursos de linguagem que são necessários para você condensar, usar certas coisas metafóricamente... A própria criação dos personagens, pois eu juntei dois, três personagens num só, trouxe personagens do passado para hoje e vice-versa. Eu e o Durán

lidamos com todo esse material da realidade com muita liberdade, mas ao mesmo tempo firmamos uma ponte muito forte com a realidade deles. Isso é uma coisa muito curiosa, cria-se uma tensão no filme. Inclusive termino o filme fazendo um certo documentário, com eles entrando de forma documental no final.

Sinopse: *Entre esses roteiros que você observou, pode-se perceber também uma questão grave, já vista em outros filmes, ao abordar a questão social através do binômio problema-solução, algo semelhante à TV, que acaba culminando num sentimento de indiferença?*

HR: Incomoda um pouco o fato de que a classe média se interessa pelo problema social na medida em que há uma violência que a atinge. Parece que essas pessoas não querem que se façam pontes entre o morro e o asfalto. No caso da Rádio Favela, é uma ponte poderosíssima, porque é uma voz que sai lá de cima e vem aqui para baixo. Outra diferença que sinto é que, no caso dos fundadores da rádio, eles nasceram de uma forma muito própria, querendo combater a violência, querendo tirar os jovens do tráfico de drogas. E conhecendo de dentro o problema, uma vez que vários companheiros deles morreram nessa trajetória. A atração pelo dinheiro fácil que a droga traz é muito grande, ou pelo falso barato que essa droga significa também. Essa forma de abordar a questão da violência e esse trabalho deles dirigido aos jovens me atraíram muito. No fundo, eu sinto até que estou fazendo um filme para os jovens.

Sinopse: *Justamente por ser voltado para os jovens e dentro ainda da questão que você falou, a respeito da fantasia, podemos então dizer que você pincela os protagonistas como heróis?*

HR: Humm... não tem uma coisa épica, não. Não tem essa dimensão não. Foi uma coisa que eu e o Durán discutimos muito. Porque não é uma epopéia. Os personagens até agem de forma não pretensiosa. Até mesmo porque, na realidade, eles são assim. Eles são, digamos, relaxados na forma como fazem as coisas. O

com ênfase em palavras positivas, o que também se evidencia em Uma onda no ar. Isso reflete uma visão mais otimista do conteúdo?

HR - O “no ar” do filme é uma brincadeira com *noir*. Mas eu sou um otimista. Eu tenho uma visão otimista em relação ao mundo,



filme não dá um tom de grandeza a eles, não. Mas eu sinto que eles têm um grau de heroísmo na medida em que a própria sobrevivência na favela requer heroísmo. E mesmo realizar um sonho, o de furar um bloqueio na área de comunicação e vencer, exige um grau de heroísmo.

Sinopse: *Os títulos dos seus filmes revelam uma preocupação com o público,*

à vida. Não que eu tenha uma visão de Poliana em relação à realidade, mas eu sempre penso um pouco no caminho da construção das coisas. Talvez seja isso o que você identifica como uma coisa positiva. O que eu sinto com esse título, *Uma onda no ar*, é que de certa forma a rádio, e é o que eu busco captar, tem uma certa atmosfera de que há um movimento social, um movimento por mudanças que passa, por exem-

plo, *hip-hop*, *rap* e por uma série de variáveis que acho que são muito positivas. Nesse sentido, o filme tem uma onda parecida com essa, embora ache que ele não tem um otimismo babaca. É de ter uma atitude positiva em relação à vida. A questão da abordagem das drogas, que está presente em outros filmes, toma uma atitude diferente na medida em que eu estou indo buscar uns caras que falam abertamente que não têm plantação de maconha, que a droga sobe o morro e sabem muito bem quem leva a droga lá para cima. A postura é diferente. Nesse sentido, eu acho que o meu filme é muito mais radical que todos os outros. Essa coisa de droga, arma e linguagem de videoclipe não me interessa. Isso não acrescenta nada, nem em termos de cinema nem em termos de cidadania. Agora, o meu filme é radical no sentido de identificar a origem. De questionar como as drogas sobem o morro ou como existe um sistema que permite essa existência. Isso é colocado no filme de uma forma muito clara. A questão racial brasileira nunca foi abordada no cinema como foi no filme, no sentido de desmascarar a nossa hipocrisia racial.

Sinopse: *Em que cena do filme essa discriminação racial é explicitada?*

HR: Há vários momentos no filme que explicitam isso, a começar pela condição do protagonista, que é o único aluno negro de uma escola de brancos, com toda a situação de constrangimento diária. Há uma cena na qual é apresentado na sala dele um trabalho sobre a Abolição da Escravatura, com as contradições da historiografia oficial, quando o personagem ouve tudo aquilo numa sala predominantemente branca. Na escola, ele podia jogar futebol, mas nadar na piscina não. Como são fatos concretos, visíveis, nesse sentido o filme é muito radical. Eu sou branco, não sou um Spike Lee, não pretendo fazer um cinema como

o dele, sou filho de um Juiz de Direito, mas são questões que me interessam discutir. Até o momento, a questão racial no Brasil só parece interessar aos negros. É uma questão que interessa à sociedade como um todo.

Sinopse: *Qual a porcentagem de negros no elenco do filme?*

HR: Todos os protagonistas são negros. Aliás, foi uma grande dificuldade que eu tive, porque eu fiz teste no Brasil inteiro, inclusive com alguns atores que fizeram teste para o *Cidade de deus*.

Sinopse: *Em relação à equipe técnica?*

HR: Um bom número de negros, embora não nos postos-chave. O maquinista e o eletricista eram negros, mas por coincidência. Entretanto, o diretor, o fotógrafo e o diretor de arte eram brancos. Isso expressa nossa desigualdade, pois o país não tem diretores negros. A minha maior dificuldade foi com os atores negros. Como não tem espaço para eles, no cinema e na televisão, você encontra atores poucos preparados. Eu fiz em torno de 2 mil testes, no Rio de Janeiro, São Paulo e em Belo Horizonte. Os papéis reservados para os negros são muito pequenos. Então existia a dificuldade de eles raciocinarem como protagonistas.

Sinopse: *Há atores do próprio morro?*

HR: Muita gente, em pequenos papéis e figurações.

Sinopse: *Você falou que o filme é muito radical, mas aponta-se o dedo para os culpados?*

HR: Num certo momento do filme, em que morre um dos rapazes que se ligam ao tráfico de droga, os que ficam na rádio

fazem um discurso com várias perguntas. E eles afirmam quem é que sobe a droga, a polícia. Recentemente eu vi, na televisão, policiais recebendo comissões no morro do Vidigal, filmados pelos próprios traficantes. Então, não é uma novidade, mas é algo que é dito com todas as letras.

Sinopse: *Em uma entrevista que fez com Arnaldo Jabor, ele observou que quando o cinema brasileiro aponta sua câmera para a questão social sempre mostra a pobreza, mas nunca a elite. Qual a sua opinião a este respeito? E como está presente a elite no seu filme?*

HR: A elite está presente no filme através de seus representantes, através do Estado. A relação que a elite tem com a causa social é através da polícia. Ela não se relaciona diretamente. Ela usa o Estado para representá-la. O que está presente no filme é a polícia e a relação desses jovens negros com os jovens brancos. E também na relação com o asfalto. O Misael sempre brincava que muita gente da zona sul, especialmente os do bairro da Serra, ligavam para o Ministério das Comunicações reclamando que estavam botando lixo no ar. Mas quando sumia um cachorrinho, ligavam para rádio para ver se encontravam o tal cachorrinho da madame lá em cima. Não é um filme que coloca os pobres como coitadinhos, não. Nesse sentido, ele é muito diferente de *Central do Brasil*. Não há aquele sentimento de abandono, de pena da miséria.

Sinopse: *É interessante você mencionar Central do Brasil, porque numa entrevista anterior você citou o filme de Walter Salles como um modelo de cinema no Brasil. Além disso, você já disse que sua opção é contar histórias com competência e não realizar grandes viagens*

autorais. Esse conceito prossegue neste novo trabalho?

HR: O que eu não pretendo fazer é criar, digamos, grandes viagens de inovação de linguagem. Acho que ruptura de linguagem é uma coisa que ocorre às vezes, não muito intencionalmente, por acaso ou como fruto de um trabalho. Quase sempre que você se propõe a ser inovador, acaba surgindo um filme muito ruim. A grande dificuldade que eu tive nesse filme, e acho que vou ter de enfrentá-la na montagem, é que me propus a fazer um filme muito ágil. Uma agilidade que começou a partir do orçamento. Eu trabalhei com orçamento muito apertado, cerca de R\$2 milhões. Na verdade, só captei R\$1 milhão, suficiente para pôr um filme na lata. Mas para enfrentar a pós-produção, eu preciso captar mais dinheiro. Bom, o fato de estar lidando com orçamento baixo, o que é coerente com o tema que estou abordando, me obrigava a certas questões. Principalmente sobre a linguagem. Eu queria trabalhar com câmeras leves. Eu fiz *Amor & cia.* em *cinemascope*. Trabalhei com uma câmera 35mm pesada, porque eu queria um formato mais clássico. No caso de *Uma onda no ar*, eu queria uma câmera na mão. Eu não trouxe uma *steady-cam*, porque na favela é mais difícil. Trabalhei cinco semanas na favela, no asfalto e no estúdio. Para fazer isso em cinco semanas, eu precisava imprimir uma agilidade na equipe, que acabou indo para a tela. E era aonde eu queria chegar, porque é inerente ao tema. Diferentemente do tempo de *Amor & cia.*, esse filme exigiu uma equipe mais guerrilheira para subir no morro. Deslocar-se no morro é muito difícil. Lá, as ruas são de mão dupla, mas só dá para passar um carro. Abrindo um parêntesis, outra diferença do meu filme para os outros é que eu filmei realmente na favela. Não reproduzi essa favela cenograficamente, como *Orfeu*. Isso implicou até uma certa articulação com a comunidade,

que foi muito bacana. Eu filmei lá sem nenhum problema. Agora, voltando à questão da linguagem, eu acho que orçamento e linguagem andam juntos. Acho que orçamento é linguagem, assim como linguagem é orçamento. Não existe uma idéia genial se ela é dez vezes maior que o dinheiro que você tem. É uma idéia burra. Acho que a idéia genial é aquela que usa muito bem o pouco que você tem. Foi a forma como tratei de trabalhar. Na medida em que a captação está muito difícil porque você também encontra obstáculos, como chegar nos diretores de *marketing* interessados muitas vezes no *glamour*, nos atores da televisão, tive de trabalhar de uma forma extremamente rápida.

Sinopse: Como foi sua relação com os traficantes no morro?

HR: Extremamente curiosa. Os traficantes queriam aparecer no filme. Alguns deles apareceram em pequenos papéis. Uma coisa inédita, eu não tive nenhum problemas com eles. Inclusive filmei perto de “bocas”. O que tentamos deixar bem claro o tempo inteiro é que não tínhamos nada a ver com a atividade deles. Geralmente quando a gente vai filmar no centro da cidade, a polícia vai para ajudar nas filmagens. A presença da polícia foi uma questão que eu discuti muito com a comunidade do morro e todo mundo queria que a gente levasse polícia, mas um certo tipo de polícia, que soubesse dialogar, que soubesse tratar bem as pessoas. O pessoal do morro quer que a polícia vá lá. *Infelizmente a polícia é um mal necessário.*

Sinopse: Mas não é essa polícia que dialoga que sobe no morro.

HR: Mas aí demos uma sorte fabulosa, porque atualmente mora no morro um capitão da polícia. E a comunidade pediu para que a polícia indicasse esse capitão para ajudar nas

filmagens. Quando eu fiz um pedido enorme para o comando da polícia militar, como armas, fardamentos e viaturas, o comandante me chamou para saber que filme era este. A preocupação dele era de estar cedendo objetos da polícia militar para um filme contra a polícia.

Sinopse: E o filme evidencia um lado negativo da polícia.

HR: Meu filme bate forte contra a repressão. Especialmente contra os pobres e negros. Isso é algo que eu expus ao comandante. São coisas que todo mundo sabe. Propomos até discutir isso na própria polícia com a exibição do filme. Nele, não faço concessão nenhuma, não mudei uma linha sequer.

Sinopse: Em 1996, durante o lançamento de Como nascem os anjos, Murilo Salles admitiu que seu filme entrava apenas de passagem na questão da favela, mas observou que seria possível fazer um ciclo da favela, assim como um ciclo do cangaço.

HR: É o que está acontecendo agora. A favela está descendo o morro de várias formas, através da violência, do trabalho. Hoje há um interesse da questão social brasileira inegável, porque essa realidade está literalmente nos assaltando. Eu não penso no sentido utilitário porque o público não quer ver sua realidade miserável na tela. Isso põe em discussão quem vai ao cinema no Brasil hoje. A mim interessa que o jovem favelado veja o meu filme, mas não tem como ele ver cinema brasileiro porque as salas estão restritas aos *shoppings*. Pretendo fazer um acordo com salas para mostrar meu filme a quem realmente interessa.

Sinopse: Uma questão crucial nesta conversa é como deve ser filmada a favela. Se por alguém que sobe ao morro para conhecer, como acontece na maioria dos

casos, ou por alguém que já estivesse lá dentro...

HR: No caso de *Uma onda no ar*, não estamos vendo a favela do ponto de vista da cidade. Inclusive porque a rádio tem suas antenas voltadas para a cidade. É como uma metralhadora que dispara palavras. Eu busquei fazer esse ponto de vista. Isso me exigiu muita pesquisa, freqüentar o morro muito tempo, levar toda minha equipe, colocar gente do morro na equipe para ter essa visão menos de fora. De qualquer forma, não é um filme que

um muro para ressaltar uma cor, por exemplo, pois me interessava criar aquele clima de que falamos no início, um clima de cinema.

Sinopse: *Será a primeira vez que uma favela de Belo Horizonte ganhará as telas. Para você, existe alguma particularidade na favela do Cafezal, ou você acredita que a favela possui uma identidade única, seja onde for?*

HR - Há muitas igualdades e muitas diferenças. Eu sinto que a condição física da

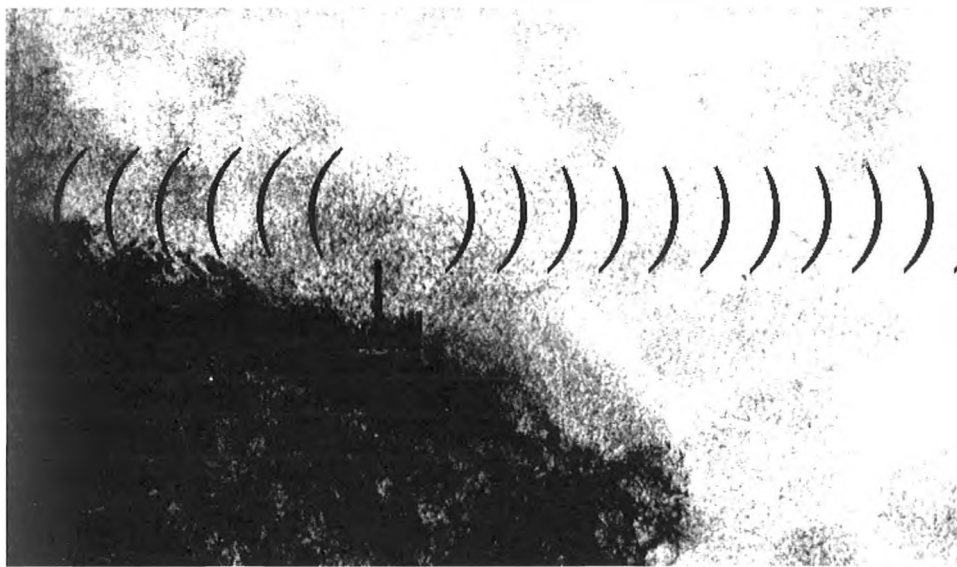
mas é menos visível do que no Rio de Janeiro. A Vera Hamburger, que fez a direção de arte no meu filme e do *Orfeu*, achou as favelas do Rio muito mais sinuosas. A topografia é mais difícil do que em Belo Horizonte. Aqui ela sentia os caminhos mais abertos. O amontoamento de gente é menor. Eu busquei retratar a realidade da nossa favela ao invés de traçar um estereótipo da favela e aplicar aqui.

Sinopse: *Gostaria que você comentasse os problemas que tem enfrentado em relação aos direitos autorais das canções presentes no filme.*

HR: No início eu senti uma perda, mas agora estou tendo um ganho considerável. O filme tem baile *black*, baile *soul*, dança de *break* na rua e todas que a rádio pôs no ar, de forma pirata. Num baile *black*, eu colocaria uma música do Jorge Ben, mas fui negociar com a gravadora, e eles queriam US\$ 20 mil. O filme não tem condições de pagar isso.

Sinopse: *Qual gravadora?*

HR: Todas as gravadoras agem da mesma forma. Eu queria usar uma música do Gerson King Combo, *Negro gato*, que o personagem canta na hora de subir o viaduto de Santa Teresa. O autor da música aceitava topar o mínimo, mas quando esbarra na gravadora, primeiro pede altíssimo, depois fala que os direitos são somente para o Brasil e que em qualquer outro mercado que o filme fosse exibido os valores seriam renegociados. São ciladas que eu não vou cair. Outro caso foi James Brown: o selo norte-americano afirmou que a canção tinha o preço sugerido de US\$ 20 mil, mas poderia ser mais caro do que isso. Veja bem, estamos falando de trechinhos de música. No início me deu um baixo-astral danado. Mas aí comecei a receber músicas de um punhado de gente daqui.



está sendo feito por favelados. Muita coisa é da minha visão, de uma pessoa da cidade. O filme não glamouriza a miséria, mas a trata de forma bem seca, sem complacência. Eu sinto que os barracos que reproduzi em estúdio são extremamente realistas. As pessoas do morro que eu levei para ver ficaram impressionadas com o realismo da cenografia. Como não estou fazendo um documentário, podem achar que a roupa não é igual, e nem tem que ser. Eu não fui maquiar favela quando filmei, nem acentuar nada. Claro que grafitei

favela é semelhante, mas a forma em que o tráfico domina os morros cariocas é muito diferente da nossa. Não é a questão de ser mais ou menos violento. A forma como eles dominam no Rio é mais ostensiva. A nossa é mais mineira, mais dissimulada. E o poder é mais fragmentado. No Rio você tem um poder central com quem tem que negociar. Aqui eu cheguei no primeiro dia, quando estava ocorrendo uma partida de futebol com pessoas de várias bocas. Era uma partida de pacificação. E aproveitei para conversar com todos. Mas é um poder mais disperso. Há armas,