

Escuta estrangeira e subjetividade no rádio documental: O homem-cabeça artificial¹

Rakelly Calliari Schacht²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Nivaldo Ferraz³

Centro Universitário Belas Artes / Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo, SP

RESUMO

O presente artigo apresenta e discute um *feature* radiofônico construído contemporaneamente por um dos mais proeminentes autores do gênero, o alemão Helmut Kopetzky. Por meio da história narrada por ele - a vinda de um artista da Suíça ao Brasil para constituir uma peça sonora binaural no início dos anos 1980 - buscamos refletir sobre a voz do documentário no rádio documental criativo e sobre o olhar estrangeiro. A análise documental da obra apoiou-se em conceitos elaborados por Nichols (1983, 2008), em diálogo com as contribuições teóricas de Kopetzky e outros pensadores da linguagem sonora. A concepção de olhar estrangeiro na produção audiovisual (PEIXOTO, 1988) e nas Ciências Sociais (HALL, 2013; LÉVI-STRAUSS, 1996; WILLIAMS, 2014) auxilia a perceber que o mecanismo de estranhamento necessário ao fazer documental se potencializa nesta obra, convidando a escutar com novos ouvidos nossa própria realidade.

PALAVRAS-CHAVE: rádio; *feature* radiofônico; narrativa sonora; voz do documentário; olhar estrangeiro.

INTRODUÇÃO

O *feature* radiofônico, um gênero documental que, por seus atributos estéticos, situa-se entre o jornalismo e a arte, construiu uma sólida tradição em países do centro e leste europeu, e ainda em países de cultura anglo-saxã, como a Austrália, Canadá e Estados Unidos (BESPALHOCK e SCHACHT, 2004; 2009). A produção alemã tem destaque, na história geral do rádio, tanto pelo valor artístico de suas obras, nascidas no seio do sistema público de radiodifusão, quanto por ter se constituído um centro importante na formação de uma rede internacional em busca da promoção de intercâmbio de experiências e fortalecimento das redações dedicadas ao rádio documental criativo.

O Brasil entrou para o circuito de uma tentativa de disseminação do know how neste tipo de produção a partir do final dos anos 1980, tendo recebido por mais de uma vez a visita de um dos mais proeminentes autores alemães do gênero, Helmut Kopetzky. Suas viagens foram dedicadas, por um lado, à oferta de oficinas, em um plano desenvolvido pela emissora onde trabalhava como autor de *features* desde 1974, a Sender Freies Berlin, com

¹ Trabalho apresentado no Rádio e Mídia Sonora, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no PPG Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, membro do grupo de pesquisa Midiason, Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: rakelly@usp.br.

³ Doutor pelo PPG Meios e Processos Audiovisuais e Mestre pelo PPG Ciências da Comunicação da ECA/USP. Professor do curso de Jornalismo da Universidade Cruzeiro do Sul; professor e coordenador do curso de Jornalismo do Centro Universitário Belas Artes (SP), e-mail: ferraznivaldo@gmail.com.

apoio do Instituto Goethe. Ao longo de sua carreira, Kopetzky realizou apresentações didáticas, além do Brasil, nos EUA, México, Equador, Argentina, Quênia, Polônia, Romênia, Moldávia, República Tcheca, Holanda, Irlanda e na própria Alemanha.⁴

Por outro lado, a experiência brasileira rendeu ainda ao autor a produção de sete *features* para diferentes emissoras públicas, a partir de São Paulo (1990), Salvador (1991), Belém, interior do Pará e Amazonas (1991, 1992, 2002a, 2002b, 2003); parte de um *feature* sobre fundamentalismo religioso (2003); uma peça de três horas para o Dia do Rádio “Grandes rios do mundo” da emissora Hessischer Rundfunk (2002); e uma peça radiofônica produzida na Alemanha em parceria com o músico portenho-brasileiro Tony Osanah (1993). Entre os temas abordados, estão migração, racismo e religiosidade afro-brasileira, comunicações, mineração, questões fundiárias, a exuberância da floresta amazônica e a ameaça de sua exploração comercial.

A primeira produção realizada por Kopetzky no Norte do Brasil seguiu os passos do autor de *features* Ernst Schnabel, que esteve na região em 1978 e deixou a passagem relatada em um livro lançado alguns anos depois⁵. O episódio amazônico ocupa onze páginas de um conto que mistura ficção e reportagem em quatro continentes, mas foi o suficiente para despertar a curiosidade de Kopetzky, segundo ele, por aquilo que revelava sobre esse “rio monstruoso” e sobre o escritor e ser humano Ernst Schnabel, uma liderança da primeira geração de autores de *feature* na Alemanha.

Em uma das peças mais recentes produzida pelo autor, ele “retorna” ao Brasil pelos sons de um *feature*, pondo-se novamente à caça de um caçador, ou “à sombra da sombra”, como define, refazendo os passos de outro europeu que se aventurou por estes trópicos: Matthias von Spallart. O enredo da nova peça procura recuperar a história da vinda de Spallart para o Brasil para realizar gravações binaurais, em um registro sonoro que resultou na peça *Brasil! - Akustisches porträt eines südamerikanischen Landes*⁶ (HR/ORF/SR DRS/Hilversum, 1982). O sistema binaural de gravação era utilizado havia poucos anos na produção de peças radiofônicas, procurando simular a escuta humana ao adicionar distorções de frequência e fase à captação estereofônica.

Em seu *feature* metalinguístico, Kopetzky trata da viagem desse produtor, da Suíça para a Amazônia, e do posterior tratamento do material captado no Brasil, concluído depois de Matthias von Spallart suicidar-se, passados aproximadamente oito meses do

⁴ A presente pesquisa decorre, indiretamente, do encontro da professora Janete el Haouli com Helmut Kopetzky, em 1997, por ocasião de um seminário organizado por Lilian Zarembo, no Rio de Janeiro (Informação oral aos autores, 2020).

⁵ *Auf der Höhe der Messingstadt*. DTV, 1984.

⁶ *Brasil! Retrato acústico de um país sulamericano* (tradução dos autores, bem como todas as citações em português referenciadas com seu original em outro idioma ao longo deste artigo). As siglas correspondem às emissoras alemã, austríaca, suíça e holandesa, respectivamente, que financiaram o projeto.

regresso a sua terra. Do alto de seus 78 anos, e conhecedor ele mesmo da experiência de ser um europeu embrenhado na floresta equatorial, Helmut Kopetzky aventura-se por essa trama complexa em “O homem-cabeça artificial”⁷ (NDR, 54:26; DLF, 49:30, 2018), obra que nos propomos a analisar.

As múltiplas camadas narrativas que compõem seu *feature* - a nova tecnologia de áudio que não se popularizou como o esperado, a biografia e a crise existencial que acometeu Spallart, a frustração de seus planos para o roteiro da obra e os dilemas do editor ao ter que finalizá-la sem a presença do autor, entre outras questões - colocam-no no espectro da obra documental reflexiva, definida por Bill Nichols (2008) como aquela que deixa transparecer o processo de criação da representação do real operado pelo cinema; neste caso, pelo rádio. A aproximação se dá pela recorrente compreensão de que a representação operada pelo *feature* almeja concretizar-se como “cinema em áudio”.

Como em outras obras que tratam do Brasil, Kopetzky assume seu lugar de fala enquanto estrangeiro e não se furta à exposição das subjetividades (sua, de seus entrevistados, ou do sujeito-tema da peça). A memória e uma autorreferência à categoria da “gente de rádio” têm lugar privilegiado, o que caracteriza o agenciamento concomitante de um modo performático de representação (NICHOLS, 2008).

Com base neste *feature* radiofônico contemporâneo, pretendemos traçar algumas discussões acerca do posicionamento do autor na constituição da voz de sua obra, construída em torno de uma empatia pelo olhar estrangeiro ou, neste caso, uma escuta estrangeira.

A metodologia empregada para tanto baseia-se na revisão bibliográfica dos escritos e entrevistas de Kopetzky sobre rádio e sobre o Brasil (1997; 2000; 2013; LISSEK, 2013) e na análise documental da obra “O homem-cabeça artificial”, baseada no áudio e roteiros cedidos pelo autor (2018). A referência teórica mobilizada para este trabalho inclui ainda o conceito de voz do documentário e a classificação por modos ofertados por Bill Nichols (1983, 2008), assim como a bibliografia que trata do estranhamento proporcionado pelo olhar do estrangeiro em uma obra audiovisual (PEIXOTO, 1988), expandida para o olhar estrangeiro do explorador (LÈVI-STRAUSS, 1996).

O HOMEM CABEÇA-ARTIFICIAL

O *feature* de Helmut Kopetzky foi produzido com a parceria de emissoras sediadas em Hamburgo e Colônia (Norddeutscher Rundfunk e Deutschlandfunk), e tem como tema uma jornada do herói às avessas: Matthias von Spallart, membro de uma família de artistas,

⁷ Tradução livre para o título original: *Der Kunstkopf-Mann*, uma referência ao sistema binaural, cujo novo microfone Spallart viria a testar em sua expedição ao Brasil. O *feature* de Kopetzky foi exibido em quatro emissoras de rádio, no cinema acústico de Bremen e em duas exposições artísticas, sendo uma delas itinerante por três cidades.

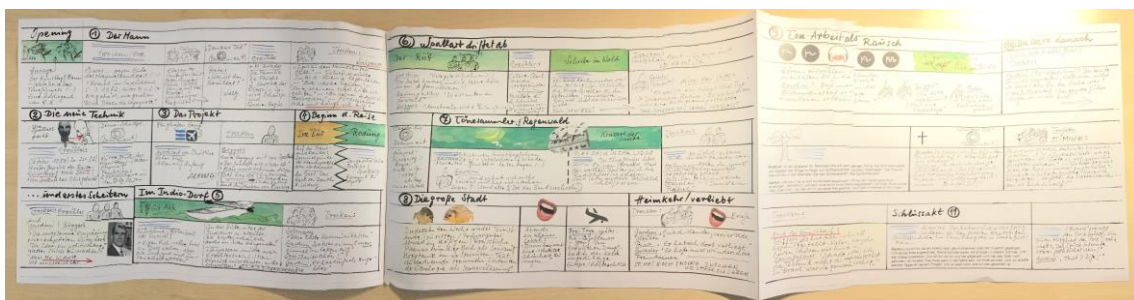
deixa sua posição permanente como diretor de peças radiofônicas em Basel, na Suíça, e aposta suas fichas em uma expedição que acaba levando-o para longe de seus planos iniciais.

Ele pretende produzir uma transmissão politicamente engajada sobre a exploração da floresta amazônica pelo multimilionário estadunidense Daniel Keith Ludwig, com a fábrica de celulose do Projeto Jari⁸. Em outubro de 1980, Spallart empacota para a viagem 120 rolos de fita, um gravador e um microfone que pela primeira vez colocava a captação nos ouvidos de seu próprio operador, e não em uma cabeça artificial. A ideia é sempre pôr o ouvinte dentro da floresta.

Mas, como afirma Kopetzky na chamada de sua produção, a realidade chocou-se com as ideias do “centro-europeu esclarecido”, primeiro ao descobrir que o “vilão” de sua trama há muito está longe do Brasil, depois pela vivência de 11 semanas no País - incluída a paixão por uma cantora brasileira - e, por fim, o estranhamento da volta para casa. As condições nas quais Spallart dá fim à própria vida não são exatamente objetivas, e a obra de Kopetzky intenciona mais enredar as subjetividades em torno desta história do que buscar explicações definitivas a respeito.

“O homem-cabeça artificial” é costurado em 11 cenas ordenadas cronologicamente, a partir da experiência de Matthias von Spallart na sua vinda ao Brasil, conforme se pode extrair do *storyboard* ou da “partitura” de Kopetzky⁹: Abertura; O homem; A nova técnica; O projeto; Início da viagem; A pior falha (a fábrica do Jari recém-desativada, após três colheitas de eucalipto que exauriram o solo); O vilarejo indígena; Spallart à deriva; Coletor de sons na floresta tropical; A cidade grande; Voltando pra casa / Apaixonado; Montagem como intoxicação; O vazio posterior; Ato final.

Figura 1 - *Storyboard* de *Der Kunstkopf-Mann*



Fonte: Acervo do autor, gentilmente cedido para a pesquisa

⁸ A denominação compreende a estrutura formada em torno da empresa Jari Florestal e Agropecuária, que iniciou operações às margens do Rio Jari em 1967. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Projeto_Jari. Acesso em 05 Jul. 2021.

⁹ A tradução visual de uma macro organização dramaturgica do material é uma das marcas do processo autoral de Helmut Kopetzky (REIN e ZINDEL, 2007, p.168, 2015). Wolfgang Rein e Udo Zindel a chamam de partitura; o autor usa a denominação *storyboard*.

Para além da história particular de Matthias, o *feature* de Kopetzky reflete sobre o envolvimento do autor com seu projeto e os riscos inerentes à realização de uma obra documental. Enquanto percorre este caminho, Kopetzky vivencia também em certa medida este processo, assumindo que esta pode vir a ser sua última produção, e que boa parte dela é desenvolvida de maneira independente, ainda sem o suporte de qualquer emissora. Após relatar o status de sua realização a um “interlocutor curioso”, o autor finaliza o e-mail dizendo:

Quase todos me contaram que “Brasil” - assim se chamou o programa, por fim - deveria ter se tornado a obra magna de Spallart. Qual dos nossos colegas hoje em dia ainda se envolve de maneira tão existencial com seus próprios projetos? Agora você sabe de tudo e pode ter pena de mim. Mas, e se valer a pena? E se não?¹⁰ (KOPETZKY, 2018, e-mail anexo ao roteiro da obra).

No produto final, o envolvimento pessoal de Kopetzky com a obra é a porta de entrada do ouvinte. Logo na abertura, ele relata ter ouvido a peça de Spallart, “meio filme, meio peça radiofônica”, sem nada saber sobre seu realizador, exceto do seu fim trágico. “Eu a carreguei comigo por 35 anos. Até eu conhecer estas pessoas. Pessoas do rádio, como ele”¹¹, diz o texto. Estas “pessoas do rádio” são entrevistadas e seus depoimentos compõem boa parte do *feature* de Kopetzky: seis colegas na Suíça, e dois na Alemanha.

A fim de nos aproximarmos deste objeto de análise, buscaremos identificar nele os elementos que compõem aquilo que Bill Nichols (2008) denomina no cinema a “voz do documentário”. Para Nichols, a representação do mundo operada pelas obras de não-ficção expõe uma visão singular do mundo: “A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer”, afirma (p.73). É necessário, para tanto, elencar quais são as vozes e sons recrutados pelo autor para compor este *feature* e suas escolhas na organização do material.

O fato de o autor ter também vivenciado o Brasil como homem de rádio europeu constrói uma ligação entre seu olhar estrangeiro e o de seu protagonista. A abertura em primeira pessoa orienta a escuta, de modo que toda a voz narradora seja tomada como sendo a de Kopetzky, mesmo quando se afasta do espaço diegético, operando como uma voz off clássica. E ela é retomada em primeira pessoa por diversas vezes ao longo do texto, sempre em diálogo com o diário de viagem deixado por Spallart, em elucubrações que iniciam com “Eu vejo / imagino:”, e então expressando os quadros que Kopetzky pinta sobre o encontro do homem-cabeça artificial e o subcontinente amazônico. Suas próprias lembranças do Brasil, emaranhadas nas imagens sonoras de Spallart.

A função desta voz na peça enseja uma observação sobre a posição interna à narrativa, diferente da de um locutor. A função institucionalizada de anunciar a peça e dar

¹⁰ Do original: *Fast alle erzählten mir, dass “Brasil” – so hieß die Sendung schließlich – zu Spallarts Opus Magnum werden sollte. Welcher unserer heutigen Kollegen verbindet sich noch so existentiell mit einem einzelnen Projekt? Nun weißt Du alles und darfst mich ruhig bedauern. Aber wenn 's gelingt ? Und wenn nicht ?*

¹¹ Do original: *35 Jahre hab ich sie mit mir herumgetragen. Bis ich Diesen da begegnete. Radiomenschen wie er.*

créditos ao final é cumprida por locutores, em suma, para resolver a situação em que, segundo Bertold Brecht (2005, p. 41), “não era o público quem esperava pelo rádio, mas o rádio que esperava o público.”

Por outro lado, o narrador de um *feature* no rádio em sua função, evidentemente faz parte da narrativa, sendo ele o condutor da voz que expande a história a ser contada, na representação que faz do próprio autor. A voz, como instrumento de palavra e de música - no caso da voz cantante -, é criadora das possibilidades infinitas de forma e conteúdo para o rádio. Klippert (1977, p. 86-87) torna clara essa distinção que tentamos. Se a voz for utilizada como portadora de palavras-chave e como instrumento da produção de palavras, ela será apenas voz mediadora de um locutor. Em sua avaliação, esta função prevalecia nas reportagens e *features* nos anos 1970, em que havia reflexão *sobre* um tema ou relato de um acontecimento.

A afirmação de Klippert se dá em contraposição à voz de atores e narradores em peças radiofônicas, em geral, ficcionais, em que, para ele, o narrador surgiria em engrandecimento do locutor. “Apenas quando a voz ganha valor próprio, isto é, no caso de uma *narrativa*, se ela interpreta o seu monólogo, surge uma peça radiofônica como uma obra feita com e para as vozes.” (KLIPPERT, 1977, p. 87). É assim que a “voz entrou no jogo, assumiu o caráter de um papel, de uma personagem, transformou-se em voz representativa” (KLIPPERT, 1977, p. 87).

A obra de Helmut Kopetzky, no entanto, decorre do amadurecimento de uma expressão subjetiva na representação documental, referenciada por ele na obra de Orson Welles, mas também no trabalho de autores de *feature* em rádio no pós-guerra alemão, a começar por Ernst Schnabel. Kopetzky diferencia o trabalho do autor de *features* do de um repórter, quando afirma: “O autor de rádio precisa de um posicionamento - ideológico, estético, político. Ele precisa se expor, se quiser fazer a diferença”¹² (2013, p.146). Em outras palavras, aqui a narração integra a narrativa. Enquanto a narração refere-se à expressão do narrador de um *feature*, a narrativa é um complexo que soma narração a todos os outros sons além das palavras do narrador. A narrativa seria, então, o todo definido pelos elementos sonoros possíveis ao rádio: palavra, efeitos, música, silêncio (BALSEBRE, 2007, p.24), de forma a compor a própria obra sonora, aqui apresentada pelos *features* em suas constituições.

Desde a disseminação do uso dos gravadores portáteis com fita magnética, a narrativa de uma obra radiofônica como o *feature* começa no justo momento em que o diretor decide o que vai gravar no local em que seu projeto se desenvolve. As escolhas dos sons a serem captados, e o ato de captá-los, são, em suas partes, o planejamento e a execução do início da narrativa. Os sons captados são representações sonoras de um recorte

¹² Do original: *Der Radio-Autor braucht einen Standpunkt - weltanschaulich, politisch, ästhetisch. Er muss aus der Deckung kommen, wenn er wahrgenommen werden soll.*

espaço-temporal fixado em suporte. Por meio de montagem eles irão constituir - frequentemente ao lado de sons roteirizados e captados em estúdio – toda a narrativa de um *feature*, para instalá-lo como conceito em um lugar entre o jornalismo e a arte radiofônica.

Mas a concepção de que a voz da narrativa deve trazer um conteúdo impressionista na observação do fato a narrar é anterior a esse processo, quando os *features* nasciam da máquina de escrever, com o cordão umbilical ligado à escrita. Kopetzky trata dessa questão, ao afirmar que a informação no *feature* deve ser depositária da subjetividade, de modo que “nós deveríamos relembrar com orgulho essa tradição, voltando a Homero e sua Odisseia e aos grandes escritores e ‘repórteres’ realistas da literatura, como Mark Twain, Melville, J. Conrad, Dickens, Zola, Victor Hugo, Moravia, Padese e outros.” (KOPETZKY, 1997, p. 79).

É natural que essa dimensão literária posta por Kopetzky (1997) nos leve ao jornalismo literário e, antes dele, à literatura, abrindo a porta do *feature* para uma narração impressionista e, ao mesmo tempo, informativa, de modo que se chega a um modelo híbrido de narração.

Trata-se agora de afirmar a especificidade do discurso informativo, distinguindo-o da ficção literária, mas sem deixar de evidenciar o seu relacionamento tenso com a literatura. O discurso como prática social de linguagem é uma categoria importante para essa demonstração, assim como os usos que a retórica jornalística faz da narrativa. O campo fabulativo do *feature* e do *fait-divers*. (SODRÉ, 2009, p. 137).

É imperativo observar, entretanto, que o rádio como instituição social (GAMBARO, 2018), como um de seus inúmeros produtos, o *feature*, são em essência uma reelaboração da oralidade, reformada pelos aparatos tecnológicos pertencentes ao rádio e sua evolução – uma delas a cabeça artificial que o produtor radiofônico Spallart testou em sua imersão na Amazônia.

Como tal, podemos seguir os passos traçados por Raymond Williams (2014) em sua análise do dialogismo entre técnicas de expressão humana e processos sociais, para refletir sobre como uma narração impressionista, como compete ao *feature*, em forma de oralidade recuperada pelo rádio, transforma, provoca, constitui relações sociais.

Um pouco desta percepção é vista também em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin (2012). Nela, o pensador alemão se pergunta “se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa [a do narrador] trabalhar a matéria-prima da experiência – a própria e a alheia – transformando-a num produto sólido, útil e único?” (BENJAMIN, 2012, p. 239). É necessário perceber na fala de Benjamin que o narrador de uma obra não necessariamente se trata de um papel específico ou de uma voz específica, também servindo tal conformação aos entrevistados, quando eles assumem o papel de contadores da história, forma narrativa que deveria ser também uma tarefa inicial do rádio

(KOPETZKY, 1997, p. 79). O impressionismo narrativo que pode estar na construção do *storytelling* vai trazer a propriedade de humanizar o relato e, desta forma, distanciar-se da fria narração de fatos, comum na informação do rádio.

É assim que o conjunto de vozes no *feature* “O homem-cabeça artificial” traça um retrato profissional, mas também pessoal de Spallart, revelando-lhe traços de personalidade e o que o projeto significava em sua trajetória de vida. Vida profissional e pessoal transparecem indissociáveis no rádio documental autoral, como aponta a fala do então chefe de peças radiofônicas em uma das emissoras parceiras: “Você tem que poder sonhar... Tratava-se de uma grande prova existencial. E esses são os pré-requisitos onde algo realmente grande pode surgir. Onde o fracasso também é possível” (Trecho de O homem-cabeça artificial, 9’09” a 9’20’)¹³.

As entrevistas em Basel são realizadas em grupo, o que resulta num senso de coletividade da categoria profissional, e numa cumplicidade entregue inclusive quando se ouve Kopetzky rindo junto de seus entrevistados. As sequências de depoimentos aparecem sem identificação individual. Diluem-se as fronteiras entre indivíduo e grupo, profissional e pessoal, objetivo e subjetivo, sucesso e fracasso. Os colegas lembram de como Spallart gostava de cozinhar:

— Essa alegria, ao trabalhar nesse molho - como ele trabalhava em suas peças no estúdio.

— As nuances eram importantes. Nos seus movimentos com a mão, também, quando ele falava disso, como ele preparava um frango no sal. Isso tinha um gesto parecido com um fade out, ou com um arco dramático. (KOPETZKY, 2018. Trecho de “O homem-cabeça artificial”).¹⁴

Além de sua própria voz¹⁵ e de seus entrevistados¹⁶, que trazem a história de Spallart a uma materialidade simbólica, Kopetzky busca materialidades indiciais. Trechos da obra “Brasil!” estão presentes, assim como anotações do diário de viagem de Spallart, textos das últimas leituras do ator (obras de Hugo von Hofmannsthal e Jean Amery), e trechos de duas peças dirigidas por ele (uma cena de ensaio é a única emissão vocal de

¹³ Do original: *Man muss träumen dürfen ... Es ging um eine große existentielle Bewährung. Und das sind Voraussetzungen, wo was ganz Großes entstehen kann. Wo auch Scheitern möglich ist* (Christoph Buggert). No *feature*, Aldo Gardini relata as intensas sessões de corte e montagem do material trazido por Spallart. Na volta à Suíça, ele chega a trabalhar em televisão, mas enfrenta a diferença de entrega dos profissionais aos projetos. Algo que também é comentado por Kopetzky, sobre sua experiência televisiva (in LISSEK, parte 01 da entrevista a Charly Kowalczyk, 2013). O áudio da peça está disponível na internet, em uma versão mais enxuta que a cedida pelo autor à pesquisa. Indicaremos a minutagem dos trechos citados nesta versão, de acesso público em https://www.deutschlandfunkkultur.de/toenefaenger-matthias-von-spallart-der-kunstkopf-mann.3720.de.html?dram:article_id=409231>. Acesso em 04 Ago.2021.

¹⁴ Do original: *-Dies Freudige, an dieser Soße zu arbeiten – wie er im Studio an seinen Stücken gearbeitet hat. Die Nuancen waren wichtig. - Auch seine Handbewegungen, wenn er darüber gesprochen hat, wie er ein Huhn in Salz zubereitet. Das hatte eine ähnliche Gestik, wie ein Fade-out oder wie ein dramatischer Bogen zu sein hat.* Este trecho foi suprimido da versão disponível no link acima.

¹⁵ Os textos de Kopetzky em primeira pessoa são lidos por um ator (neste caso, Tom Vogt), uma tradição dos *features* alemães.

¹⁶ Além das fontes citadas, a meia-irmã de Spallart, Mareile Grieder, e a companheira dele, Christine Riva, falam sobre a vida pessoal do autor e as circunstâncias de sua morte.

Spallart, na peça). Um disco demo do sistema de gravação binaural também compõe o cenário em torno da época.

Adicionalmente, o autor providencia novos sons que ajudam a compor as cenas, como preparação de bagagem e decolagem de avião¹⁷. Esses sons evidentemente não são gravações originais vividas por Spallart. A cultura de sonorização ficcional em um trabalho informativo não é estranha à composição da narrativa do *feature*. Tampouco o é na visão de alguns pesquisadores latino-americanos, como Kaplún (1978) e Vigil (2014). Este último afirma:

O ruído de um trator não tem copyright. O ruído de um trator eu tomo de um disco de trator da minha casa. E digamos, na imagem auditiva que quero criar no ouvinte, ponho o ruído do trator e dá no mesmo se fosse o trator real ou o trator da esquina de minha casa, porque o que se trata é de como colocar uma mensagem com efeitos, com imagens auditivas que permitam compreender melhor a investigação da reportagem. (LÓPEZ VIGIL, 2013)¹⁸.

Nichols (2008) acrescenta que a voz do documentário é composta também pelo modo de representação de mundo conduzida pelo autor. Neste *feature* de Kopetzky, observamos um intercâmbio entre as representações reflexiva e performática, cuja predominância poderá ser determinada pela escuta de cada ouvinte.

No que se refere ao modo reflexivo, a peça coloca em cena uma das maiores (se não a maior) questões do conjunto documental audiovisual: a tensão entre as ideias pré-concebidas pelo autor e a realidade que se pretende representar. Como cada autor lida com esta questão irá moldar, em última análise, toda a história desta grande categoria da produção midiática. Em determinado ponto desta história, por volta dos anos 1980, torna-se mais comum que este tipo de questão adentre as obras documentais elas mesmas, e assim elas passam a falar não só do mundo histórico, mas também dos problemas e questões da representação (NICHOLS, 2008, p.162), como procede Kopetzky neste *feature*.

Em diversos momentos de sua construção discursiva, porém, “O homem-cabeça artificial” se aproxima de um modo performático, pois a discussão das questões da representação estão carregadas de subjetividade, formando uma abordagem do tipo “nós falamos de nós para vocês”, no lugar do clássico “nós falamos sobre eles para vocês / ou para nós” (NICHOLS, 2008, p. 172). Neste caso, gente de rádio fala de rádio autoral e de como a experiência de uma escuta estrangeira transformou o curso da vida de Spallart.

¹⁷ Pelo menos uma das cenas é recuperada de captações anteriores de Kopetzky: uma sequência de publicidade televisiva no Brasil, que consta também em *Xangô*, 1991.

¹⁸ Do original: *El ruido de un tractor no tiene copyright. El ruido de un tractor yo lo tomo de un disco de tractor de mi casa. Y digamos en la imagen auditiva que quiero crear en el oyente: pongo el ruido del tractor y me da lo mismo si fuera el tractor real, o el tractor de la esquina de mi casa, porque lo que se trata es de como ubicar un mensaje con efectos, con imagenes auditivas que permitan comprender mejor la investigación del repotaje.* (José Ignacio López-Vigil fez a declaração em entrevista ao autor, como parte do material levantado para a tese de doutorado “Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem”, 2016.

O modo performático privilegia uma abordagem sensível do mundo e envolve o espectador mais pela carga afetiva do que por ordens ou imperativos retóricos; ele abriga tons evocativos e nuances expressivas que nos lembram de que “o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (NICHOLS, 2008, p.173), o que pode se observar claramente na obra de Kopetzky.

Embora seu *feature* não tenha um caráter claramente vanguardista e opere em uma macroestrutura temporalmente linear, ele guarda espaços para relações temporais internas - avanços que relembram o desfecho da história e retrocessos que reforçam a construção deste homem centro-europeu -, e para a expressão de estados mentais subjetivos, combinando real e imaginado, “uma característica comum do documentário performático” (NICHOLS, 2008, p.170), como ilustra este trecho, em que a narrativa evidencia a impossibilidade de acesso objetivo à experiência subjetiva de Spallart:

Narrador: O apanhador de sons agora ouve *sua* selva. E os ouvintes de rádio também experimentarão isso mais tarde. E cada um de um jeito diferente!
Ele adormece feliz.

CONCERTO DE RÃS E OUTROS SONS NATURAIS AINDA FICAM POR UM TEMPO, E SE AFASTAM

Narrador: Claro - também pode ter sido diferente.

Heilmann: Eu não consigo entender. Sempre o vimos elevado em seu mundo de pensamentos.

Sass: Você não consegue descobrir o segredo de uma pessoa. Isso sempre permanece um mistério.¹⁹ (KOPETZKY, 2018. Trecho de “O Homem-cabeça artificial”, 29’19” a 30’12”).

Nesta aproximação subjetiva, a vivência de escuta estrangeira de Kopetzky desempenha um papel importante e define o tom empático de sua obra. Quando enuncia “eu imagino”, ele diz “eu me ponho neste lugar”. Assim, ao enunciar algo do tipo “nós falamos de nós para vocês”, Kopetzky também está a afirmar “nós, que experimentamos o olhar estrangeiro, falamos a vocês”. Sobre este deslocamento necessário para que o autor de rádio possa desempenhar sua função de intérprete na representação de mundo que constrói, gostaríamos de traçar ainda algumas considerações.

O OLHAR ESTRANGEIRO EM IMERSÃO ACÚSTICA

Se o envolvimento pessoal com o tema é primordial para o trabalho de documentarista, algum nível de estranhamento é igualmente necessário para mover o ímpeto pelo registro, seja em que mídia for, de maneira que se possa, ao fim, oferecer ao

¹⁹ Do original: *Der Tönefänger hört nun seinen Urwald. Und das werden später auch die Radiohörer so erleben. Und jeder anders! Glücklicherweise schläft er ein. FROSCHKONZERT UND ANDERE NATURGERÄUSCHE NOCH EINE WEILE STEHEN LASSEN UND WEG Erzähler: Natürlich – es kann auch anders gewesen sein. O Ton Heilmann: Ich krieg das nicht zusammen. Wir haben ihn immer abgehoben in seiner Gedankenwelt erlebt. O Ton Sass: Man kommt ja hinter das Geheimnis eines Menschen gar nicht. Das bleibt immer ein Rätsel.*

público uma perspectiva singular sobre dada realidade. Na experiência de Matthias von Spallart, há um duplo estranhamento: seu olhar estrangeiro recai sobre o Brasil, mas, no retorno, é inaugurado também um olhar de estranheza sobre a vida em sua terra de origem.

Há alguns fatores que nos levam a discutir a constituição do olhar estrangeiro sobre o Brasil nesta situação narrada pelo alemão Kopetzky, no *feature* “O homem-cabeça artificial”. O choque na chegada de Spallart ao País está ligado à expectativa do que se vai encontrar. O sonho de uma possível reparação da hegemonia europeia por meio da denúncia de exploração da Amazônia é abatido, contraposto à complexidade deste Jardim do Éden em pleno século XX. Podemos eleger como um primeiro olhar de diferenças uma passagem em que se ouve um trecho da captação de Spallart em um ônibus que transita pela Transamazônica, enquanto o narrador, representante da voz e pensamento de Kopetzky, relata um primeiro estranhamento.

“Eu imagino: o homem com o *South American Handbook* em sua mala - sonhador espirituoso, cozinheiro amador - o conhecedor de Joyce e Herman Melville e Joseph Conrad - diretor de peça de rádio sensível, sentado suando, sujo, espremido entre homens que estão na estrada há dias. Pobres diabos, aventureiros em necessidade...”²⁰ (KOPETZKY, 2018. Trecho do *feature* “O homem-cabeça artificial”, 10’43” a 11’09”).

De fato, muita estranheza há em um europeu, erudito, sem falar uma palavra em português, provavelmente com roupas inadequadas para o extremo calor do Norte do Brasil, suando, metido em um ônibus “superlotado. Homens de pele escura com espingardas e sacos de linho.”²¹ (Trecho das anotações de Spallart, no *feature* Homem-cabeça artificial, 10’34” a 10’38”). O estrangeiro substitui o olhar pela audição. Entrega absoluta à nova tecnologia de captação sonora em seu Nagra, gravando com microfone binaural os sons do ônibus que o leva até ao Projeto Jari. Ao falar sobre o “olhar do estrangeiro” abordado pelo Cinema, Fernando Peixoto nos deu um caminho para compreender a situação insólita de Spallart na Amazônia, narrada por Kopetzky:

... aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. [...] livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. (PEIXOTO, 1988, p.3-4).

Esse olhar vibrante, atento, desolado, que encontra o desencontro de quem vem de outro lugar, é um benefício para a narrativa do *feature*. Do outro lado do oceano estavam os que firmaram contrato com Spallart para que ele visse, ouvisse, gravasse e, quando voltasse à Europa, tornasse tudo uma linguagem compreensível à sua cultura. “Quatro emissoras na

²⁰ Do original: *Der Mann mit dem South American Handbook im Koffer – geistreicher Träumer, Hobby-Koch – der Joyce- und Herman-Melville- und Joseph-Conrad-Kenner – sensibler Hörspielregisseur, sitzt schwitzend, ungewaschen, eingeklemmt zwischen Männern, die seit Tagen unterwegs sind. Arme Teufel, Abenteurer aus Not.*

²¹ Do original: *Der Bus überfüllt. Dunkelhäutige Männer mit Flinten und Leinensäcken.*

Europa estão esperando o grande acontecimento. O furo, ‘choque de civilização’: aqui o índios-como-Deus-os-criou, ali o vilão de pele clara com nome e endereço” (KOPETZKY, 2018. Trecho do *feature* O homem-cabeça artificial. 13’43” a 13’56”)²².

Esta dinâmica é conhecida de Kopetzky. De sua frustração com a experiência de ministrar oficinas no Brasil em 1989, percebendo que a precariedade estrutural de nosso sistema de radiodifusão seria um grande entrave para a aplicação da proposta estética que ele vinha discutir, ele registra:

Gravações originais que trago a Berlim para meus próprios programas, de São Paulo, Salvador, Fortaleza, Belém, Porto Velho e Brasília, são comida para ouvidos descansados, alta gastronomia acústica, depois servida por aparelhos de som estéreo nas salas de estar com baixa reverberação do “Primeiro Mundo” - sons diferenciados que se perderiam no carnaval permanente do cotidiano brasileiro.²³ (KOPETZKY, 2013, p.96).

O “vilão de pele clara” a que se refere Kopetzky anteriormente é o bilionário norte-americano dono das terras e do Projeto Jari. A ele é guardada a participação de ser o promotor da brutalidade branca que arrebatava os nativos com acenos envolvendo promessas de dinheiro, falsas ascensões e verdadeira destruição. A ele é atribuída a imagem de entrar na vida dos povos originários como provocador de “uma sociedade que representa para si mesma a farsa de enobrecê-los, no mesmo instante em que acaba de suprimi-los, mas que, por eles, só sentia horror e repugnância quando eram adversários verdadeiros” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.43).

A presença do estranho egresso centro-europeu no coração da Amazônia é um modo de registro-reparação, não de salvamento. Não salva a floresta, tampouco as pessoas. Spallart pode ter vindo na esperança de encontrar aqui seu eixo, vestido com a inocência de um anjo como citado por uma das entrevistadas no *feature*. “Os anjos só vêem o essencial, as formas puras. [...] Ele desconhece o pecado original, a queda, a separação e o exílio. Como não tem desejo, jamais experimenta a separação e a perda” (PEIXOTO, 1988, p. 4). Mas há um primeiro choque de realidade. Naquilo que ele queria crer fosse a pureza preservada do planeta, ideal ao habitat de um anjo, a Amazônia, o estranho encontra um estranhamento ainda maior: o “progresso” em sua mais brutal essência. E o anjo contempla justo aquilo de que queria se afastar. Torna-se o anjo de Walter Benjamin, quando o filósofo alemão interpreta um quadro do pintor Paul Klee, em que um anjo de olhos arregalados vê atrás de si os escombros de seu passado a se acumular, enquanto é empurrado para o “futuro”.

²² Do original: *Vier Sender in Europa warten auf das große Ding. Den Scoop, „Zivilisationsschock“: Hier die Indios-wie-Gott-sie-schuf – dort der blasshäutige Bösewicht mit Namen und Adresse.*

²³ Do original: *Originalaufnahmen für eigene Programme, die ich aus São Paulo, Salvador de Bahia, Fortaleza, Belém, Porto Velho und Brasília nach Berlin zurückbringe, sind Futter für ausgeruhte Ohren, akustische Haute cuisine, später serviert von Stereo-Anlagen in den Hallarmen Wohnzimmern der “Ersten Welt” - differenzierte Töne, die im Dauerkarneval des brasilianischen Alltags untergehen würden.*

Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 1985, p. 157-158-159).

Uma triste comprovação de que a civilização pretendida pelos que se entendiam como dominadores do mundo não foi criada sem contrapartida. Spallart, e Kopetzky na pele dele, puderam sentir pelo som da motosserra, insistente no meio da floresta, o abrir de um novo Western norte-americano em pleno pulmão da América do Sul. Sentiram sonoramente a resposta destrutiva ao equilíbrio individual de quem representa o histórico atávico da civilização. Principalmente Spallart é o anjo desesperado de Benjamim, a tentar recolher os escombros do passado civilizatório que não resolveu seus restos atirados à periferia do mundo. “Uma civilização proliferante e sobre-excitada perturba para sempre o silêncio dos mares! [...] O que nos mostrais, em primeiro lugar, viagens, é nossa imundície atirada à face da humanidade” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 38).

O choque inicial de Spallart, narrado por Kopetzky, não se resumiu ao que não conseguiu encontrar nos trópicos, mas se estendeu como uma lembrança impregnada de toda experiência, também na volta à Europa. A dúvida existencial aumenta, pois o retorno tampouco alivia o não-estar em lugar algum. Não encobre a realidade de que o paraíso original foi, há cerca de 20 mil anos (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 38) devastado definitivamente. A experiência dos trópicos é um vento de consciência. Dessa forma, não se volta para o lugar de origem olhando-o com os mesmos olhos, escutando com os mesmos ouvidos, experimentando com a mesma experiência. Na volta, a terra original torna-se irreconhecível. Os elos que poderiam ser naturais foram interrompidos pela experiência.

Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente [...] Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento [...]. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos – após a Expulsão do Paraíso – o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* – literalmente “não estamos em casa.” (HALL, 2013, p. 29)

Desta forma, estabelece-se um não-lugar onde acomodar o espírito civilizado. A viagem ao lugar “sagrado” causa estranhamento. A volta ao lugar de origem também. Sequer o trabalho sonoro organiza o tempo e o espaço. E Matthias von Spallart, que ensaiava o papel de anjo em uma peça de Hugo von Hofmannsthal²⁴, busca o fim para seu conflito interno, enforcando-se em uma floresta próxima de sua casa.

²⁴ *Grossem Welttheater*. Segundo Olívio Caeiro, a obra do dramaturgo Hofmannsthal “revela, como a de raros artistas, uma aguda consciência da crise européia” (1975, p.416).

CONSIDERAÇÕES

O *feature* radiofônico é um gênero narrativo de caráter autoral, cuja representação não-ficcional do mundo se dá por meio de sons fixados em suporte e manipulados por meio de montagem para a construção de sentido. A decisão por realizar tais registros e compartilhar com o público uma visão singular sobre o mundo histórico por meio da obra finalizada exige envolvimento subjetivo e uma dose de espanto, que define o que vale ser registrado. A forma singular como a obra, afinal, busca comunicar-se com o público é chamada por Bill Nichols de “voz do documentário”, conceito que procuramos aplicar ao *feature* radiofônico.

Dos muitos caminhos oferecidos por *O homem-cabeça artificial*, coube-nos identificar a abertura proporcionada pela peça para o debate acerca do próprio fazer radiofônico, e a relevância do posicionamento subjetivo do autor na construção da voz em sua obra. Guardada a singularidade da experiência do protagonista, é a empatia do autor com seu olhar estrangeiro que abre as portas para que a pessoa ouvinte acompanhe a história narrada.

A obra nos chama ao espanto sobre o espanto vivido por Matthias von Spallart. Seu olhar (ou, insistimos, escuta) estrangeiro revela o embate entre roteiro pré-determinado e a realidade, que muitas vezes não se enquadra em uma história fabulada. O deslocamento provocado estende-se ao retorno ao berço onde foi forjado, e onde enfrenta a necessidade de tornar inteligível seu encontro com o “coração mítico deste continente”. Não suportá-lo pode ter sido próprio da inocência ou ingenuidade de um anjo. Mas, como provoca Kopetzky, quantos se entregam desta forma a seus projetos?

REFERÊNCIAS

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 2007, 5ª edição.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Teses sobre filosofia da história. In KOTHE, F. R (org). **Walter Benjamin: sociologia**. São Paulo: Ática, 1985.

BESPALHOCK, Flávia L. B. e SCHACHT, Rakelly C.. Do rolo ao computador, em busca da linguagem própria: a história do *feature* radiofônico. In: **História da mídia sonora** [recurso eletrônico]: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil / org. Luciano Klöckner, Nair Prata. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

_____. **Um gênero entre o jornalismo e a arte: o *feature* radiofônico**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27. 2004. Porto Alegre. Anais. São Paulo: Intercom, 2004.

BRECHT, B. Teoria do Rádio. In: MEDITSCH, E. (org.) **Teorias do rádio: textos e contextos**. Volume I. Florianópolis: Insular, 2005.

CAEIRO, Olívio. **A reflexão sobre Hugo von Hofmannsthal**. Língua e Literatura. São Paulo, v. 4, p. 415-433, 1975.

GAMBARO, D. **A instituição social do rádio: (Re)agregando as práticas discursivas da indústria no ecossistema midiático**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2019.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KAPLÚN, M. *Producción de programas de radio: El guión – la realización*. Quito: Ediciones Ciespal, 1978.

KLIPPERT, W. (1977). Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, George Bernard. **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

KOPETZKY, H. *Der Kunstkopf-Mann. Letzte Reise des Tönefängers Matthias von Spallart nach Amazonien* (NDR Kultur / DLF, 54'26''), 2018. Áudio cedido pelo autor. Roteiro original em alemão disponível em < <https://www.helmut-kopetzky.de/der-kunstkopf-mann-2/>>. Acesso em 29. Dez 2020.

_____. *Draufhalten*. *Feature-Workshop* publicado pela revista *Cut*, maio 2000.

_____. *Objektive Lügen Subjektive Wahrheiten*. *Radio in der Ersten Person*. Münster: Edition Octopus, 2013.

_____. Vamos ouvir novamente! In: **Rádio Nova**, constelações da radiofonia contemporânea. Org. Lilian Zaremba e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes Trópicos**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LISSEK, Michael. Helmut Koptetzky. In: *Feature Gespräche*. Entrevistas de Kopetzky a Michael Lissek (s/d), à emissora MDR (2010) e a Charly Kowalczyk, do *Bremer Hörkino* (2013). Disponível em: http://www.michaellissek.com/featuregespraechen.htm#helmut_kopetzky. Último acesso em 14 Jul.2021.

LÓPEZ VIGIL, 2013. Entrevista concedida para FERRAZ, N. **Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem**. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA-USP, São Paulo, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3ª. Ed. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *The voice of documentary*. *Film Quarterly*, 36, p.17-30. California, 1983.

PEIXOTO, N. B. O olhar estrangeiro. **Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos**, do Instituto Moreira Salles. Revista IMS, s/n, 1988.

PENA, F. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

SODRÉ, M. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2009.

WILLIAMS, R. **A produção social da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.