

Entrevista com Helmut Kopetzky: o *feature* radiofônico

Rakelly Calliari Schacht

Doutora pelo em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro do grupo de pesquisa Midiason. Profissional de comunicação organizacional e produção sonora. E-mail: rakelly@usp.br.

Eduardo Calliari Schacht

Publicitário, videomaker e mestrando em Meios e Processos Audiovisuais Universidade de São Paulo (USP). Técnico do laboratório de telejornalismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: educalliari@gmail.com

Nivaldo Ferraz

Doutor pelo em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre pelo PPG Ciências da Comunicação da ECA/USP. Professor e coordenador do curso de Jornalismo do Centro Universitário Belas Artes (SP). E-mail: ferraznivaldo@gmail.com

Dono de uma extensa lista de prêmios internacionais por sua produção radiofônica documental, Helmut Kopetzky é um dos autores mais conhecidos no universo do *feature* radiofônico, um gênero narrativo situado entre o jornalismo e a arte que propõe uma representação criativa do mundo histórico por meio da montagem de sons fixados em suporte. Em mais de 40 anos de atuação profissional, Kopetzky produziu *features*, peças radiofônicas e paisagens sonoras, principalmente para a emissora *Sender Freies Berlin* e parceiras do sistema de radiodifusão público alemão. Ministrou oficinas em 12 países diferentes, inclusive no Brasil, onde também realizou gravações que resultaram em ao menos sete produções sonoras que têm nosso país como cenário.

As reflexões originadas por sua experiência profissional e docente resultaram na escrita de diversos artigos e na publicação de um livro em 2013, intitulado *Objektive Lügen, Subjektive Wahrheiten*¹, com memórias de sua atuação profissional e o desenvolvimento de questões sobre a linguagem radiofônica (Kopetzky, 2013). O autor abraçou a digitalização dos processos em seus primeiros momentos e organizou o legado de sua obra, com textos, currículo, amostras de áudio, roteiros e outros documentos, em um website construído de forma independente e que permanece no ar (Kopetzky, 2020a).

Mais recentemente, tem trabalhado na recuperação de sua biografia pessoal, o que o levou a uma reconexão com a cidade natal, na República Tcheca. À época de seu nascimento, em 1940, a região, na fronteira com a Polônia, tinha uma comunidade majoritária de alemães estabelecidos há mais de 700 anos no local. Isto mudou ao fim da II Guerra Mundial, quando os alemães foram deportados. Com a publicação do livro *Mann im Mutterland*², em 2020, a família que hoje mora na antiga casa de que os Kopetzky foram expulsos fez contato com o autor (Kopetzky, 2020b). Depois disso, a edição foi expandida e deve ser traduzida para o idioma tcheco.

Em meio aos preparativos editoriais, Helmut Kopetzky aceitou conversar com os pesquisadores do Midiason, que vinham recuperando a história de suas vindas ao Brasil, entre 1989 e 2002. Pediu ajuda a um amigo para instalar o aplicativo de videochamada e preparou anotações para suprir a curiosidade dos entrevistadores a respeito das produções realizadas aqui no País, da linguagem radiofônica e da adoção de um olhar estrangeiro pelo documentarista. A conversa ocorreu em 17 de agosto de 2022.

Novos Olhares: Agradecemos muito por estar conosco. Estávamos ansiosos por esta oportunidade de ouvi-lo sobre suas experiências com rádio, imagens sonoras e o Brasil. A primeira coisa que gostaríamos de saber é sobre suas vindas ao Brasil, suas viagens. A primeira vez foi em 1989, correto?

Helmut Kopetzky: Sim, foi em 1989. Eu estava vindo como um missionário, podemos dizer, enviado por Peter Leonhard Braun. Vocês o conhecem, sabem de quem estou falando? O “papa” do *feature* na Alemanha e em todos os lugares. Ele enviou cerca de dez pessoas naquele ano, para diferentes países, e nós poderíamos escolher o país para o qual gostaríamos de ir. Eu sempre tive essa ideia, de ir até o Brasil algum dia. Então eu disse: “Quero ir para o Brasil”. “Ok, você pode ir”.

¹ *Mentiras objetivas, verdades subjetivas*, tradução nossa.

² *Homem na terra materna*, tradução nossa.

Maravilhoso. Foi uma coincidência muito boa. Eu estive no Brasil por seis vezes, ao todo. Na realidade, por mais vezes, em minha mente, em meus sonhos. Eu tive que pesquisar em meus papéis porque está tão longe, tão distante. Meu último *feature* produzi faz cinco anos, estou escrevendo dois livros e coisas do tipo. Pois bem, o objetivo que buscávamos alcançar indo a esses países – e eu no Brasil – era o que Leo chamava de *Schöpferische Rundfunkarbeit*, que significa criatividade radiofônica.

Essa era a ideia: ele queria espalhar o “evangelho” do que seria em Berlim, no estilo de Berlim, o *feature* acústico. *Feature* não significava apenas palavras: falar, falar, falar... mas sim ao mesmo tempo, com o mesmo peso e oportunidade, havia o som. Porque rádio é som; você não está transmitindo imagens, você está trabalhando com som – e palavras e som, ideias e som, são as mesmas coisas.

Esse termo “*feature* acústico” é estúpido, pois tudo é acústico, o que está vindo do rádio, mas nós não conseguimos encontrar um nome melhor para isso. *Feature* também não era um bom nome para a Alemanha, não soa legal (risos). Mas, de qualquer maneira, o *feature* acústico era o que Leo Braun queria. Ele era o responsável pelo departamento de *feature* por muitos anos na Alemanha – no departamento da *Sender Freies Berlin, Radio Free Berlin* – e ele buscava espalhar esse “evangelho” em todo lugar. Ele organizou uma grande rede de realizadores de rádio, principalmente aqueles que trabalhavam com *features*. Existem conferências sobre *feature* em muitos países, cada ano em um país diferente, há aproximadamente 40 anos agora.

Então, eu vim com essa passagem para o Brasil e de certo modo me senti como um missionário, pois encontrei recentemente um artigo na *Tribuna de Salvador* cuja manchete era: “Kopetzky condena nivelamento das rádios em Salvador”. Então, eu tinha acabado de desembarcar pela primeira vez no Brasil e dois dias depois eu já estava condenando as pessoas pelo que elas estavam fazendo (risos). Nós estávamos nos sentindo muito fortes e do lado certo.

Mas, depois de um tempo, eu aprendi mais sobre este país, sobre as dificuldades que pensei que também ouviria nesta noite, sobre como as coisas no Brasil haviam mudado. Àquela época estávamos trabalhando em rádios de igrejas e também em rádios de escolas... como era mesmo a palavra... educativas. É claro que não trabalhávamos com a Globo.

O primeiro contato com o universo midiático do Brasil foi realmente muito forte. Foi a primeira coisa, em minha primeira tarde no hotel, eu vi a Xuxa. Acredito que vocês se lembram do que quero dizer, “O Xou da Xuxa”?

NO: Claro, lembramos.

HK: Tudo muito alto, muito rápido. Então eu pensei: “Isso é tão... por que eu vim pra cá? Com nossos programas longos, tão bem-feitos e elaborados?”. E você sequer conseguia ouvir o suficiente do programa da Xuxa, pois as janelas estavam abertas. Fazia muito calor e os ruídos da rua também vinham muito quentes. Então, o que deveríamos fazer? Este foi um dos primeiros problemas que enfrentei: como poderia sequer reproduzir as peças que trouxe para o Brasil? Nos seminários, era difícil encontrar um lugar realmente calmo para escutarmos as peças da maneira que eram normalmente reproduzidas, como eram produzidas em nossos estúdios em Berlim. Entretanto, após um período eu lidei melhor com isso, percebi como as pessoas que vinham a esses seminários realmente se dedicavam e tinham vontade de aprender algo diferente. Era muito difícil para eles, pois em alguns casos trabalhavam em três empregos diferentes.

Nos primeiros encontros fiquei um pouco chocado quando vi que um participante, depois outro, e outro, haviam caído no sono durante nossas aulas. Eu pensava: “Meu Deus, o que eu estou fazendo de errado? Eles estão dormindo, um após o outro!”. Então alguém me puxou de lado e disse: “Você sabe o que aquela pessoa fez antes de vir pra cá e onde trabalhou ontem à noite...” e assim por diante. Isso também foi um aprendizado, por assim dizer.

Isso tudo ocorreu em... sim, nos anos 1989, 1990 e 1991. Tivemos *workshops* em São Paulo, Salvador, São Luís, Fortaleza, Belém, Brasília e, mais tarde, em 1997, também no Rio de Janeiro.

Depois novamente em Belém, mas com recursos próprios. Para financiar esta viagem tive de produzir outros dois programas. Nós ficamos lá por cinco semanas e fizemos um programa sobre... era chamado, deixe-me lembrar, *After the gold rush*, a grande corrida pelo ouro no Norte do Brasil. Desta vez havia pessoas muito pobres, miseráveis, morando muito distante acima... preciso achar meus papéis para lembrar... era no Rio Tapajós. Nós subimos de barco e então pegamos um avião, um avião pequeno, mais duas horas e meia em um lugar muito remoto onde as pessoas escavavam buracos como... como animais escavam, descendo para encontrar, de vez em quando, um punhado de ouro. Para isso eles tinham de pagar pela comida, acomodação e assim por diante. Era o fim da corrida pelo ouro. O subtítulo desse programa era “Uma viagem que nenhuma agência de turismo lhe recomendaria”.

Tinha a ver com isso, o que chamo de “fio condutor” ou uma “moldura”. Isso significa que, antes de começar, desta vez, busquei uma ideia de como poderia contar às pessoas sobre este assunto, sobre o qual estava trabalhando. Nesse caso, eu pensei em como enquadrar a ideia geral de uma agência de turismo. Se eu vou até lá e digo: “Qual é o lugar mais interessante para se visitar no Brasil? Para onde devo ir?”. Esse seria o lugar para onde nenhuma agência de turismo o aconselharia a ir. Esse era, como posso dizer, o estilo narrativo, do começo ao fim. O modo como o narrador fala, como um agente de viagem, porém sempre advertindo: “por favor, esqueça essa ideia, sobre aquele lugar, e aquele outro...”. E assim pudemos aprender sobre o país e o Norte, sobre a vida daquelas pessoas pobres, cavando ou mergulhando atrás de um pouco de ouro.

NO: E quando você esteve em São Paulo?

HK: Foi a primeira viagem ao Brasil, claro. Em 1989. Nós não tínhamos nenhuma diretiva, ou como devo dizer... ninguém nos disse o que deveríamos fazer lá, o que deveríamos trazer de volta. Cabia a nós. E toda vez essas viagens resultavam em algo: além dos treinamentos, produzíamos um ou dois programas. Eu tentava “encontrar” esses programas enquanto estávamos lá. Eu realmente não tinha nenhum objetivo traçado. Eu queria encontrá-lo. Era isso que eu buscava praticamente em todo lugar, o que eu chamo de método “o peixe e a água”. Quer dizer, você se move, você vive em um lugar estrangeiro o qual não conhecia antes, como um peixe no meio de outros peixes, nadando em volta, observando-os e encontrando seus assuntos, os que são dignos de se fazer um programa sobre. Em São Paulo, por exemplo, havia os... como se chamam? *A fúria*, vocês ouviram *A fúria*? [1993] Eles são chamados de “pivetes”. Pivetes. Pessoas, crianças, maioria crianças pequenas, vivendo nas ruas. E nós apenas os entrevistávamos.

Tínhamos um colega conosco. Eu digo “nós”, porque sempre fazíamos juntos, minha esposa e eu: nós viajavamos o tempo todo, discutindo e preparando essas coisas. Quando digo “nós”, tínhamos alguém do Instituto Goethe para nos ajudar – como nosso tradutor, é claro. Eu havia aprendido um pouco de português em Berlim, português para turistas, nada muito além disso, então precisávamos de alguém. Eu conhecia quase tudo sobre esses dois meninos, sabe? Nos encontramos diferentes vezes.

Em casa – quando eu estava de volta, em minha casa, ficava pensando em como contar suas histórias através do meu projeto, do meu programa. Eu conheci um músico, ele veio da Argentina, mas morava no Brasil e era um cantor e instrumentista famoso. Nos conhecemos nos anos 1990 e recebemos ele por um tempo aqui em Fulda, onde moramos, então passamos um tempo juntos. Ele me contou sobre essas pessoas no mercado público que cantavam e usavam algumas palavras-chave. Cantavam sobre essas palavras-chave; essas duas pessoas atuavam juntas. Tony Osanah, era o nome deste músico. Vocês ouviram falar dele?

NO: Sim.

HK: Então decidimos fazer algo com “canto”, sobre esses dois jovens. Nós nos sentávamos aqui em casa todos os dias por umas duas semanas, ele trazia seu violão, sua marimba e o que mais fosse tocar e então anotávamos o que ele estava cantando e improvisando. Então, todo o programa foi improvisado. Isso era no começo: apenas material, nada estava finalizado, nada para ser transmitido, era apenas material. Parte do material eram as gravações de São Paulo, gravações de pessoas vindas... os nordestinos. Imigrantes vindos de seu próprio país, cantando, famílias nas ruas e assim por diante. Todas essas coisas que eu trouxe para casa, era como... eu era como um pescador. Ele pega peixe; da mesma forma, eu pego som.

Então tínhamos o material, esses sons, todos os tipos de som, a histórias dos dois pivetes, as peças musicais de Tony Osanah, e o resto era isso, no final, escrever o texto. Um bom texto – eu espero – em “Canto” e mixá-lo com o *O-Ton*³, o som real de São Paulo. Então, eu acredito que foi sempre dessa maneira. Eu tentava encontrar uma moldura, o modo de como contar uma história.

³ O-Ton, de “Original Ton” é o termo usado em alemão para designar o som direto, ou seja, captações externas ao estúdio.

Porque coletar, fazer entrevistas, isso não é tudo. É necessário, mas você deve cada vez mais desenvolver uma atitude para lidar com o material. É meu programa. Eu não sou a estação de rádio indo a campo. Eu preciso ter uma atitude especial em relação ao objeto. Em São Paulo eu fiz gravações com o Lula em sua primeira campanha e foi realmente um experimento, pois tínhamos muitos equipamentos. Eu encontrei algumas fotos aqui que ilustram uma situação típica, de certa forma, daqueles tempos: eu tinha muitos equipamentos, um (gravador) Nagra pesado, entre outros dispositivos de gravação, um microfone estéreo muito grande, um monte de cabos, e assim por diante. Então, você está parado de pé no meio dessa multidão gigante e desse... como mesmo é o nome dele? Lula. Eu não conseguia abaixar meu braço por seis horas, de verdade, porque estávamos todos espremidos. Eu tive de segurar com muita calma e esses microfones estéreos eram bastante pesados. Depois daquilo, a primeira coisa que fiz foi sentar-me em algum lugar e relaxar, porque realmente... mas, por outro lado, nós conseguimos gravações muito boas, porque eu nunca tinha ouvido tanta emoção em um encontro político. As pessoas até choravam na frente do microfone.

NO: E por que esse interesse no Brasil?

HK: Por que Brasil? O Brasil era para mim uma ideia muito sentimental. Essa é a liberdade maravilhosa que se tem, sendo um *freelancer*⁴. É um trabalho duro, claro, você precisa ter a mulher ou o marido certo para viver desse jeito. Também é muito inseguro, mas nós vivemos dessa maneira por toda nossa vida e eu sigo feliz por isso, por termos feito isso, sim. Heidi [Heidrun Kopetzky, sua esposa] gosta muito, muito mesmo do Brasil.

⁴ Kopetzky foi contratado da Sender Freies Berlin apenas de 1994 a 1998. Todo resto de sua carreira foi desenvolvida como *freelancer*.

NO: Diga oi para ela por nós! E você sabia, antes de vir para cá, sobre a viagem de Ernst Schnabel ao Brasil⁵?

⁵ Este importante autor de *features* alemão era também piloto de avião e esteve no Brasil em 1968. Kopetzky refaz o percurso do antecessor em 1990, para a produção *Zikadenbaum*. E em 2003, produz um *feature* exclusivamente sobre Schnabel.

HK: Sim. Existem diferentes “papas”, podemos dizer, do *feature* radiofônico, e ele é um deles. O outro era Axel Eggebrecht. Eles são todos parte da história do rádio alemão. O *feature*, que na verdade não era chamado de *feature* no mundo de língua inglesa, eu não sei quem trouxe. Foram os ingleses que trouxeram para Hamburgo, para a *Norddeutscher Rundfunk*, e os ingleses já tinham uma longa lista de pessoas que eles poderiam usar para construir um novo sistema de rádio. Pessoas antifascistas e politicamente interessantes, mas a maioria delas também era novelista e escrevia para jornais. Ninguém havia trabalhado no rádio antes, até onde eu sei, e Schnabel era um deles. Ele trouxe um novo tom para o rádio. Cada um deles trouxe algo diferente.

Por exemplo, transformar uma história extensa em algo digerível, por assim dizer, para o ouvinte ordinário. Fazer uma história pequena que se consiga acompanhar, se um objeto era muito amplo e interessante – por exemplo, algo político. Isso era importante no pós-guerra. Os americanos chamavam de reeducação, o que eles fizeram com os alemães. Os alemães precisavam aprender novamente a escutar,

a discutir, e não apenas a aguardar por... *ein Befehl* [uma ordem], que alguém os dissesse o que fazer. Isso era algo em que o rádio poderia ajudar e essas eram as melhores pessoas, que tinham ideias para tal. Ernst Schnabel escreveu textos excelentes, livros muito bons (que não venderam, na verdade), não era nenhum *best seller*, mas era muito especial. Os programas de rádio de Ernst Schnabel, entretanto, todo mundo ouviu, diretamente após a guerra. Eu era muito pequeno na época, mas eu aprendi sobre.

NO: Queremos saber sobre seu feature mais recente, *Der Kunstkopf Mann* (Kopetzky, 2018)⁶. Particularmente: por que você produziu essa peça?

⁶“O homem-cabeça artificial” conta as desventuras do artista suíço Matthias von Spallart, que veio ao Brasil no início dos anos 1980 realizar gravações binaurais, e cometeu suicídio após voltar para a Europa, antes de concluir a edição da peça que se chamou “Brasil!” (Ferraz & Schacht, 2021).

HK: Sim. Primeiramente, eu não sou amigo do *kunstkopf* [“cabeça artificial”, nome dado ao microfone binaural]. Não, nem um pouco. Porque, quero dizer, você precisa de um esforço gigantesco para fazer uma gravação realmente boa, sabe? É a mesma coisa no estúdio. Para mim, o importante é o que eu quero contar às pessoas. Eu penso que, de certa forma, sou um contador de histórias nesse campo. E eu quero contar às pessoas coisas que, na minha cabeça, valham a pena serem contadas. Isso é o mais importante. Eu diria que, nas gravações em estéreo, minha fantasia também me permite ouvir o que está atrás de mim, entende? Minha intenção é falar sobre algo para as pessoas, que elas deveriam saber. Então os esforços para criar esse sentimento especial de *raum* (espaço), ou... como devo dizer... um tipo de “sala” – eu não tenho uma palavra melhor –, esse esforço é demais para mim.

Você sabe, eu quero fazer o que é preciso para conseguir gravações boas. Porque o *feature*, é claro, deveria ter uma gravação melhor do que outras mídias, como reportagens e afins. Eu diria que, se você tiver um pequeno microfone de mão e um gravador de mão com microfones nele, na maioria dos casos isso basta. Mas, no *feature*, ao menos metade do trabalho que se tem é trabalhar com o som; e você dá – se você contar de uma boa maneira, de uma maneira inspiradora, você vai ouvir o som como se estivesse lá. Também, com uma gravação estéreo comum, entende? Para mim isso [gravação binaural] não é interessante o suficiente.

Você quer ser um bom contador de histórias, portanto você precisa de dramaturgia. Porque o modo como você conta algo é parte do jogo. Você sempre terá problemas se estiver trabalhando em um assunto factual sobre o qual você tenha gravações, boas gravações, mas elas não são boas o suficiente para serem transmitidas uma noite inteira, digamos. Se existem muitos fatos interessantes e muitas gravações boas, e o espaço é de uma hora, como construir algo que as pessoas ficarão ouvindo, da maneira que for: alto-falantes, fones de ouvido, o que quer que seja? Você precisa de dramaturgia.

NO: Onde você aprendeu dramaturgia? Você estudou teatro por um tempo, certo?

HK: Você aprende fazendo, está muito claro. Você aprende a gravar, você aprende tudo isso fazendo. Tenho certeza de que existem alguns tipos de escola onde você pode aprender os fundamentos, não sou contra isso. Eu apenas nunca vi algo do tipo. Eu aprendi, a maior parte, aprendi com Peter Leonhard Braun. Foi isso, realmente. Devo dizer, de certo modo, como um homem que cresceu sem pai – meu pai morreu na Rússia, na segunda guerra, meu padrasto morreu na Rússia – você desenvolve uma atitude especial para encontrar novos pais, mais tarde. Quase todos o fazem. E Leo foi muito um segundo pai, de certo modo. No começo ele também tentou executar isso, ser um pai e me fazer um “segundo Braun”, podemos dizer. Então, foi muito difícil de encontrar meu próprio caminho.

NO: Sim. Sobre estética, ele utiliza o termo *akustischer Film* para nomear algo feito com mais som direto, basicamente. Ao menos eu entendo desta maneira. Eu gostaria de saber se você concorda com esse termo. O que você acha dessa comparação entre rádio e filme no *feature*?

HK: Eu não compararia ao filme. A forma é uma coisa e o conteúdo é outra. Ambos são equivalentes, é claro. Se você busca o filme, isso significa que o ouvinte

deveria ser arrebatado, como em um filme – ele está ocupado com o que está vendo no cinema – então é isso que ele está ouvindo e, na verdade, eu não gosto muito de ocupar o ouvinte. Eu tento dar a ele um certo espaço, para que ele reflita sobre o que está ouvindo e ele mesmo faça comparações. Isso também é sua própria memória acústica e assim por diante.

NO: Kopetzky, minha preocupação é sobre o que estamos enxergando enquanto escutamos um *feature*. Minha preocupação é sobre o que olhamos em volta de nós e se esse olhar não nos direciona para outro espaço de imagem, entende? Nós temos gerações de pessoas jovens fortemente conectadas com imagens. Como podemos resolver esse problema?

HK: Sim, penso que isso é importante. Muito frequentemente eu ouço falar sobre o tal de *audiovox*, sabe? Eu não acho que seja sobre isso a que você está se referindo. Eu nunca estive com eles, mas há um grupo de pessoas, eles usam fones de ouvido e caminham por certos trajetos, e alguém fala “agora você verá isso”, “olhe para tal lugar, agora olhe para lá...”. Então você caminha e essa voz vai dizendo: “Mais uma parada aqui, o que você pode ver é...”. Eu quero ver por mim mesmo, eu quero estar no lugar, não que alguém fique me dizendo o que devo fazer ou para onde olhar. Eu acho que essa é a dificuldade. Muito do que você espera acontece dentro da sua própria cabeça. Você deve completar o que está sendo reproduzido e a dramaturgia deve lhe permitir, dar espaço para sentir, pensar e assim por diante. Está tudo muito, demais, para o meu gosto. Muita televisão no rádio. É tudo rápido, rápido, rápido. Cortes muito bruscos. Três segundos, cinco segundos. Isso não funciona no campo da audição. Primeiro, deve ser *gearbeitet* [trabalhado]: você recebe o sinal e necessita de tempo. Seu cérebro precisa de tempo para comparar o sinal com outros sinais: se você já viu aquilo antes, escutou aquilo, ou não. Mas se o próximo sinal está vindo imediatamente, você está apenas reagindo como um cão à campainha. Isto é importante, está tudo muito rápido. É uma pena.

Hoje mesmo recebi essa divulgação: *Berliner Hörspiel Festival*, em Berlim. É realizado por produtores independentes, eu conheço uma parte deles, são pessoas muito bacanas. Mas quando vejo mais informações, as diferentes peças – *Hörspiel* [peça radiofônica] – elas têm 4:25 minutos, 1:35 minutos... a coisa toda, realmente, e eles chamam de *Hörspiel*. O que você espera que aconteça durante esse período, em mim? Eu poderia apenas sentar-me, hum, hum, hum [balbucia] e acabou. Mas isso é apenas mais um método de programa de rádio.

Isso dificultou muito as coisas hoje em dia. Eu não poderia trabalhar dessa maneira. Nossos programas tinham, em geral, 60 minutos: esse era o formato, digamos. Mas nosso (meu e de minha mulher) programa mais longo teve 16 horas. Era um dia inteiro de rádio, começando às oito da manhã e terminando à meia-noite. E era puramente som original, não contava nem com tradução e se chamava *One day in Europe*: você ouvia somente Europa, ouvia que horas eram, onde e quem você estava ouvindo. Duas frases, nada mais que isso. Sim, mas 2:15 minutos (risos) é um pouco estúpido, sim? Ou estou muito velho para isso.

NO: O programa sobre os rios do mundo, para o qual você fez uma peça sobre a Amazônia, também foi assim, de muitas horas, não?

HK: Foi um deles, sim. Amazonas foi de três horas. Na verdade foram mais, um pouco mais, com uma montagem de materiais que eu já havia capturado antes. Se você tem a oportunidade de fazer um programa de três horas e tem o dinheiro para isso, você faz. Não é nada tão necessário, realmente, mas de certa forma, isso também é contar histórias. O fato engraçado é que estávamos em Frankfurt, no Palm Garden. Eles chamam de Palm Garden pois tem árvores, todo tipo de arbustos, então lá se vê muita natureza. Também havia muitos pássaros voando ao redor e esses pássaros ouviram o som dos pássaros vindo de dentro. Em meu programa, eles ficavam muito agitados, uma resposta ao barulho. Depois veio uma grande tempestade, eu me lembro. “Relâmpago” [diz em português]. Lá fora, um de verdade. Também havia um relâmpago no meu programa, do lado de dentro, e foi ótimo. Então sua cabeça ficava envolta, rodeada com os dois sons, foi muito bom. Os pássaros estavam loucos. Natureza e natureza gravada.

NO: Eu gostaria de perguntar para você sobre nossa paisagem sonora aqui no Brasil. Você escreveu sobre isso, entendia ser impossível produzir algo na linguagem que usava na Alemanha aqui no Brasil, na rádio brasileira.

HK: Ah sim, eu sei sobre o que está falando. Eu tenho algo escrito sobre isso, porque eu recebi suas questões. Lá você pergunta se a cultura molda a paisagem sonora e influencia a linguagem do rádio. Meu pensamento é que a cultura está cada vez mais e mais globalizada. Não é tão específico – quero dizer, a cultura do público. Claro que não está completamente extinta, existem grupos de pessoas que tem sua própria cultura, por assim dizer. Mas, de maneira geral, o que chamamos (ou pelo menos chamávamos) de ouvintes do rádio, eles não são tão diferentes, começando pela música e por aí em diante.

Mas penso que mesmo o clima seja um fator importante, nos diferentes países. Por exemplo: a Finlândia é muito mais fria que o Brasil, é lógico. Se você escutar as transmissões da Finlândia, você vai perceber que eles são bem mais vagarosos, eles têm mais espaço na escuta. Eu sempre penso em um rapaz, um amigo da Finlândia, que também é aposentado – nós estamos todos nos tornando aposentados agora (risos): quando alguém pergunta seu nome, ele responde: “Ha-rr-i Huh-ta-mä-ki”. Desta maneira, vagarosa. Tem a ver com o clima, é claro. Todas as narrações de histórias e programas teatrais são diferentes lá, até mesmo da Alemanha.

A primeira experiência da qual falei, do programa da Xuxa, quando fui para o Brasil, foi um tipo de choque mesmo. Mais tarde foi em São Luís, os “trios elétricos”. Vocês sabem, aqueles carros enormes, com 60.000 watts, percorrendo as ruas? Você só quer fugir, se salvar. Então, eu penso que os brasileiros têm uma relação muito especial com o som.

Em uma das vezes havia o dono de uma rádio comercial de menor porte, acho que era em São Paulo, e ele conhecia alguém que estava no seminário. Eles estavam conversando sobre a locução no rádio, eu descobri que maioria das pessoas no rádio – não importa o que fosse: a narração de uma notícia, um anúncio comercial –, as pessoas gritavam como se estivessem em um mercado público. Sempre as mesmas vozes, uns querendo soar mais alto que os outros. Eu disse: “Eles deveriam vir ao nosso seminário”. Eu entregava um texto e diferentes pessoas liam este roteiro. Então eles liam devagar e devagar, e se tornavam cada vez mais vagarosos. Você precisa deixar espaços entre as falas, deve haver pausa. Porque você está contando algo, pensando sobre algo, mas não ouvimos seu pensamento, sabe?

E na Alemanha também é assim: quando jovens colegas, algumas vezes, estão escutando uma fala, eu digo a eles: “sempre deixe o ‘uhum’ ou o ‘sim’, ou uma respiração.” Eles pensam que precisamos cortar tudo isso. Também acham que os ouvintes não deveriam ter a impressão de que existe um microfone. Isso é bem estúpido. Se duas pessoas estão conversando juntas em uma gravação, é óbvio que existe um microfone. Eles pensam: “talvez deveríamos mudar de lugar, e se der pra ouvir algum outro barulho nós cortamos na edição”. Qual é o resultado? A pessoa que está falando bem devagar, porque está pensando enquanto fala. Você escuta essa pessoa pensando. Isso é interessante. Não apenas uma pessoa falando, falando, falando, falando. Seria melhor que ela pensasse um pouco, antes e depois de falar. Então esse é o resultado, no fim. Você escuta uma pessoa que não está pensando, mas permanentemente falando. Mas esta não é a pessoa que você tem gravada, é claro, pois você tirou tudo fora, o que era seu jeito particular de falar, como “Huh-ta-mä-ki”.

NO: Eu imagino que você tenha muitas memórias de toda sua carreira, mas, se me permite uma última pergunta: além da Xuxa, qual a sua lembrança mais forte sobre o Brasil?

HK: Ah, é difícil para nós eleger a mais marcante. De qualquer modo, se você vai para a Amazônia, nós fomos para lá por três vezes, é uma pequena *Abenteuer* [aventura] experienciar tudo isso. Já vale a pena por si só, é claro. E as pessoas, como dizer isso... elas podem ser pagas facilmente, também por razões políticas;

você consegue manipulá-las – em todos os países, mas penso que no Brasil é mais fácil, se você tiver alguma esperteza. Por outro lado, elas são tão convincentes em todo seu comportamento... é só assistir um homem ou uma mulher andando em um trecho de uma rua antiga, não pavimentada: se um alemão percorrer o mesmo trecho, não é uma visão tão interessante. Se você estiver em uma área rural, ou no interior do Brasil, e você vê uma jovem mãe com sua criança deslizando por uma estrada péssima, é tão fabulosa a maneira como se movem.

Os alemães são... eles se tornaram, eu acho, nas grandes cidades: sua atitude ao se moverem, ao olharem... ou não olharem. Não olharem. Se você estiver em um ponto de ônibus em uma manhã e uma pessoa jovem se aproxima e não há mais ninguém na rua, ela saca seu *smartphone* e começa a fazer qualquer coisa. Não fala “bom dia”, não dirige o olhar, mantém uma boa distância. Na maioria dos casos isso seria diferente no Brasil, eu acho. Definitivamente. Então, essa parte comportamental, a pessoa por completo, é mais risonha. E a língua é tão bonita. Quando estávamos em Portugal e tentei conversar em português, ninguém me entendeu e eu não entendi ninguém.

NO: Sim, é muito diferente mesmo, mas estou impressionada com a quantidade de palavras de que você se recorda. Não é uma língua fácil.

HK: Sim. No momento em que você entra no avião para o Brasil, você sente um aquecimento agradável em sua volta, até mesmo através da linguagem.

NO: Nessas viagens ao Brasil, como você... evidentemente vocês tinham algum tradutor, ou alguém que os acompanhavam durante as viagens. Mas vocês gravavam tanto material e depois voltavam para casa; como vocês editavam todas essas gravações em português?

HK: A maioria delas não podíamos fazer por conta própria, pois haveria dificuldades, interpretações erradas etc. Eu aprendia constantemente – hoje em dia esqueci tudo, mas eu aprendi a língua; pelo menos palavras, frases curtas. Mas o Instituto Goethe e todas as organizações que nos apoiavam, eles sempre tinham alguém para nos ajudar. E eles acabavam se tornando nossos amigos, de verdade. Por muito tempo mantivemos contato, agora um pouco menos. Em Berlim, eu sempre tive alguém que se sentava comigo, ouvia, ou lia transcrições. Eu não conseguia fazer isso por conta própria, é claro. Isso normalmente, em trabalhos formais, era pago por hora pelas estações de rádio. Hoje em dia, porém, se você quisesse ir ao Brasil pela rádio, eles diriam algo como: “Ok, você tem o limite de 700 euros para fazer tudo”.

NO: Nós tínhamos muitas perguntas sobre você ser um estrangeiro. Eu até lhe escrevi isso. Nós ficamos impressionados com sua sinceridade sobre a condição de ser um alemão no Brasil – em *Xangô* (Kopetzky, 1991), por exemplo. Mas depois de ler *Mann im Mutterland* (2020)⁷, aí então eu entendi que a condição de estrangeiro é muito diferente para nós. Para nós, estar fora do país é uma experiência de “uma vez na vida”; no geral, tudo é muito distante. Para você, é como se tivesse nascido um estrangeiro.

HK: Então, uma pequena resposta para isso. Nós deveríamos tratar todos nossos assuntos como se fôssemos estrangeiros. Mesmo no nosso próprio país, sabe? Você deve se distanciar das ações das pessoas, ou dos lugares, como se os estivesse testemunhando pela primeira vez. Isto é, mesmo se for seu vizinho, se você for produzir algo sobre ele, porque é interessante sob algum aspecto, você deve olhar para ele com um olhar estrangeiro, não de alguém que já o conhece. Isso é apenas o que eu vi; não quer dizer que eu saiba muito sobre ele. Então, eu devo ir mais fundo, e eu só consigo ir mais fundo se eu o tomar como alguém que nunca vi antes. Nós somos sempre estrangeiros, e isso nos ajuda. Então, não importa se estamos no Brasil ou aqui, na Alemanha.

NO: Essa é uma dica muito boa para os realizadores de *features*.

⁷ Nesta autobiografia, o autor relata sua condição de ter nascido em uma comunidade alemã em território tcheco, depois ter sido deportado ainda criança e ser visto, de certa forma, como um estrangeiro dentro da Alemanha.

HK: Sim. Também, ao ouvir suas gravações, quando voltar para casa, deixe-as descansar primeiro – por meses, se possível. Porque, se você imediatamente começar a transcrever, ou montar o seu programa, você vai escutar as coisas diferentemente das pessoas. Pois você também tem imagens gravadas em sua cabeça: de onde as gravações foram feitas, e assim por diante. Então, pode ser que você faça escolhas erradas, entre tantas gravações. Eu penso que, se você deixá-las descansar por um tempo, você vai descobrir que... “Eu não entendi, o que foi mesmo que ele disse?”. Bem, você estará na posição de um ouvinte da rádio. Transforme-se em um estrangeiro.

NO: Como está indo seu livro? [A expansão da autobiografia *Mann im Mutterland*, agora chamada *Sudetjak*]

HK: Está terminado, pronto para ser traduzido, agora. Se tornou bem mais extenso; ao fazer isso, arruinei meu braço direito. Sentava-me por oito horas, todos os dias, por dois meses e meio, para cumprir o prazo. Agora está melhorando, mas na época tive que ir para o hospital, por ficar muito tempo no teclado etc. Estou muito feliz por ter terminado: ele tem 233 páginas. Agora, vamos ver o que acontece.

NO: Vai ser bonito. E como foi sua estada recente na cidade-natal?

HK: Tivemos uma reunião de família na casa em que nasci, foi muito bom. Eu acabei de receber novas fotos deles. Nós levamos uma planta – uma roseira – para eles, nessa casa de onde fomos despejados 75 anos atrás. Eles plantaram na frente da casa e, na foto nova, a roseira está toda florida. Maravilhoso. Sim, isso faz bem para o coração.

NO: Obrigado, Kopetzky. Foi uma honra ouvi-lo e passar um tempo com você nesta reunião. Nós temos tudo gravado para nossa história. Muito obrigado por seu tempo e por sua disposição a conversar conosco.

HK: Ah, eu gostei disso. Eu poderia conversar até amanhã de manhã. Desejo o melhor para vocês. Muito obrigado por estarem aqui. Foi animador, de várias maneiras.

Referências

Kopetzky, H. (1991). *Xangô: Die Nacht der schwarzen Götter* [Gravação em áudio]. SFB.

Kopetzky, H. (2013). *Objektive Lügen Subjektive Wahrheiten: Radio in der Ersten Person*. Octopus.

Kopetzky, H. (2018). *Der Kunstkopf-Mann: Letzte Reise des Tönefängers Matthias von Spallart nach Amazonien* [Gravação em áudio]. <https://bit.ly/3EDaksn>

Kopetzky, H. (2020a). *Helmut Kopetzky*. <https://www.helmut-kopetzky.de>

Kopetzky, H. (2020b). *Mann im Mutterland: Erzählung vom endlosen Nachkrieg*.

Schacht, R. C; & Ferraz, N. (2021). *Escuta estrangeira e subjetividade no rádio documental: O homem-cabeça artificial* [Apresentação de trabalho]. 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. <https://bit.ly/3VjDBy2>