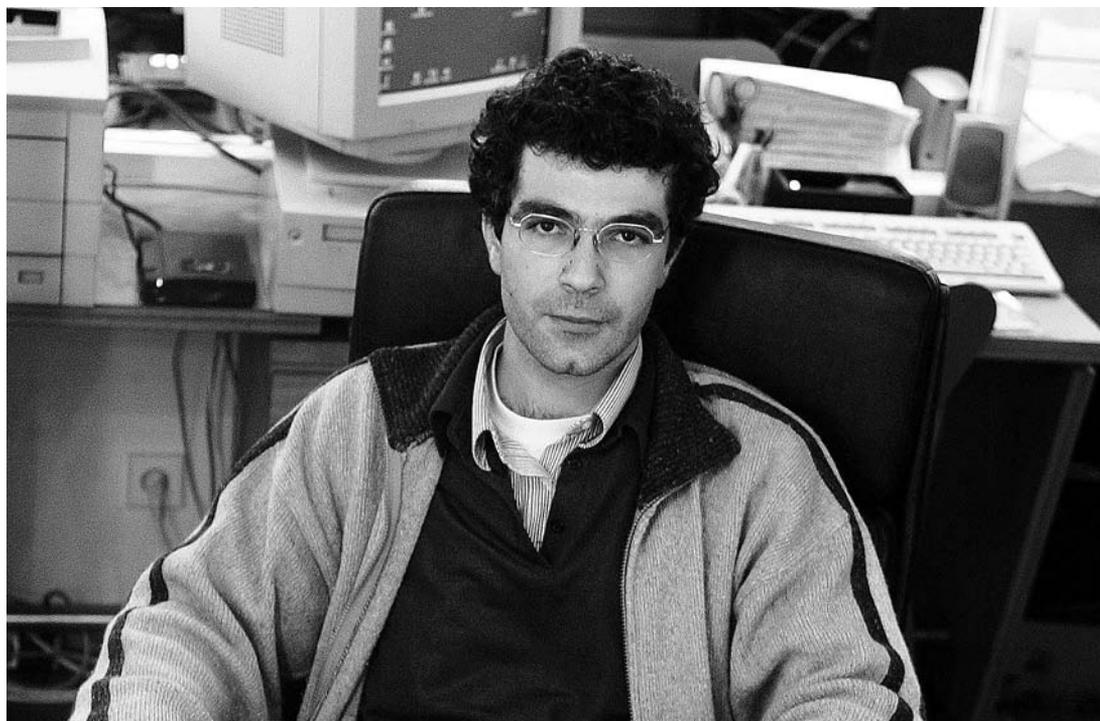


“Um teatro também, ou mesmo, sobretudo, de som”: Francisco Leal

Paulo Eduardo Carvalho



<

Francisco Leal,
fot. João Tuna.

Tendo já tido o privilégio de me cruzar criativamente com o sonoplasta e desenhador de som Francisco Leal e reclamando-me como um seu espectador – ou, talvez melhor, ouvinte – atento, não resisto a iniciar esta breve apresentação, justificativa da Menção Especial atribuída pela APCT para o ano de 2003, convocando um retrato que me parece justo, mas generosamente afectivo, esboçado por um dos seus mais próximos colaboradores criativos:

O Francisco Leal não existe. Foi inventado. A gente, às vezes, pensa que ele está, mas ou não está, ou não é ele! O silêncio que ele consegue criar à sua volta (mesmo no meio da gritaria geral) e a perícia, o profundo conhecimento de acústica – e de música! –, o excelente, discretíssimo gosto sonoro e, principalmente, o modo como ele mesmo se faz intérprete do espectáculo enquanto opera o som são, no mínimo, tentadores. (Pais 1998b)

Estas são palavras de Ricardo Pais, criador cénico com o qual Francisco Leal vem colaborando regularmente desde 1996, em espectáculos tão diversamente marcantes como os mais "textuais" *A salvação de Veneza* (Thomas Otway, 1997), *As lições* (Ionesco, 1998), *Noite de Reis* (Shakespeare, 1998), *Arranha-Céus* (Jacinto Lucas Pires, 1999), *Madame*

(Maria Velho da Costa, 2000), *Hamlet* (Shakespeare, 2001) e *Castro* (António Ferreira, 2003), e os mais "musicais" *Raízes rurais, paixões urbanas* (1997), *Músicas para Vieira* (1997), *Linha curva, linha turva* (1999), *Grátis* (2002), *Um Hamlet a mais* (2003) e, já este ano, *Sondai-me* (2004), todos eles caracteristicamente "visuais", mas nem por isso menos intensamente "sonoros". Embora Francisco Leal registre no seu percurso uma estimulante variedade de colaborações com outros criadores, estruturas de produção e companhias de teatro e de dança, não aparecerá como exagerada a sugestão de que uma dimensão muito expressiva dos caminhos que este técnico-criador vem explorando, sobretudo nestes últimos anos, surge intimamente articulada com a inquietação criativa do actual director do Teatro Nacional S. João, sempre renovadamente fascinado e apostado na exploração do "alucinante potencial de alargamento de significados no espectáculo", proporcionado pela manipulação das novas tecnologias.

Nascido em 1965, o ainda jovem Francisco Leal participa, em meados da década de oitenta, da aventura das rádios pirata, com uma passagem pela Rádio Universitária do Tejo, onde chegará a animar um programa sobre *jazz* e *blues*. A esta experiência juntam-se estudos de música na Academia

< >
Noite de Reis,
 de Shakespeare,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 1998
 (João Reis),
 fot. João Tuna.

dos Amadores de Música e na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, a frequência de cursos de produção de som, e, em finais daquela mesma década, a passagem pelo Angel Studio, onde aprende técnicas de gravação e captação de som. Datará de 1991, a sua primeira experiência de "desenho de som", com *Nocturnos III*, um espectáculo apresentado no Jardim Botânico de Lisboa, concebido por Nuno Artur Silva e com música de Nuno Rebelo. Nesse mesmo ano, colabora com Ana Tamen na primeira produção de *Nunca nada de ninguém* (Luísa Costa Gomes), voltando a colaborar com a encenadora em *Grande e Pequeno* (Botho Strauss, 1995) e *Geografia e Peças* (Gertrude Stein, 1998). Ainda em Lisboa, uma das suas decisivas experiências teatrais é *Inox Take 5* (1993), encenado por José Pedro Gomes, espectáculo no qual acumula algumas das muitas valências, de fronteiras nem sempre muito claras para o não especialista, que vêm marcando todo o seu trabalho desde então: a concepção da banda sonora, a produção de som, a sonoplastia e o desenho de som.

Em Setembro de 1993, este lisboeta é "exilado" para o Porto, para dirigir o Departamento de Som do Teatro Nacional S. João, funções técnicas que continua ainda a desempenhar. Será naquele teatro que, como já adiantamos, iniciará a sua colaboração criativa com Ricardo Pais, mas também com muitos outros encenadores que, de diferentes maneiras, passaram pelo TNSJ, como Nuno Carinhas (*O grande teatro do Mundo*, Calderón, 1996; *A ilusão cómica*, Corneille, 1999; *O belo indiferente*, Cocteau, 1997; *Uma peça mais tarde e O jogo de lalta*, Brian Friel, 2003, em co-produção com a Escola de Mulheres), Giorgio Barberio Corsetti (*Os gigantes da montanha*, Pirandello, 1997, e *Barcas*, Gil Vicente, 2000), Luís Miguel Cintra (*Quando passarem cinco anos*, Lorca, 1998), e José Wallenstein (*Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett, 2001). Ao mesmo tempo, e provavelmente em resposta a convites motivados pelo reconhecimento da sua demonstrada competência técnica e discreta, mas cativante, personalidade artística, Francisco Leal alarga o espectro das suas colaborações a companhias e criadores cénicos como o Teatro da Garagem e Carlos Jorge Pessoa (*As filhas do Marajá*, 2001; *O gato Lucas e a tia Zizi*, 2001; *Os testemunhos de Adélia*, 2001; *A deriva dos fragmentos... sobre o amor*, 2002; *Paixão segundo o meu anjo*, 2002), a ASSÉDIO e os encenadores Nuno Carinhas (*Tia Dan e Limão*, Wallace Shawn, 2001), João Cardoso (*Cinza às cinzas*, Pinter, 2002; *Distante*, Caryl Churchill, 2002; *No campo*, Martin Crimp, 2003) e João Pedro Vaz (*O triunfo do amor*, Marivaux, 2002; *Uma noite em Novembro*, Marie Jones, 2003), o Ensemble e, mais uma vez, Nuno Carinhas (*Dama d'água*, Frank McGuinness, 2001), o Teatro Bruto e Rogério de Carvalho (*Don Juan*, Brecht, 2000), ou ainda o CENDREV e o GICC-Teatro das Beiras e Gil Salgueiro Nave (*Na volta do mar*, vários, 2001, e *Ambulância*, Gregory Motton, 2001).

Deixando, por ora, de lado as suas prestações só aparentemente mais técnicas, como a operação de som, esclareça-se que o conjunto destas colaborações mais criativas recobrem, como atrás já se sugeriu, valências e realidades muito distintas, entre a concepção da banda sonora, a sonoplastia e o mais recente desenho de som, assim traçando



a exploração de uma das expressões literalmente mais *invisíveis* da experiência cénica e, talvez, nem sempre tão reconhecidamente *audíveis* pelo espectador contemporâneo como seria desejável. Como nos recorda, algo disforicamente, um outro criador português activo na área daquilo a que gosta de chamar o "*design* acústico", "o mundo contemporâneo é surdo. Deslocámos o eixo da percepção do ambiente que nos rodeia do ouvido para a visão" (Augusto 1999: 13). Carlos Alberto Augusto avança, assim, com o pessimista diagnóstico de que o teatro, ao contrário do cinema, não teria sabido aproveitar a tecnologia para transformar a dimensão sonora num dos seus eixos fundamentais de expressão, conduzindo àquilo que apresenta como um "teatro surdo" (*Ibidem*: 14). A consulta de obras tão influentes como o *Dicionário de teatro* e o manual *Análise de espectáculos*, do teatrólogo Patrice Pavis, parecem, na reduzida atenção que dedicam à complexa dimensão sonora do espectáculo, conformar esta visão tão pessimista (cf. Pavis 1996a e 1996b).

Contudo, se é verdade que o investimento e "a tecnologia da dimensão sonora ocupa" – habitualmente – "um espaço manifestamente secundário quando comparada com o peso da tecnologia da dimensão visual" (Augusto 1999: 15) – em relação directa com a natureza rudimentar do entendimento científico, histórico, estético e etnográfico do som quando comparado com o nosso entendimento da cenografia ou, até mesmo, da luz (cf. Barnes 2003: 1262) –, não será menos verdade que determinadas realidades técnicas e criativas, como aquela aqui representada por Francisco Leal, apontam numa direcção bem mais positiva e estimulante. Talvez não por acaso, a importância do som no teatro começa a ser objecto de reflexões e análises, entre o mais técnicas ou filosóficas, de que são exemplo, respectivamente, as obras de John A. Leonard, *Theatre Sound* (2001) e de Daniel Deshays, *De l'écriture sonore* (1999), fazendo adivinhar uma atenção futura ao desenho de som no teatro comparável àquela que, há décadas, por exemplo, um autor como Michel Chion vem dedicando ao som no cinema (veja-se o mais recente, *Un art sonore, le cinéma*, 2003).



<

Dama d'água,
de Frank McGuinness,
enc. Nuno Carinhas,
Ensemble,
Quartel do Bom Pastor, 2001
(Emília Silvestre),
fot. João Tuna.

Esquecemo-nos frequentemente – todos nós, criadores, espectadores e críticos – que muitos dos recursos tecnológicos actualmente ao serviço do teatro não são mais do que prolongamentos e extensões diversas de inovações e outras inflexões que a expressão teatral sempre conheceu ao longo da sua história. No caso do "desenho de som" – só reconhecido como disciplina a partir dos anos 60 e, entre nós, naturalmente mais tarde... –, teremos de recuar até meados do século XIX para traçarmos as suas origens. Tal como terá acontecido com a emergência da figura do encenador, também no domínio das explorações sonoras os desafios diversos colocados pela dramaturgia naturalista e simbolista parecem ter-se imposto como as principais motivações para muitos dos progressos então verificados. A produção histórica de *A gaivota* pelo Teatro de Arte de Moscovo, com o seu lago desafiador, surge como exemplar na demonstração dessa ideia transformadora de que o som deveria ser realista, mas o seu timbre, volume e ritmo deveriam antes contribuir para a criação de um certo "espírito atmosférico" (Cf. Barnes 2003: 1264).

Se regressarmos ao nosso próprio tempo histórico, teremos de reconhecer que, com uma rapidez que certamente escapará ao mais leigo, a tecnologia associada ao som tem evoluído de uma forma extraordinária, disponibilizando hoje sistemas certamente mais sólidos, capazes e versáteis do que aqueles existentes há uma década atrás. Claro que tais progressos alucinantes podem facilmente conduzir a uma espécie de fascinado desvario tecnológico, propiciadores da substituição de uma mais exigente articulação das linguagens teatrais por uma qualquer indesejável vacuidade expressiva. Mas não será menos claro que as mesmas possibilidades tecnológicas podem abrir caminho a um território de experimentação capaz de se oferecer como verdadeiramente desafiador, quando não hostil, a legítimos entendimentos mais artesanais da criação e da recepção teatral. Talvez por isso às funções expressivas tradicionalmente reconhecidas ao som – (1) assegurar os sons referidos no texto, (2) dar informação necessária, mas não fornecida pelos diálogos,

(3) afectar o "espírito" do espectador através da criação ou reforço de determinados sons e (4) intensificar uma dada situação cénica (cf. Leonard 2001: 142) – parece, problemáticamente, necessário acrescentar outras.

Uma das dimensões que Francisco Leal tem intensamente explorado em muitos dos seus desenhos de som – prática que ele próprio gosta de apresentar como a criação de um "conceito global de som ou envolvente sonoro para um determinado espectáculo" (*apud* Sobrado 2003: 15) – é, por exemplo, aquele que incide directamente sobre a voz dos actores, uma matéria dotada de uma extraordinária espessura semântica, tais as dimensões de corporalidade, sensualidade e musicalidade que estão naturalmente envolvidas e às quais importa estar atento. Entre o simples – como se alguma vez pudesse ser simples – reforço das vozes, através da utilização de microfones emissores, e a sua mais explícita amplificação e distorção variada é todo um campo *espectacularmente* performativo que se abre à competência e ao talento do técnico-criador.

Excelentes exemplos deste tipo de intervenção performativa são espectáculos como *As lições*, *Noite de Reis* ou o mais recente *Um Hamlet a mais* – espectáculo no qual a utilização de microfones de mão torna mais explícita a proposta espectacular em causa. Mas permito-me igualmente recordar alguns instantes de incomparável fascínio e perturbação como aqueles que Francisco Leal criou, por exemplo, para *Dama d'água*, condenando a intérprete a uma esforçada articulação dos seus recursos expressivos autónomos com aqueles emprestados pela tecnologia, potenciando, deste modo, a criação de uma figura de um intemporal e deslocalizado, mas não menos lírico, desespero. Ou, ainda, com diverso grau de subtilidade, o modo como surgia pontuada – não consigo melhor termo – a voz de Teresa Tapadas, quando subitamente emerge, cantando, do fundo do palco, no decurso de *Raízes rurais, paixões urbanas*. Este espectáculo é um eloquente exemplo de um caso em que o desenho de som se apoiava "na própria lógica musical para se constituir num discurso discreto, mas autónomo" (Pais 1997), devolvendo

>
As lições,
 a partir de Ionesco,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 1998
 (João Reis e
 Micaela Cardoso),
 fot. João Tuna.



>
Um Hamlet a mais,
 a partir de Shakespeare,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 2003
 (Pedro Almendra,
 Nicolau Pais, João Reis e
 Luísa Cruz),
 fot. João Tuna.

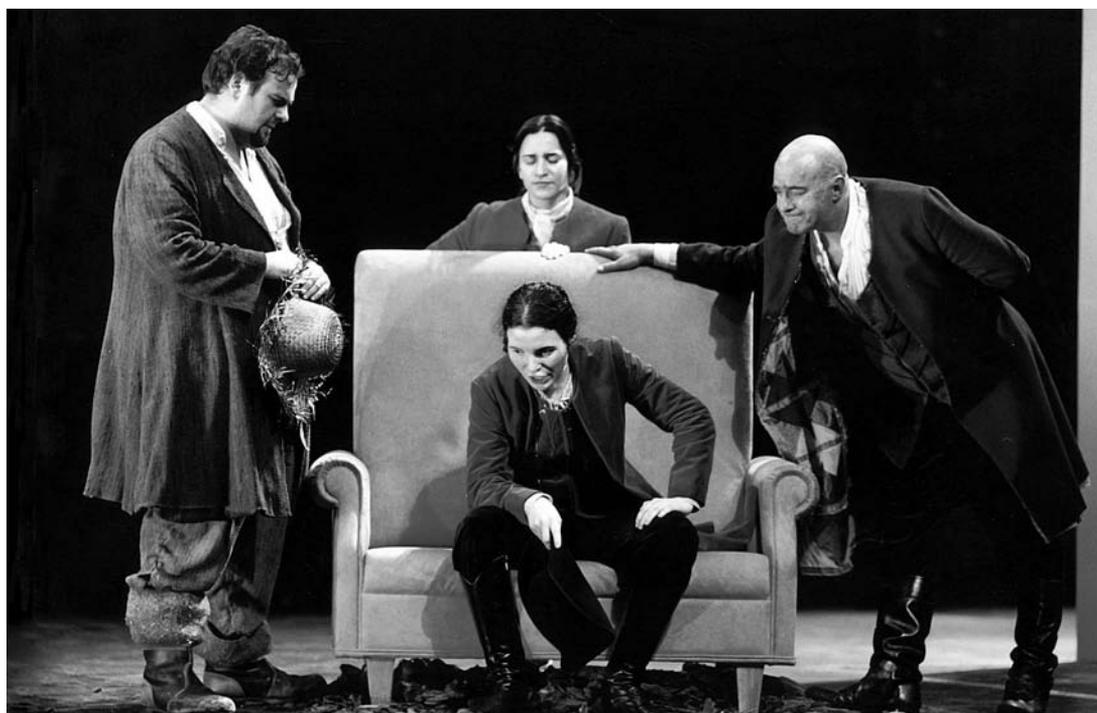


ao público a imagem sonora mais expressiva do ambiente associado a cada momento ou intérprete.

Mas claro que o "desenho de som" explorado por Francisco Leal é algo que vai muito para além da produção vocal dos actores – e à qual haveria que acrescentar o trabalho de espacialização –, incluindo, como também já foi sugerido, uma mais directa intervenção a nível da criação de uma banda sonora, e da sua distribuição no espaço cénico e no tempo da acção, ou do diálogo com a música pré-gravada ou interpretada ao vivo, por outros – como pode ser o caso dos músicos Mário Laginha, Nuno Rebelo ou Vítor Rua. *As lições*, com o seu assumido "festim de artificios", terá sido o espectáculo onde, pela primeira vez, a dupla

criativa Francisco Leal e Ricardo Pais assumiram "o lado performativo explícito do som, da sonoplastia e da música, como parceiro legítimo da produção vocal, da representação", como formas associadas de fazer ouvir o teatro (Pais 1998a).

Em função da natureza da proposta dramaturgica em causa ou em consequência dos estímulos criativos envolvidos, o trabalho informado e talentoso de Francisco Leal pode oscilar entre a maior das "invisibilidades" sonoras e a mais explícita e assumida "artificialidade". A sua missão consiste, nas suas próprias palavras, "em revitalizar os acontecimentos sonoros através do engenho técnico: captar e reproduzir, ampliar e remoldar esses estímulos, de forma a potenciar a auralidade do espectáculo" (*apud* Sobrado 2003).



<
O triunfo do amor,
 de Marivaux,
 enc. João Pedro Vaz,
 ASSÉDIO/TNSJ, 2002
 (Ivo Alexandre,
 Rute Pimenta,
 Paula Diogo e
 João Cardoso),
 fot. João Tuna.

A atribuição, pela APCT, de uma Menção Especial relativa ao ano de 2003 a Francisco Leal tem, deste modo, como objectivo premiar a singularidade, entre a competência técnica e a sensibilidade artística, de um ainda jovem percurso, na convicção de que, deste modo, está também a premiar e a reconhecer a vitalidade da dimensão sonora do espectáculo teatral, para a qual este criador reclama um papel expressivo tão decisivo como aquele mais tradicionalmente reconhecido às linguagens visuais da cena. Este é, assim, um prémio para distinguir a contribuição sensível e inovadora de Francisco Leal para o desenvolvimento e renovação das linguagens cénicas em Portugal.

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, Carlos Alberto (1999), "No tempo do teatro surdo", *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, nº 21/22, Junho de 1998/Janeiro de 1999, pp. 12-19. Veja-se, igualmente, "O teatro à vista", *Teatro escritos. Revista de ensaio e ficção*, nº 1, *Para que é que serve o teatro*, Lisboa, IPAE e Cotovia, 1998, pp. 64-71.
- BARNES, John (2003), "Sound and Sound Effects", in Dennis Kennedy (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Vol. 1, Oxford, O.U.P., pp. 1262-1266.
- CHION, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- DESHAYS, Daniel (1999), *De l'écriture sonore*, Marseille, Éditions Entre/jeux.
- LEONARD, John A. (2001), *Theatre Sound*, London, A&C Black. Veja-se, igualmente, "Sound", in Colin Chambers (ed.), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, London & New York, Continuum, 2002, pp. 698-699.
- PAIS, Ricardo (1997), s/título, in Programa de *Raízes Rurais, Paixões Urbanas*, Porto, TNSJ.
- (1998a), "A propósito de *As lições*: Entrevista fabricada por Rodrigo Affreixo e Ricardo Pais", in Programa de *As lições*, Porto, TNSJ, s/p.
- (1998b), "A propósito de *Noite de Reis*: Entrevista fabricada por Rodrigo Affreixo e Ricardo Pais", in Programa de *Noite de Reis*, Porto, TNSJ, s/p.
- PAVIS, Patrice (1996a), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan; v. *A análise dos espectáculos*, trad. Sérgio Sálvia Coelho, revisão de Marilena Vizontin, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- (1996b), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod; v. *Dicionário de teatro*, trad. sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- SOBRADO, Pedro (2003), "Francisco Leal", in Manual de Leitura de *Um Hamlet a mais*, Porto, TNSJ, p. 15.

Para mais informações sobre a actividade de Francisco Leal, consulte-se a página da CETBase, do Centro de Estudos de Teatro: <www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm>.