

A Arte de Luís Otávio Burnier
em busca da memória

Carlota Cafiero

Sumário

APRESENTAÇÃO	13
I - NASCE UM MÍMICO	15
ABRIU O PEITO E ENTREGOU O CORAÇÃO	15
QUANDO OS ESTUDANTES FAZIAM TEATRO	18
CONVERSANDO SOBRE MÍMICA	21
MARCEL MARCEAU	23
PSEUDÔNIMO: LUÍS OTÁVIO BURNIER	24
II - O HOMEM ATRAVÉS DO TEATRO	29
UM ADOLESCENTE EM PARIS	29
O MAIOR ESFORÇO PARA O MENOR EFEITO	31
CADA MINUTO DEDICADO AO TEATRO	33
DO ABSURDO À COMMEDIA DELL' ARTE NOS PALCOS DE PARIS	35
O PRIMEIRO RETORNO	39
III - A ARTE DE ATOR	42
CURRICULUM	42
DOTADO PARA A TÉCNICA	45
ATUANDO COM TEMAS SOCIAIS	47
CASADO COM A MÚSICA	49
O LUME	51
KELBILIM – O CÃO DA DIVINDADE	55
EM BUSCA DA MEMÓRIA	61
INTERCÂMBIO TEATRAL: A ISTA E O FIT	61
TAUCOAUAA PANHÉ MONDO PÉ	65
O VALE FORMOSO	69
DE SÚBITO A ÁGUIA ALÇOU VÔO	72
E O LUME CONTINUA	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

“A busca do ator, assim como a de todo artista que quer algo mais do que o simples reconhecimento social e econômico, é a incontestável tentativa de reavivar a memória”.

Luís Otávio Burnier

Apresentação

Este livro-reportagem foi escrito no segundo semestre de 1999, como requisito para a conclusão do curso de jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (Puc-Campinas), e conta a trajetória artística de uma pessoa que se dedicou integralmente à arte de ator – Luís Otávio Burnier (1956-1995). Apesar de não se apresentar como uma biografia completa, o presente trabalho exigiu um mergulho nas memórias daqueles que acompanharam de perto ou de longe a história de Burnier. Vir à tona muitas vezes foi a principal condição, pois o material coletado merece tratamento distanciado. Tarefa difícil, afinal, como bem registrou o músico alemão Koelreutter, “o homem não pode desempenhar o papel de um observador objetivo e distanciado, porque se torna forçosamente envolvido em tudo o que cria, mas também em tudo o que aprecia”¹.

No distrito de Barão Geraldo, a 12 Km de Campinas, fundou sede um grupo de atores-pesquisadores que percorre o Brasil e o mundo estabelecendo pontes com mestres e grupos de diversas tendências teatrais. Também se relaciona, através de suas pesquisas e espetáculos, com pessoas pertencentes a diferentes etnias, faixas etárias e níveis sociais que formam o seu público. É o grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), que desenvolve estudos no campo da antropologia teatral, da mimesis corpórea, da dança pessoal e da utilização cômica do corpo, o clown.

Fundado em 1985 por Burnier – junto à musicista Denise Garcia e aos atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti –, hoje o Lume dá seqüência às linhas de pesquisa com total autonomia e autoridade para criar novas. Diante da seriedade e beleza do trabalho do grupo, procurou-se conhecer a sua base. Quem idealizara tal projeto?

O livro *A Arte de Luís Otávio Burnier em busca da memória* procura revelar a vida e a obra do mímico, ator, diretor e professor campineiro. Percorrendo sua arte e história pessoal, fica evidente que

¹ Cadernos de Estudo, Educação Musical. Belo Horizonte: Atravéz, fevereiro, 1997

seus projetos em teatro representavam seu maior projeto de vida. Autor e obra misturam-se a todo momento sendo difícil, senão impossível, separar o artista do ser humano. Por esse motivo, o título do livro comunica, por si só, que será através do relato do processo de criação de Burnier que será contada a história pessoal. Além disso, falar de Burnier é a oportunidade de registrar um importante período da produção teatral campineira, passando também por algumas tendências teatrais na França, em especial Paris, cidade que o acolheu durante seus estudos.

A pesquisa deu-se por fontes diversas. Um pouco da dimensão humana foi construída através de entrevistas com os pais e amigos, além do acesso a algumas cartas de Burnier à família; a dimensão artística veio através de conversas com atores, espetáculos gravados, apresentações do Lume, reflexões acerca do teatro em entrevistas à imprensa; e, por fim, a dimensão acadêmica, através da tese de doutorado de Burnier e das aulas que ministrou na Unicamp.

Grande parte dos conceitos, metodologias, tendências e principais precursores do teatro da época retratada advém de fontes bibliográficas, dentre livros, teses, revistas e jornais.

Claro que, mesmo com o trabalho de investigação, não foi possível reconstruir todas as dimensões que tomaram a vida e a obra de Burnier. Para tanto, o leitor poderá contribuir através da interpretação dos fatos e reflexões também em suas entrelinhas, chegando a impressões e conclusões sempre originais e reveladoras.

Este livro pretende atingir estudantes, pesquisadores e artistas envolvidos com o ofício teatral, mas também se dirige aos interessados em teatro e na produção cultural de Campinas, aos admiradores do trabalho do grupo Lume, assim como aos apreciadores de biografias.

É por esses motivos que urge registrar a arte de Luís Otávio Burnier, para ser lembrado pelos que estiveram próximos e conhecido pelos que não acompanharam seu trabalho.

Carlota Cafiero

I - Nasce um Mímico

Abriu o peito e entregou o coração

Carlota Cafiero

Uma noite dedicada à mímica encerra o 1º Festival dos Cursos de Teatro de Campinas. É junho de 1974 e no palco do antigo Teatro do Sesc, no bairro Bonfim, um ator de 17 anos consegue a atenção de 120 pessoas. Com a máscara branca de mímico, um paletó surrado e uma cartola furada, Luís Otávio Burnier é Burna, um mendigo que se relaciona com os seres puros ou desamparados, como as borboletas, aves, crianças e bêbados.

O espetáculo é dividido em seis quadros: O Orfanato; Burna Aprendendo a Amar; Burna é Rejeitado; Coisas da Vida; Somos Todos Humanos; Paixão e Ressurreição. A comunicação nasce dos gestos de Burnier e se completa na resposta silenciosa do público. Cada curto intervalo entre os quadros é preenchido pelos aplausos e assovios da platéia. E, quando um novo quadro é anunciado, o silêncio volta à cena.

Burna então retorna, sempre ansioso em agradecer e distribuir amor, que ninguém aceita, nem retribui. A técnica refinada dos gestos, num ator tão jovem, surpreende o público, e não somente os leigos em mímica. Uma pessoa especial está presente: Ricardo Bandeira, o maior mímico do Brasil e um dos melhores do mundo. Com mais de cinquenta anos de idade, Bandeira veio de São Paulo assistir à estréia nacional de Burnier, e se encanta com o ator.

No final do espetáculo, com duração de uma hora e meia, Burnier é ovacionado pela platéia, e tem de retornar cinco vezes ao palco para agradecer aos aplausos. E, antes do público se retirar do teatro, a diretora de Burnier, Teresa Aguiar, anuncia a presença do velho mímico.

Burnier já estava no camarim retirando a tinta branca do rosto quando foi chamado ao palco para homenagear Ricardo Bandeira. Descontraído, Bandeira caminha até o palco e as duas gerações de

mímicos se abraçam. A tinta branca do rosto de Burnier mancha o rosto de Bandeira, e os dois vão à cena com luz e som. Inicia-se um novo espetáculo.

Um pouco alterado pela emoção, mas com total domínio de sua arte, é Bandeira quem homenageia Burnier, dedicando-lhe uma pantomima.

O secretário de Cultura na época, o lingüista José Alexandre dos Santos Ribeiro, foi um dos espectadores que presenciou a cena: “Ricardo Bandeira subiu ao palco e, como mímico, ao invés de agradecer com palavras, fez uma figuração de que seu coração estava batendo e saindo do peito. Ele então segurou o coração e o entregou a Luís Otávio. Aquilo foi um improviso, surgiu ali! O Luís Otávio, imediatamente pegou o coração, que passou a pulsar em suas mãos, o introjetou no peito e fez um gesto de glória, de estado de graça! Foi um delírio na platéia!”.

Certa vez, o famoso pantomimo francês Marcel Marceau veio ao Brasil e assistiu a uma apresentação de Ricardo Bandeira. Marceau marcou o meio artístico com uma frase: “Esse é o meu sucessor brasileiro”. Bandeira, naquela noite no Teatro do Sesc fez uma observação parecida sobre Burnier. Porém, sem palavras.

O diretor de teatro Edgar Rizzo, um grande amigo de Burnier, escreveu no jornal: “Foi a apoteose! Para nós, que não esperávamos esse desfecho, e que já estávamos com a sensibilidade à toda, inclusive nos olhos e na garganta, foi o máximo que podíamos esperar do inesperado. Apesar de sua pouca idade, Burnier entendeu perfeitamente a sua responsabilidade de continuador do outro, já que aquele (Bandeira), que não é de fazer elogios, com uma pantomima singela, passou para este a coroa, o coração, a bola, a peteca... Nós assim entendemos”.¹

Já passava das onze horas da noite, mas os dois mímicos, já como velhos amigos, continuaram juntos madrugada adentro. Bandeira acompanhou Burnier e seus pais, Thaís Maria e Rogério, até em casa. Ninguém dormiu cedo. Bandeira falava e bebia sem parar. Burnier,

¹ RIZZO, Edgar. No palco: o ciclo da vida sem ensaios. CORREIO POPULAR, Campinas, 12/06/74. P. 8

claro, encantado com a situação incomum. Já estavam todos exaustos quando, na tarde do dia seguinte, Ricardo Bandeira resolveu ir embora.

Quando os estudantes faziam teatro

Campinas edificou o teatro sob duas vertentes: o amador e o infantil. Muitos dos artistas que contribuíram para a produção teatral da cidade eram amadores no sentido literal da palavra. Amavam mesmo o teatro.

Quando se pretende contar a história do teatro campineiro, é comum se deparar com um nome bastante atuante: Teresinha do Menino Jesus Filgueiras de Aguiar, mais conhecida como Teresa Aguiar ou, simplesmente, Tatá. Advogada, sua grande paixão foi o teatro. Ajudou a fundar o Teatro do Estudante de Campinas (TEC), do qual nasceu o primeiro grupo profissional da cidade, o Rotunda; fundou o primeiro curso profissionalizante de teatro, o Curso Livre de Teatro, do Conservatório Musical Carlos Gomes; abriu também o Teatro de Arte e Ofício (TAO). Na década de 80, Tatá se mudou para São Sebastião (SP), onde trabalha com a população caiçara dentro do Projeto Homens do Mar.

Em junho de 1948, a convite de um grupo de estudantes, o produtor, dramaturgo e diretor carioca Paschoal Carlos Magno trouxe a Campinas, juntamente com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), o espetáculo Hamlet, de Shakespeare, que trazia no elenco nomes importantes como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso e Teresa Rachel. Um trecho da peça foi encenado no auditório da Escola Normal Carlos Gomes. Os alunos, na maioria adolescente e desacostumada ao teatro, estavam agitados. No livro *O Teatro no interior paulista*¹, Tatá lembra que os alunos falavam e gesticulavam sem parar, até Paschoal falar com voz potente: “Moças e rapazes de Campinas, este é Hamlet e esta é Ofélia”. Tatá, que estava na platéia, conta que o silêncio foi absoluto até o último ato. Estava lançada a semente para a criação do TEC.

Inspirados na experiência do TEB e fascinados com a possibilidade de fazer teatro por puro idealismo, um grupo de estudantes secundaristas, no qual fazia parte Tatá, fundou o Teatro do Estudante de Campinas em agosto de 1948. O grupo tinha como

¹ AGUIAR, Teresa. *O Teatro no interior paulista: do TEC ao Rotunda, um ato de amor*. São Paulo: TA. Queiróz, 1992

mentor o professor George Raeders, da Faculdade de Filosofia de Monsenhor Salim.

Era o primeiro grupo de vanguarda da cidade com vistas à pesquisa teatral. Encenavam do teatro infantil aos textos engajados de Bertold Brecht. A estréia foi com a peça *As Artimanhas de Scapino*, de Molière. Em setembro, o TEC consegue sede num dos camarins do Teatro Municipal Carlos Gomes.

A ampliação da consciência política através do teatro era um dos principais objetivos do TEC – afinal, vivia em plena ditadura militar de direita. Os atores deveriam estar afinados com posturas que identificavam o sentimento de responsabilidade com o trabalho coletivo. Para tanto, seguiam seis princípios básicos:

1) Postura intelectual: consciência de não conhecer o suficiente, logo, não improvisar a partir do nada, mas procurar aprender, usando para isso de todos os meios possíveis, como aulas, consulta a livros, pesquisas, presença em espetáculos teatrais e conseqüente reflexão sobre eles;

2) Postura artística: procura e preocupação constante do aperfeiçoamento estético da obra teatral concebida como pesquisa e trabalho que resultariam no espetáculo. Os resultados poderiam ser discutíveis, porém, eram absolutamente conseqüentes e questionados a cada passo;

3) Postura política: a atuação dentro dos limites para os quais apontava o objetivo primeiro: fazer teatro; daí, jamais a atitude panfletária ou palanquista;

4) Postura social: interferência constante no circuito social da cidade, em decorrência do papel assumido, aquele pertinente a um grupo de amadores estudantes de teatro;

5) Postura econômica: expectativa de um mero empate na balança;

6) Postura humana: paixão exercida com liberdade, como num ritual verdadeiro.

O teatro infantil também foi alvo do TEC, porém, nada de clássicos ou contos da carochinha. Os estudantes preferiam adaptar textos das escritoras Maria Clara Machado e Maria Luíza Vasconcellos.

Amadeu Tilli, um dos atores mais atuantes do TEC, marcou o teatro infantil com Maroquinhas Fru Fru, O Aprendiz de Feiticeiro (que tinha um conteúdo político muito forte), Libel, a Sapateirinha, O boi e o Burro a Caminho de Belém (apresentado na escadaria da Catedral), entre outros.

Em 1972, Burnier tinha apenas 15 anos e era estudante do colegial no Culto à Ciência, mesma escola de Amadeu Tilli. Atento ao movimento teatral na cidade, Burnier também entra para o TEC. É quando Tatá inaugura o Curso Livre de Teatro, com incentivo da diretora do Conservatório Musical Carlos Gomes, Léa Ziggiatti. Durante o curso, Burnier se interessa pela mímica e começa a trabalhar o personagem Burna. Ao estreá-lo nos palcos da cidade, em 1974, Burnier estava no terceiro ano do colegial, com meta à medicina, pois, como costumava dizer na época, “O estudo convencional é uma retaguarda, afinal, arte no Brasil dispensa maiores comentários no campo profissional”.

Lea Ziggiatti, que acompanhou o nascimento de Burnier para o teatro e de Burna para os palcos, e lembra: “Era ainda um menino de olhar inquieto, com tanto para transmitir, mas sensível demais para se contentar com os meios fáceis de comunicação, para aceitar o óbvio, o êxito sem esforço, o supérfluo. Foi isso que começou a distingui-lo nas aulas de laboratório, de improvisação, de criação de quadros mímicos. Uma imaginação impressionante, a riqueza de detalhes para construir pequenos poemas de sensibilidade, que ele construía através do gesto. Foi então que surgiu Burna, o seu personagem”.

Conversando sobre mímica

“E as coisas como vão aí? Sabe, eu tô com uma puta saudade de você, mas saudades de verdade. Nós dois conversando sobre mímica no seu fusquinha!!! Lembra quando a gente se conheceu no curso de teatro? Pois é, agora você está dando aula de teatro e com uma coluna no jornal e o mais legal é que a gente foi vendo isso acontecer aos poucos”.

Luís Otávio Burnier, Paris, 1975

Burnier tinha pouco mais que 15 anos quando cursava teatro no Conservatório Carlos Gomes. Era muito amigo de Edgar Rizzo, que já contava com 32 anos. Rizzo sabia dirigir e, nas noites após o curso, dava caronas a Burnier em seu fusquinha branco. Os dois se animavam com as conversas sobre teatro e o que o futuro lhes reservava, então passavam horas estacionados em frente à casa de Burnier. Isso chegava a durar até uma hora da manhã, mas Rizzo lembra que Campinas, no início da década de 70, não era tão perigosa.

Assim como Rizzo, outro colega importante de Burnier foi o ator e diretor Amadeu Tilli, que chegou a somar as atividades de cantor, iluminador, cenógrafo, sonoplasta e dono de floricultura. Tilli também integrava o grupo de alunos do Curso Livre. Ele conta que, quando se preparava para estrear uma peça no imponente Teatro Municipal, o prédio foi fechado em 1964 para ser demolido, na gestão do então prefeito Ruy Novaes. Mas Tilli chegou a ensaiar no palco do Municipal com os lustres baixando e poltronas sendo retiradas. Segundo o ator, o único problema visível do teatro eram os cupins que infestavam parte do madeiramento do palco, mas o prédio não corria o risco de desabar, tanto que levaram cinco meses para derrubá-lo. O silêncio por parte da população diante da demolição, deve-se, na opinião de Tilli, ao trauma causado pelo desabamento do Cine Rink nos anos 50, em pleno domingo de matinê. Sobre a demolição do teatro mais importante da cidade, em 1965, o diretor Paschoal Carlos Magno lamentava: “Os

homens públicos no Brasil, em sua maioria, esquecem da sua transitoriedade, e as vítimas de sua vaidade são sempre obras como os teatros, que jogam abaixo com uma facilidade impressionante”.

Campinas entra nos anos 70 sem o seu teatro. Para suprir a falta de espaços oficiais para espetáculos de grande porte, o então prefeito Orestes Quércia, com o secretário de Cultura José Alexandre dos Santos Ribeiro, dá início às obras do Centro de Convivência Cultural. Em 1972, as dependências internas estavam inacabadas, mas o Teatro de Arena já poderia ser experimentado pelos artistas da cidade. Teresa Aguiar aproveita e dirige um grupo de alunos do Curso Livre para a encenação do texto grego Hipólito, de Eurípedes, também com atores do Rotunda e alguns atores profissionais de São Paulo. É com essa peça que estréia o Teatro de Arena para um público de 5 mil pessoas.

No Curso Livre, além das aulas de interpretação de Tatá, havia aula de dicção com Milene Pacheco e de expressão corporal com Yolanda Amadei, ambas professoras da Escola de Arte Dramática (EAD), da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). A disciplina era rigorosa. Milene exigia dos alunos o cumprimento dos exercícios vocais que levavam como tarefa de casa. No dia seguinte, aqueles que não haviam se exercitado ficavam de castigo assistindo ao treinamento dos demais. Rizzo lembra que, pela voz do aluno, ao dizer “boa noite” à professora, Milene já detectava quem havia relaxado. Burnier e Rizzo eram os mais castigados. Tilli também não escapava às críticas da professora, “ela chegou pra mim e falou que eu tinha uma voz horrórosa! Mas o Luís Otávio era pior!” Esse foi, segundo Tilli, um dos motivos de Burnier optar pela mímica.

Marcel Marceau

Com a demolição do Teatro Municipal, Campinas demolira junto toda uma cultura teatral que estava sendo assimilada pela população. Os grandes espetáculos já não incluíam a cidade em suas temporadas pelo interior paulista. Muitos estudantes e apaixonados pelo teatro tinham de se deslocar de Campinas a São Paulo para assistirem às novas peças. Foi através dessas idas a São Paulo que Burnier conheceu o trabalho do famoso pantomimo francês Marcel Marceau. Identificou-se de imediato pela estética do espetáculo e decidiu estudar a técnica dos movimentos e gestos da mímica.

Marcel Marceau tornou-se mundialmente conhecido através do seu personagem Bip, inspirado em Carlitos, de Charles Chaplin. Marceau explorava as expressões fisionômicas e o recurso da música para comunicar os sentimentos do seu personagem, e dar densidade dramática à peça. Na década de 50, Marceau viajou o mundo com as aventuras de Bip e muitas foram as pantomimas que marcaram o público. Bip e a Borboleta; Bip Domador de Leões e O Pequeno Circo foram algumas delas.

O interesse de Marceau pela arte do silêncio se deve ao mestre da mímica corporal moderna Etienne Decroux, que foi o seu professor. Apesar de Decroux desenvolver e valorizar as ações, movimentos e gestos do corpo, desprezando os recursos faciais, Marceau ressuscitou a pantomima. A partir daí, a pantomima deixou de ser parte integrante de espetáculos de dança e da *commedia dell'arte*, para se transformar numa arte autônoma, sustentando-se sozinha no palco.

E foi no palco do Teatro de Bolso de Paris, em 1947, que Marcel Marceau foi descoberto pela crítica teatral, com o espetáculo *Jouer du Flute*. Sua paixão pela mímica vinha da crença de que o ator de mímica coloca o problema do homem em sua essência. “É o homem preso pelo silêncio, o mais eloqüente dos discursos”.

Pseudônimo: Luís Otávio Burnier

Com os olhos atentos às imagens em câmara lenta, Burnier tenta captar as mudanças de ritmo da ação que Marcel Marceau executa. Stop. Se volta para o espelho, concentrado, e repete a ação, seguindo o mesmo percurso de movimentos e gestos.

Burnier ficava horas fechado em seu quarto estudando mímica através dos filmes de Marceau, emprestados da Aliança Francesa de Campinas.

A mímica não era muito popular no meio teatral, por isso, se tornava raro encontrar alguém que dominasse essa arte para ensiná-la. Numa carta endereçada à coluna de Rizzo, no *Correio Ilustrado*¹, a mãe de Burnier lembrava a obstinação do filho: “Não posso me esquecer do seu esforço, estudando os filmes de Marceau, roubando seus dias de férias, as manhãs de sol e as belas tardes que deixou de apreciar, pois estava se educando sozinho, procurando imitar o seu ídolo de então”.

Tilli lembra: “Burnier ficava em frente ao espelho copiando os movimentos de Marceau. Foi assim que ele aprendeu mímica!”

Em 1972, veio a São Paulo um mímico alemão chamado Rolf Sharre apresentar um de seus espetáculos. Para pagar sua passagem de volta, ministrou um workshop na ECA, no qual estava Burnier.

Nascido Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello, em dia de Natal no ano de 1956, filho da assistente social Thaís Maria Sartori Burnier Pessoa de Mello e do médico patologista Rogério Drummond Burnier Pessoa de Mello, Burnier era o segundo filho de um total de quatro, todos homens. A família é de origem mineira, da cidade de Ouro Preto.

Dentre os quatro filhos, Burnier era o que se mostrava mais sensível. Teve uma empregada que falava para os pais: “Cuidado, ele é um menino muito ressentido”. Vivia agarrado na saia dela e, qualquer coisa, chorava. Rogério Burnier lembra: “Eu ficava muito distante dele por causa do trabalho e, às vezes, ele não obedecia ninguém em casa,

¹ RIZZO, Edgar. *Luís Otávio Burnier chega amanhã*. CORREIO POPULAR. Campinas, 2/7/78. s.p.

então eu tinha de fazer comando à distância, por telefone. Eu, com um telefonema, engasgava o choro dele! Ele se mostrava um ser muito sensível, essa foi uma característica para a vida inteira”.

Houve um tempo em que Burnier queria ser padre. A missa que rezava em casa era puro teatro, os irmãos tiravam sarro dele e, na hora da consagração, punham sal na água benta. Todos os domingos Burnier ia à paróquia Divino Salvador, situada na avenida Júlio de Mesquita, prestar atenção na celebração que o padre fazia. Aproveitava também para pegar hóstia não consagrada para sua missa em casa. Era a hora dos guardanapos e toalhas da mãe virarem toalhas de altar. Segundo o pai, “ele tinha um espírito profundamente religioso. Não era beato, ele era profundo”.

Passada a fase querer ser padre, aos 8 anos, Burnier entra para o curso de artes plásticas com o pintor Egas Francisco no Centro de Ciências Letras e Artes, o CCLA, juntamente com os três irmãos, de 1964 a 1969. Aprenderam escultura e pintura. Burnier era minucioso, gostava de esculpir giz com alfinetes.

“Eu dei aulas para o Luís e para todos os seus irmãos no CCLA. Eles foram da minha primeira turma. Comecei a dar aula lá muito cedo, com dezessete anos. Eu tinha uma ligação muito grande com eles e muito especial com o Luís Otávio. Quando o Luís Otávio estava na adolescência, tinha uns quatorze, quinze anos, ele começou a ter aula particular comigo, porque eu tinha um ateliê no Cambuí, um barracão nos fundos da casa de uma irmã minha. O Luís Otávio vinha semanalmente fazer desenhos e esculturas em vela e cera, ele fez coisas muito boas e muito expressivas que, infelizmente, se diluíram porque o material é perecível. Nós temos fragmentos ainda hoje, até a Thaís me deu um dos trabalhos que ele fez comigo. Eu tenho uma ligação tão grande com o Luís Otávio quanto com a Thaís por exemplo, e com o Rogério também. O Rogério sempre foi muito carinhoso comigo, mesmo porque o meu pai era médico e os dois eram intelectuais além de muito amigos”, recorda-se Egas.

A mãe de Burnier lembra “quando o quarto de estudos virou um verdadeiro ateliê de gesso e parafina porque o Luís resolveu ser escultor. E aquela escultura que rolou pelas gavetas até o dia em que o Egas expôs o trabalho dos seus alunos e a escultura foi para o pedestal a fim de ser mostrada. Depois, recebeu elogios e não mais

voltou para as gavetas da cômoda, apesar de estar com o pescoço quebrado”.

Na década de 60, o CCLA era um lugar de fácil acesso para as crianças pois, segundo Egas, a cidade era pequena e mais doce. Porém, a casa sempre foi um pouco escura, por isso, não muito apropriada para dar aulas. Então, Egas conduzia seus alunos às praças e, dessas andanças pelas ruas da cidade, deu-se o encontro da turma com jornaleiros e engraxates mirins. Era uma outra realidade que se descortinava aos olhos de Burnier. “Na época, jornaleiro e engraxate eram profissões praticadas por crianças ou deficientes, o que eu achava muito correto. Eles trabalhavam no centro da cidade. Aí surgiu o curso de pintura e desenho para os engraxates e jornaleiros, que durou oito anos. Só que eu não consegui manter mais esse curso, a minha vida não permitia mais”.

Os meninos não sabiam escrever o próprio nome e Egas os ensinava através da imagem. Era um trabalho social e, em tempos de ditadura, o pintor pagou caro. Foi perseguido, cercado e até espancado em delegacias em meados dos anos 60. “Mas eu tinha um aspecto muito jovem, de criança, apesar de ser muito mais velho do que os meus alunos. Por isso, às vezes eles tinham uma certa dificuldade em me localizar, de saber quem eu era. Dava para eu escapar, às vezes não”.

Na adolescência, Burnier entra para o teatro e sua primeira participação numa montagem foi em Via Sacra Hoje, que depois passou a se chamar O Calvário do Zé da Esquina. A montagem era resultado do teatro laboratório que Tatá introduziu na cidade, baseado no trabalho de Jerzy Grotowski.¹ O termo “laboratório” era ainda desconhecido do meio teatral campineiro, pois remetia a uma nova metodologia de trabalho, que procurava desenvolver todas as potencialidades físicas do ator. Durante as aulas, Tatá sugeria situações para os alunos, que deveriam reagir através de ações – muitas vezes ao som tribal de atabaques – durante os treinamentos.

A Via Sacra Hoje vinha como resultado de todo um trabalho coletivo e transpunha para o contexto do início dos anos 70 os 14 passos de Jesus Cristo para a crucificação. Foi uma das peças mais

¹ *Dramaturgo, diretor e teórico polonês, criador do “teatro pobre”, baseado no trabalho do ator, mudou a concepção e a técnica da encenação contemporânea.

políticas encenadas pelo TEC, apesar da vigilância dos censores do regime militar. O texto seguia nesses termos: “Hoje, o homem crucifica o homem das maneiras as mais sofisticadas, cada um de acordo com seu grau de civilização e cultura”. Eram cinqüenta minutos de tensão que iam num crescendo até chegar à morte de Cristo na cruz, onde a mensagem final era: “São muitos cristos a serem pregados e sacrificados. A uma cruz que se abaixa, há sempre uma outra cruz que se levanta”.

A montagem foi estreada na Arquidiocese de Campinas e só foi apresentada em espaços não convencionais como praças e ruas.

Quando Tatá inaugura o Curso Livre de Teatro, Burnier se matricula e cursa até 1973, quando viaja para um estágio em teatro nos Estados Unidos. Era difícil encontrar bons profissionais na arte da mímica no Brasil, por isso, Burnier vai estudar durante seis meses na Fitzgerald High School, na cidade de Warren, em Michigan. No final do estágio apresenta um espetáculo de mímica para várias classes e volta para o Brasil com diploma de Mime Lecture. Continua seus estudos no Curso Livre e, em fins de 1974, Burnier se inscreve para o vestibular da EAD. Houve 140 inscritos para os testes realizados em fevereiro de 1975.

Foram quatro dias de testes com cem candidatos, pois quarenta haviam desistido. O exame de interpretação durava apenas cinco minutos e deveria ser feito em dupla. Burnier escolhe um trecho de *A Lição*, de Eugène Ionesco, considerado o criador do Teatro do Absurdo, e faz a réplica com uma colega do Conservatório, conhecida por Marcinha. Na banca de jurados estavam as professoras do Curso Livre Yolanda Amadei e Milene Pacheco, além dos diretores Celso Nunes e Fausto Fuser. Dos cem candidatos são selecionados 35 para um estágio de cinco dias na EAD. Nessa etapa do teste, os atores tiveram aulas com os professores da banca em laboratório de emoção, exercícios de ritmo, interpretação de versos, etc.

Para a coluna de Neuza Maria no *Correio Ilustrado*,¹ Burnier lembrava: “Uma das coisas mais interessantes do teste foi o que o Fausto Fuser pediu. Era para representarmos o personagem já

¹ *MARIA, Neuza. Os exames da Escola de Arte Dramática. CORREIO POPULAR. Campinas, 9/3/75. Correio Ilustrado. P. 9

apresentado na seleção em outra situação, fora do texto. Quem tinha feito drama, por exemplo, tinha que fazer comédia”. Se o aluno passasse nessa fase, era a hora da prova de português sobre uma obra literária indicada no ato da inscrição e que o ator teria dois meses para ler. A última fase do teste era a prova de criatividade, através da improvisação com um objeto perante toda a banca.

Burnier sorteou um pedaço de esponja de aço, popularmente conhecida como bombril (das mil e uma utilidades). Como mímico, não foi difícil improvisar as mais diversas e hilárias situações com o objeto, o utilizando como bigodes, microfone, tocha olímpica e outras coisas impublicáveis. Burnier passa em primeiro lugar nos exames da EAD, seguido por mais 19 alunos. O curso dura três anos. Como resultado da sua performance nos testes da EAD, Burnier ganha uma bolsa de estudos para o Mime Mouvement Théâtre, de Jacques Lecoq, na França. Tudo estava se encaixando.

Em agosto de 1975, com apenas 17 anos, o pequeno mímico conquista o seu sonho: Paris. Antes de partir Burnier diz à sua mãe: “Olha, mãe, se eu passar na (Universidade) Sorbonne eu não volto”. Thaís respondeu: “Lógico, se você passar na Sorbonne não volte mesmo”.

II - O homem através do teatro

“Eram 18 anos de vida que partiam de volta para sua terra de origem. E ainda mais do que isto: era minha mãe que partia... Sentime só e abandonado, sem ter onde me amparar. É o corte do cordão umbilical na sua íntegra, pois não é só a mãe, mas mãe, pai, irmãos, amigos, ambiente, país, costumes, língua, tudo...E não é só por 6 meses, mas por anos inteiros...”

Luís Otávio Burnier, Paris, 1/3/76

Um adolescente em Paris

Era quase um menino. Sentado na calçada, chorando ao telefone público a um conhecido em Paris.

“Onde cê tá Luís Otávio?”, pergunta calmamente uma voz do outro lado da linha.

“Eu tô aqui, sentado no meio-fio da calçada, telefonando pra você que eu tô desesperado!”

“Luís Otávio, faz o seguinte: cê já tá aqui mesmo, aproveite e passeie, quando você achar que tá na hora de ir embora, vai! Cê é livre, não precisa ficar aqui!”

Baixada a depressão, Burnier continuava. Aquela voz amiga que, inclusive, falava em língua portuguesa, era a de um conhecido de sua mãe. Thaís articulava todos os brasileiros que conhecia em Paris, para darem um amparo ao filho em terra estrangeira. “Uma vez ele me escreveu de Paris, logo que ele chegou, falando que tava sofrendo muito. Contando que ele teve um processo de adaptação muito penoso lá, porque ele era muito jovem e o pessoal de Paris muito duro”, lembra a mãe.

Enquanto lutava contra os “altos e baixos” dos primeiros meses na França, Burnier cursava o Mime Mouvement Théâtre, com Jacques Lecoq. No início de 1976, obedecendo à cobrança interna de perseguir seu sonho, mesmo querendo voltar ao Brasil, Burnier vai à procura do seu ídolo, Marcel Marceau. Porém, o primeiro contato com um mestre da mímica se dá com Jean-Louis Barrault que, só não era tão famoso quanto Marceau porque seus espetáculos não tinham os elementos comoventes da pantomima. Eram mímica pura, técnica em que somente o corpo “fala”. Barrault, no palco, sorria, chorava ou revoltava-se com o tronco, braços e pernas. A face, sempre “congelada”.

Barrault então convence Burnier a não estudar com o pantomimo. “Você não vai fazer com Marcel Marceau! Se você quer aprender a arte da mímica, deverá beber na fonte!” Essa fonte era o criador da mímica corporal moderna, o mestre tanto de Barrault, quanto de Marceau – Etienne Decroux. “Decroux está vivo?”, pergunta, espantado, Burnier.

Sim, estava vivo e muito ativo! Porém, aos 75 anos de idade, sofria do mal que atinge alguns artistas que fazem de sua arte uma religião: a incompreensão de sua época. A mímica corporal de Decroux está ligada a um paciente e rigoroso trabalho em busca do desenvolvimento integral do homem. Uma técnica capaz de atingir as dimensões físicas, emocionais e espirituais.

Barrault escreve uma carta apresentando Burnier a Decroux. Sem ao menos saber direito onde ficava o atelier, Burnier vai, com toda a coragem e paixão de jovem. Foi difícil encontrar e fazer-se admitir por Decroux, mas a persistência foi tamanha que, após os testes, Burnier cativou o mímico francês. Todas as manhãs, durante três anos, o jovem ator comparece pontualmente – Decroux não tolerava atrasos – às aulas na École de Mime Etienne Decroux.

O maior esforço para o menor efeito

Na mímica corporal moderna inaugurada por Etienne Decroux o movimento é condensado, enquanto que o espaço poético é expandido. Cenário, figurino, texto, tudo é suprimido para que o ator dilate a sua presença cênica. Teatro, para Decroux, é a arte de ator. “É preciso ensaiar a peça antes de escrevê-la”, costumava dizer, defendendo a primazia do ator sobre o autor.

Decroux defendia que o corpo era o centro da expressão. Na hierarquia dos órgãos de expressão, coloca o tronco em primeiro lugar, seguido dos braços e das mãos e, por fim, o rosto. Desenvolve sua Mímica Corporal lutando contra o movimento natural do corpo, que segue as leis cotidianas: o menor esforço para o maior efeito. Decroux inverte a frase e cria o que, para ele, seria uma das mais importantes leis da arte: o maior esforço para o menor efeito. “Se eu pedir a um ator que me expresse alegria, ele me fará assim (*fazia uma grande máscara de alegria com o rosto*), mas se eu cobrir o seu rosto com um pano ou uma máscara neutra, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudo”, dizia.

Muito antes de escolher a arte do silêncio, Decroux era um fervoroso orador da esquerda. A política, para ele, estava acima da arte. Freqüentava a escola de Jacques Copeau, a Vieux Colombier, para desenvolver seus dotes vocais. A escola era dividida em duas turmas: A, teatro profissional, e B, estudantes que não queriam seguir o teatro como profissão. Decroux pertencia à turma B.

A Vieux Colombier fora fundada por Jacques Copeau em 1921 e fechada pelo mesmo três anos depois. Na escola desenvolvia-se um trabalho teatral quase monástico. Eram treze alunos que obedeciam a uma rigorosa disciplina de nove a dez horas por dia de estudos. Aprendiam Teoria Teatral, Instinto Dramático, História da Civilização Grega, Gramática, Canto, Música, Dança Clássica, Escultura e Acrobacia. Lá, também eram criados os primeiros exercícios de improvisação, onde os alunos cobriam o rosto com uma máscara neutra, tendo de expressarem-se apenas com o corpo. Ambiente propício para o desenvolvimento da mímica moderna.

Na Colombier, Decroux fazia teatro por diletantismo até deparar-se com um espetáculo de mímica da turma do teatro profissional. Apaixona-se pela comunicação silenciosa dos gestos. A mímica, para Decroux, sobe um degrau acima da política. Abandona o teatro dramático e passa a estudar ginástica para desenvolver seus movimentos. Em 1930 já está encenando com sua esposa *La Vie Primitive*. Em 31 começa a criar espetáculos de mímica com Jean-Louis Barrault e encena *La Vie Médiévale*. Monta a Escola de Mímica Etienne Decroux em 1941 e participa com uma pantomima, ao lado de Barrault, no filme *O Boulevard do Crime (Le Enfants du Paradis)*, de Carné-Prévert em 1943.

Na sua escola de mímica, Decroux exige de seus alunos a mesma disciplina que herdou de Copeau. Proibia-os, inclusive, de assistirem a outros espetáculos de teatro para não se “contaminarem”. Em seus espetáculos solos, acontecia do público ir se retirando aos poucos da platéia, motivo: Decroux era tão perfeccionista e exigente consigo mesmo que, quando cometia algum pequeno erro durante a performance, muitas vezes imperceptível para um leigo, insistia em repetir o mesmo gesto ou movimento quantas vezes fosse necessário, até acertá-lo, como num ensaio.

Cada minuto dedicado ao teatro

No mesmo ano em que entra para a Escola de Mímica de Decroux, Burnier também é admitido na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III (como havia dito à sua mãe). Suas aulas práticas de mímica com Decroux, pelas manhãs, eram complementadas com as aulas teóricas no Institut d'Etudes Théâtrales, às tardes.

Segundo sua mãe, “Burnier levava uma vida de cão! Às seis da manhã tinha de estar tomando o metrô para as aulas com Decroux. Almoçava qualquer coisa na rua e ia para o curso na Sorbonne. Durante as noites, ainda estudava francês, chegando em casa lá pela meia-noite para, no dia seguinte, começar tudo de novo”.

Apesar da correria, Burnier destilava um intenso prazer pelo que estava fazendo. Em uma carta a Edgar Rizzo ele dizia: “Tenho aproveitado bastante. Já estou estudando na Escola de Mímica do Etienne. É genial! Estou também cursando a Université de la Sorbonne Nouvelle. Tenho assistido muitos espetáculos, cujos comentários estou mandando. Imagino você aqui... É um banho de arte... Tenho corrido muito também. Não posso chegar atrasado”.

O italiano Eugenio Barba, radicado na Dinamarca, ator e diretor do grupo teatral Odin Teatret, foi muito amigo de Burnier. Ambos tinham algumas linhas de pesquisa em comum. Em seu livro *A Canoa de Papel*, Barba conta que Burnier era tão entusiasmado com os ensinamentos do mestre Decroux que, quando o assunto era mímica, fazia demonstrações concretas dos exercícios em lugares públicos. Num aeroporto internacional, Barba divertia-se com aquele jovem que, ora se ajoelhava no chão, estendia os braços ou jogava o corpo para trás, enquanto as pessoas passavam admiradas.

Burnier morava na Rua Riquet, 77, e tinha de se virar de várias maneiras para se sustentar na França. Sua família não podia mandar muito dinheiro. Então, entregava panfleto, lavava chão de hotel e se fazia, às vezes, de intérprete. Antes de firmar sua nova rotina de estudos teatrais, Burnier consegue um trabalho de intérprete para um grupo musical brasileiro que fazia tournê pela França. Era o Viva Brasil!, do qual fazia parte o violonista e compositor Baden Powell. O

jovem campineiro acompanhava o grupo a todas as casas de espetáculos em que se apresentava.

Porém, o seu francês ainda não era dos melhores e, o jeito, era usar da sinceridade e abusar da simpatia para conquistar os artistas brasileiros: “Olha, por favor, mesmo que eu não traduza direito para vocês o que estão falando, vocês fingem que entendem porque eu tô precisando muito deste trabalho!”.

Nas tentativas frustradas, ele combinava: “Gente, eu não entendi nada, mas vamos ver o que será que eles estão querendo passar pra vocês...” O pessoal achava graça no jeito espontâneo do jovem, que também não dispensava a ajuda da mímica para “traduzir” para o francês alguma resposta dos brasileiros.

No *Viva Brasil!* tinha uma artista negra chamada Dalila que, com sua beleza, atraía a admiração dos parisienses. Um deles foi o famoso estilista Paco Rabanne. Mas, naquela época, ele não era o costureiro-profeta, dado a prever catástrofes sobre Paris.¹ Dalila o encantou e era comum receber presentes caros de Rabanne, que chegou a dar-lhe um casaco de *vison*.

Através do *Viva Brasil!* Burnier conheceu Rabanne, que também se encantou com ele. Claro, não lhe dava presentes caros, mas o ajudava muito nos momentos de dificuldades financeiras. O estilista cedia alguns perfumes de sua coleção e dizia: “Toma! Vai vender estes perfumes todos!”.

¹ Em 1999, baseado nas profecias de Nostradamus e de uma beata francesa Paco Rabanne começou a dizer que no dia 11 de agosto a estação espacial russa MIR cairia sobre Paris cheia de ogivas nucleares. As explosões matariam 20 milhões de pessoas. Ele estava à beira do rio Sena quando teve a visão.

Do Absurdo à Commedia dell'Arte nos palcos de Paris

O espanto de Eugène Ionesco diante do mundo já completava 18 anos na França. Era outubro de 1975 e seus dois primeiros textos teatrais, *A Cantora Careca* e *A Lição*, ainda estavam em cartaz no aconchegante Teatro de Bolso Huchette, em Paris, que comportava 50 pessoas. Foi lá que Burnier assistiu, na mesma noite, às duas polêmicas peças do “pai” do Teatro do Absurdo.

A encenação, cenário, produção e direção das peças eram as mesmas desde 1957. Somente o elenco, como era de se esperar, mudara. Quando Nicolai Bataille encenou *A Cantora Careca* pelas primeiras vezes em 1950, era comum contar com três espectadores na platéia. Em noites fracas, havia apenas uma pessoa –Rodi, a mulher de Ionesco. Apesar do insucesso da primeira peça, Ionesco escreve logo o segundo texto do absurdo: *A Lição*, que estréia em 1951, com encenação do então jovem Marcel Cuvelier. O encenador perde os 20 mil francos investidos na peça. “Dinheiro demais para um jovem, ele teve de vender toda a sua mobília para pagar o prejuízo”, diria, depois, Ionesco.

Porém, a anti-peça acabou contrariando a crítica e o público e sobrevive até hoje. O estranhamento causado pelo absurdo de Ionesco, que afastava os espectadores do teatro, passou a ser o principal chamariz do público ansioso em experimentar sensações diferentes.

Tão jovem, Bunier já fazia ponte entre o que era produzido e apresentado em Paris e a coluna de Edgar Rizzo em Campinas. Foram os seus únicos exercícios como crítico de teatro, que cumpriu bem.

No pequeno palco do Huchette – três metros de largura e cinco de profundidade – era apresentada *A Cantora Careca*. De uma só vez entravam até seis atores em cena. A disposição pelo palco era tão bem definida, que parecia não faltar espaço. Os objetos que compunham o cenário também eram colocados de forma que os atores pudessem movimentar-se com liberdade. Havia um banco de palha do lado esquerdo do público e dois bancos forrados com veludo ao lado direito. A um metro atrás dos bancos, ainda cabiam quatro biombos, dois de cada lado do palco, pintados de cinza. Todo o cenário obedecia ao

ambiente medieval que a peça pedia. Um tapete de cor vinho cobria todo o chão e as paredes também eram forradas por veludo da mesma cor.

O texto de *A Cantora Careca* ironiza a sociedade burguesa e, na peça, os atores mantinham postura e figurino ao estilo da burguesia inglesa em cena. Na apresentação no Teatro de Bolso, Burnier manda alguns comentários sobre o elenco e a peça para a coluna do jornal *Correio Popular*: “O desempenho dos atores foi perfeito, só faltando num dos momentos de loucura quando Roger Desfossez, que fazia o Sr. Smith, deu uma pequena risada por um motivo não transparente ao público. A segunda peça foi *A Lição*”.

Com encenação de Marcel Cuvelier, mas com a mesma direção da primeira, *A Lição* critica o poder da linguagem. Um professor, através da linguagem científica, domina uma aluna até transformá-la em marionete. No seu 18º ano de encenação, o texto ainda era rigorosamente respeitado e, como recomendava Ionesco, o cenário era composto por uma mesa ao centro, com três cadeiras. O figurino continuava burguês. Burnier e seus amigos concordaram que o ator Claude Debord, que fazia o professor, tinha atitudes muito forçadas no palco. “Achamos a timidez do professor, no começo da peça, forçada demais. Parecia uma criancinha tímida. No momento do crime, não conseguiu chegar ao auge, ao clímax da emoção, não ficando claro que o crime se dá com uma facada na vagina da aluna e nem que aquilo corresponde ao ato sexual para o professor. Aqui, no momento do cansaço após o crime que, sabemos, corresponde ao cansaço após o ato sexual, o desempenho de Debord foi um pouco artificial de novo. Em geral, gostamos das duas peças e, para as pessoas que saibam bem o francês e que venham eventualmente a Paris, principalmente para os que gostam de teatro, nós recomendamos”. Em resposta aos comentários de Burnier sobre as duas peças de Ionesco, Rizzo escrevia que, em Campinas, o público não estava indo ao teatro e que em comparação com a política cultural de Paris – onde se admitia um Teatro de Bolso com capacidade para cinquenta pessoas –, em Campinas, pelo contrário, só se apoiava a construção de teatros com mais de “mil” lugares. Rizzo também lembrava os tempos em que ele e Burnier trabalharam as duas peças de Ionesco no Curso Livre de Teatro: “Legal você ter visto logo de cara essas duas peças que nós tínhamos curtido. Eu e você trabalhando em ‘A Cantora Careca’, aquela síntese que fizemos no Conservatório.

Você, depois, fazendo um trecho de ‘A Lição’ para entrar na Escola de Arte Dramática”. Em 1982, os textos de Ionesco ainda eram representados no Huchette, em Paris.

Em fevereiro de 1976 foi a vez de Burnier conferir o mímico Jean-Louis Barrault e sua Companhia Renaud-Barrault, em quatro montagens no Teatro D’Orsay. Eram todas de autoria do mímico francês, *Harold et Maud* (Ensina-me a Viver), *Des Journées Entières dans les Arbres*, *Les Nuits de Paris* e *Les Libertés de La Fontaine*.

Em março, Burnier mandava suas impressões sobre duas peças: “Em *Les Libertés de La Fontaine*, Barrault faz um estudo geral sobre a vida e a obra de La Fontaine. Estudo tão profundo, que nos dá uma nova visão sobre o autor, fazendo nascer em nós, um novo La Fontaine: poético, amoroso, irônico.”¹

A fala também era elemento importante na peça, e na abertura do espetáculo, o mímico dizia: “Hoje, nós vamos colocar as coisas nos seus devidos lugares e, talvez, vocês vão descobrir um novo La Fontaine.” A peça dividia-se entre os trechos das fábulas de La Fontaine, que Barrault representava. Frases soltas e belas como esta: “Se podemos qualificar em amor puro e inocente o amor de uma criança, então, La Fontaine amou como as crianças”, davam um clima sutil e poético à peça.

O espetáculo de duas horas era encerrado com o seguinte comentário do mímico: “E quando ele morreu, foi enterrado no cemitério A (*diz o nome do cemitério*), depois transferido para o cemitério B e C e, atualmente, se encontra no cemitério X. Mas hoje, descobriu-se que os restos de La Fontaine não são os restos de La Fontaine!”.

Segundo Burnier, isso não importava mais, pois, para ele, interessava que as obras de La Fontaine permanecessem sempre vivas e, agora, revigoradas pela pesquisa de Jean-Louis Barrault, que escrevera, dirigira e interpretara o espetáculo.

Les Nuits de Paris, a outra peça de Barrault, retratava os artistas marginais e boêmios das noites de Paris e as paixões que os uniam. O texto de Restif de la Bretonne tem uma mensagem política muito forte. É ambientado na Paris efervescente da Revolução

¹ Jean de La Fontaine (1625-1695), escritor de fábulas.

Francesa. Os artistas eram livres para viverem a sua boemia criativa até se identificarem e apoiarem os ideais da Revolução: Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Quando percebem que tais ideais eram, na verdade, verniz para garantir os interesses da burguesia preconceituosa, era tarde demais. A repressão contra o estilo de vida dos que dormiam de dia para viverem a noite, recai com toda a violência.

Burnier destaca a homogeneidade do elenco, pois todos os papéis eram igualmente importantes. Mesmo Barrault fazendo *Nicolas*, o personagem principal, e tendo o nome que tem, não se colocava acima dos demais. Num intervalo da peça os atores descem do palco com uma grata surpresa para o público. Munidos de bandejas com taças de vinho, distribuem-nas alegremente entre os espectadores. Barrault é o primeiro a servir o vinho e com uma simplicidade incrível. “*Barrault ama o teatro*”, observava Burnier.

O ator sexagenário Ferruccio Soleri representava o Arlequim, personagem típico da *Commedia dell’Arte*, que improvisa sobre roteiros e textos de autores. Em outubro de 77, no Piccolo Teatro de Milão, no Teatro L’Odeon, Burnier assistia *Arlequim, O Servidor de Dois Senhores*, de Goldoni, um dos mais importantes autores da *Commedia Dell’Arte*. Bem ao estilo do gênero teatral, a iluminação do espetáculo era à vela. Sobre o desempenho do ator, Burnier comentava: “Com mais de 60 anos, tem agilidade de um adolescente”.

Sobre a peça, o diretor Giorgio Strehler dizia: “Arlequim é um espetáculo que qualifico como histórico, mas o teatro não tem valor a não ser como uma realidade no momento onde ele é feito, e só fica na lembrança. Daí esse Arlequim renascer parecido e diferente, porque nós fazemos coisas feitas, mas com soluções diferentes, porque as cômodas, as fáceis, nós deixamos de lado.”

O primeiro retorno

“Para a mímica o importante não é o silêncio, mas o corpo nu e relaxado. O silêncio é importante para a música. Que meu corpo seja a folha de papel em branco e minh'alma a tinta que permitirá a tua arte, Decroux, de existir”.

Luís Otávio Burnier

Mais de 150 pessoas aplaudindo e batendo com os pés no chão, causando um barulho ensurdecador. No palco, um jovem de 18 anos olha assustado. Não era uma peça. Não tinha nem texto literário como base. Não havia cenário, nem figurino. Apenas corpo e música.

Fazia um ano que Burnier não pisava os palcos campineiros, e no extinto Teatro Barracão acabava de fazer uma síntese de tudo o que aprendera na França com Decroux, através de uma demonstração técnica. Era como um treinamento aberto ao público, na forma de exercícios que um ator disciplinado costuma fazer. Os movimentos que Burnier aprendera na Escola de Mímica de Decroux eram acompanhados por música e pareciam uma dança, o que os tornava passíveis de contemplação. Seus movimentos não comunicavam uma mensagem, não eram estereotipados. Comunicavam energias. Através do corpo, e com a ajuda da música, Burnier era capaz de tocar e fazer vibrar as energias e emoções adormecidas no público. Pó isso, costumava dizer que a música ajuda a penetrar mais fundo nos sentimentos: “Um gesto é apenas visto, ao passo que um acorde musical é ouvido e sentido. Por isso, Decroux lhe dá grande valor. Ele incorpora a música à mímica, ao movimento”.

Burnier voltara mudado da França, principalmente no modo de se relacionar com a mímica. Quando saiu de Campinas, sua preocupação era fazer espetáculos que contassem uma história, como fora o caso de *Burna*. Mas representar um espetáculo que simbolizasse

algo, que comunicasse uma mensagem era o objetivo da pantomima. Em *Burna*, através de gestos estereotipados, Burnier imitava borboletas, pássaros e situações de fácil decodificação por parte do público, atingindo-o de forma racional, de fora para dentro. Após um ano de estudos com Decroux, o ator passava a desenvolver gestos e movimentos estilizados, carregados de sentimento, tocando o espectador pela emoção, de dentro para fora. “Embora representando para um público que é plural, dizia Burnier, atinjo cada um em sua particularidade, porque cada um interpreta e reage à sua maneira. Meu trabalho será particular e não social”.

Nas aulas com Decroux tudo era analisado, dos dedos das mãos à respiração. O mestre mímico dividiu a coluna vertebral, que chamou de tronco, nas seguintes partes: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas – os órgãos de expressão. Cada parte deveria ser trabalhada de forma isolada a fim de atingir a liberdade dos movimentos. Para tanto, Decroux criou uma série de exercícios de expressão.

Nos movimentos anelados, o ator inclina cada parte do corpo uma seguida da outra: primeiro a cabeça, depois o pescoço, o peito, a cintura, bacia e, por fim, as pernas. Desse modo, a inclinação deve ser feita para a direita, esquerda, para frente e para trás.

As ondulações também são um tipo de exercício criado por Decroux, só que bem mais complexo. A ondulação natural da coluna foi recriada pelo mímico ao trabalhá-la seqüencialmente. Cada parte dos órgãos de expressão se curva uma após a outra, dando a sensação de uma onda. Decroux utilizava uma imagem para ilustrar esse exercício: quando um trem faz uma curva, cada vagão passa por ela um depois do outro.

Os exercícios de contrapesos também são importantes, segundo Burnier, para se perceber a “diferença entre a organicidade na vida e a organicidade na arte. Na vida, quando empurramos um objeto pesado, a força é feita na perna de trás que empurra, ao passo que na mímica, todo o peso do corpo está na perna da frente de suporte. A perna de trás, que na mímica não tem peso, mima a força de empurrar”.

Além dos exercícios, Decroux também criou uma série de formas de expressão, que ele nomeou de figuras de estilo. São pequenas cenas que trabalham temas como *A Oração*, *Narciso*,

Saudação, Oferenda, Saudação à Rainha, etc. Há ainda inúmeros exercícios para o braço, diversas formas de andar, posições para as mãos e braços que, juntos, formam uma “língua” com seus próprios códigos e regras gramaticais. A combinação desses códigos resultam em um texto de ator. Burnier compara a estrutura técnica da mímica de Decroux à estrutura do balé clássico, da ópera de Pequim, do kathakali, do nô, das danças balinesas e tailandesas, etc.

Em setembro de 1976, Burnier aproveitava suas férias de verão da Sorbonne e da escola de Decroux para matar saudades de Campinas. Era um ano que prometia culturalmente. A Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, então sob a regência de Benito Juarez, trabalhava para popularizar a música erudita e ganhara da Associação Paulista de Críticos de Arte o Grande Prêmio da Crítica 1976; o teatro infantil também era levado para a periferia; o Centro de Convivência Cultural era inaugurado oficialmente; o Tênis Clube de Campinas fazia uma grande retrospectiva das obras do artista plástico Geraldo Jürgensen. “Vamos sair correndo para a exposição do Geraldo”, diria Burnier na noite de abertura da exposição, ao amigo Edgar Rizzo, “O Geraldo é um dos maiores artistas do Brasil!”. No Tênis Clube estavam expostas as maquetes de cenários para teatro e vários objetos de decoração. O médico Boldrini, os atores Amadeu Tilli e Abílio Guedes, o maestro Benito Juarez e os pais de Burnier, entre outros, circulavam entre as obras.

Antes de retornar para a França, Burnier aproveitou para assistir a algumas peças de teatro. Procurou se inteirar do que era realizado no teatro brasileiro, e dizia estar surpreso com o ambiente artístico de Campinas. Seguiu depois para os Estados Unidos, onde ficou hospedado na casa de uma senhora que o havia acolhido durante os estudos em Michigan e, por lá, fez algumas apresentações para pequenas platéias. No próximo retorno de Burnier a Campinas, um espetáculo iria ficar registrado na memória cultural da cidade.

III - A Arte de Ator

“Agora você volta para rever sua terra, seus amigos, seus irmãos, a sua Grande Família daqui de Campinas e da nossa velha Minas Gerais. O nosso asceta que não tem tempo de ficar na beira do Sena esperando a tarde chegar ou apreciar as flores, porque você tem que colhê-las e trazê-las para todos nós, que o esperamos nessa primavera.

Sua Mãe”.

Curriculum

Na manhã do dia 3 de julho de 1978, Burnier era recebido pela família e amigos no aeroporto de Viracopos. Era grande a ansiedade. A imprensa já havia anunciado a sua volta, porém, não mais como aprendiz de mímico. Burnier volta da França com o objetivo de mostrar que a mímica é uma arte autônoma. Através das pesquisas e treinamentos dos recursos corporais e das possibilidades da comunicação sem palavras, Burnier mostraria que, através do único instrumento de trabalho que pertence ao ator, seu corpo, se poderia criar uma obra teatral independente do texto de autor.

Burnier traz como prova e resultado dos três anos de estudos com Etienne Decroux, o espetáculo *Curriculum – Mímica Corporal*, apresentado ao lado do israelense Giora Seeliger, que conheceu na escola de Decroux. O espetáculo era nascido de um intenso estudo do gesto e do movimento adaptado à história de Caim e Abel.

O sentido literal do termo curriculum é “ato de correr”. A história dos primeiros irmãos do planeta é adaptada à sociedade de consumo por Burnier e Giora, onde todos correm desesperadamente em busca do sucesso. Segundo Burnier, “a peça mostra a sociedade moderna

em todos os pontos, o individualismo, o utilitarismo e a concorrência. O que faz com que o homem, a cada dia que passa, seja mais infeliz”.

Mesmo com o apelo humanista do tema, os atores não impunham nada ao público. Os atores representavam os conflitos através da mímica, o que possibilitava a liberdade de interpretação por parte do espectador. “Os gestos e movimentos transmitem muito mais do que palavras”, defendia Burnier, “a arte da mímica é a ciência da metáfora na medida em que a palavra é a ciência da poesia. As únicas palavras que serviam de intróito ao espetáculo eram as seguintes:

*“Somos todos filhos de Caim.
A primeira etapa da vida é aprender
a andar e, a partir desse momento,
marcados com a marca de Caim,
nós somos condenados a correr.
Nós corremos de um lado para o outro,
de uma pessoa a outra,
de uma fase a outra.
A distância mais curta entre dois
pontos é uma reta, mas será que a
distância mais curta entre duas pessoas
é uma reta?”.*

Curriculum estréia em Ouro Preto, e parte depois em longa temporada em outubro por Belo Horizonte, Goiânia, Brasília, Rio de Janeiro, Ribeirão Preto, Piracicaba, Araçatuba, São Paulo, Campinas e Porto Alegre.

Em Goiânia, os mímicos são surpreendidos pela receptividade do público. Numa única noite de espetáculo conseguem lotar os 800 lugares do teatro. Nos quadros dramáticos não se ouvia nada, e nos cômicos toda a platéia ria. Em Campinas, *Curriculum* foi apresentado durante três noites no teatro do Centro de Convivência Cultural, como promoção da Companhia Sia Santa de Teatro.

No primeiro dia de novembro, Edgar Rizzo, um dos poucos críticos de teatro em Campinas, registrava suas impressões. Para ele, os dois atores conseguiram transmitir e tocar a emoção através do movimento corporal aliado à sonoplastia. A ópera *Carmina Burana*, de Karl Orff, sublinhava perfeitamente a temática da peça. O humor também foi elemento importante e ficou por conta de Giora, sempre

cômico e teatral, enquanto Burnier assumia o lado sério e técnico. “Dessa forma, escreveu Rizzo, os dois se revezaram em cena cronometradamente, fazendo um contraponto muito bom. A cena de amor puro, vivida por Burnier e do amor interesseiro, vivida por Giora, foi realmente preciosa”. Apesar do ineditismo do espetáculo, o crítico ressaltou que teria sido perfeito se houvesse tido a orientação de um diretor, para que suprimisse os “brancos” de cena ou que desse sugestões de costura das partes que lhe pareciam um tanto desligadas.

Um outro crítico de Campinas, Fernando Guimarães, dizia: “Curriculum saiu. Bonito e bem. Burnier com muita técnica e garra, Giora com boa bagagem teatral (principalmente no tocante às máscaras faciais), conseguindo pontos altíssimos de criatividade, comicidade, profundidade e beleza. Alguns quadros, até, recebendo aplausos em ‘cena aberta’”.

Quem empresariava o espetáculo era a própria mãe de Burnier. Com uma carta de Etienne Decroux à mão, Thaís conseguia livre acesso aos palcos.

Dotado para a técnica

“Ao dr. Sábado Magaldi

Luis Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello, cidadão brasileiro, é nosso aluno desde primeiro de fevereiro de 1976. Desde sua entrada até hoje, já com mais de dois anos como aluno, tem se mostrado pontual, concentrado na execução dos exercícios, atento às demonstrações comentadas, curioso de nossa doutrina. Ele é dotado para a técnica. Ele tem presença. Eu desejo que nada se oponha a que ele continue seus estudos”.

Etienne Decroux, Paris, 26 de abril de 1978

O crítico de teatro Sábado Magaldi também foi aluno de Decroux e, em 1978, ocupava o cargo de secretário de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Decroux enviara seus cumprimentos ao crítico, juntamente com um atestado de seu filho, e também professor de mímica Maximilian Decroux, sobre a participação de Burnier no espetáculo *Le Pantomime Blanc et Peur*, no Teatro de La Cité Internationale, de 28 de março a 8 de abril de 1978. Em sua carta, Maximilian destaca a perseverança de Burnier desde os ensaios até as apresentações e revela: “Ele foi sempre exato, e sua qualidade fez maravilhas tanto nos momentos mais refinados e difíceis, como nos mais vigorosos. Eu confirmo pois suas qualidades de intérprete de mímica e de homem de espetáculo”.

Nos primeiros meses de treinamento na *École de Mime*, Burnier tinha de envolver o seu rosto com um pano branco. Decroux dizia, “quero que o corpo fale aquilo que o rosto estaria falando”. Além de estar utilizando uma técnica comum ao teatro oriental, como o NÔ, por exemplo, Decroux ficava incomodado com os olhos de Burnier. Confessaria mais tarde, à mãe do aluno, que evitava olhá-lo nos olhos durante o treinamento, por comunicarem demais. “São olhos de fogo!”, dizia.

Desde o início das aulas com Decroux, a entrega de Burnier para a rotina de exercícios corporais foi total. Ele dizia que Decroux não acreditava nas coisas fáceis. Em 1977, sentindo a obstinação do aluno, Decroux o contrata para trabalhar como monitor em suas aulas durante um ano. Burnier também inicia pesquisa sobre a mímica corporal, com orientação de Maximilian, que conclui em 1979.

Os treinamentos diários com várias horas de duração, a busca de uma técnica pessoal de representação, o estudo do movimento, da ação e do gesto, foram uma constante em sua vida. Burnier levava consigo algumas frases soltas do mestre Decroux: “Tem-se de sofrer para ser belo”; “É no desconforto que o mímico está no conforto” e “O mímico é o ator dilatado”, eram algumas delas. Consciente do árduo caminho que escolhera, Burnier registraria em sua tese de doutorado: “Não negar o deserto, atravessá-lo, perpassá-lo, encontrando a vida do outro lado. Não se iludir com as miragens que a secura e sede provocam, fruto do desejo ardente de encontrar algo, um caminho que seja. As miragens são perigosas e enganosas. Palavras poéticas e fáceis, tarefa difícil.”¹

¹ *MELLO, Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de. A Arte de Ator: da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/São Paulo. 1994, editada pela Editora da Unicamp, em 2002.

Atuando com temas sociais

Unindo a técnica à vida, Burnier vai em busca da realidade das ruas, favelas e hospitais infantis. Após seis anos de cultura européia, em 1981, antes de vir ao Brasil, viaja ao Equador, onde começa a trabalhar num conto do escritor mexicano Juan Rulfo, do livro *El Llano en Llamas*. Para tanto, passa a corporificar a maneira de ser, movimentar-se e gestualizar das crianças carentes. Burnier dizia que, quando lia o conto de Juan Rulfo, era tomado por uma paixão crescente, tanto pelo personagem quanto pelo conteúdo social e humano.

No conto, as misérias e aspirações do povo latino-americano são retratadas através da figura de um menino maltrapilho e manco de nome Macário. O personagem reúne em si o paradoxo das crianças das vilas, ruas e favelas da América do Sul, em um misto de malandragem e ternura. O menino passa uma noite fria ao lado de um bueiro à espera de que as rãs saiam para matá-las, pois incomodavam muito o sono de sua madrinha.

Foram anos de pesquisa até voltar ao Brasil, em 1983, para a estréia do espetáculo *Macário*, apresentado também na Argentina, Peru e França.

O espetáculo dividia-se em duas partes: a primeira era uma demonstração técnica do trabalho de ator. Burnier vestia apenas um *short*, para o público visualizar a transformação do corpo relaxado, em um corpo extra-cotidiano, com todos os músculos acordados. De repente, Burnier fica roto, subnutrido e manco e diz que é *Macário*, “chico que vive com su madrina”.

Nessa segunda parte do espetáculo, Burnier volta vestindo uma calça suja, camiseta, um casaco rasgado e um escapulário, que é uma tira de pano que os frades de algumas Ordens usam sobre os ombros. O texto todo é em castelhano, pois, segundo ele, a sonoridade das palavras e a musicalidade da língua eram insubstituíveis.

O poeta e professor de Filosofia da PUC – Campinas Régis de Moraes registraria sua perplexidade, após uma apresentação no Centro de Convivência Cultural. “Penso e repenso, mas ainda não sei o que vi no palco do Teatro de Convivência neste último dia 21. E hoje

(quando escrevo) dia 13, ainda estou perplexo. Luís Otávio mostra-nos que ignoramos quase tudo do corpo”. Régis de Moraes escreveu sobre sensações despertadas pelo monólogo, não através do olhar de um espectador que se prostra confortável e distante do que se sucede no palco. Pelo contrário, lança-se à nau de emoções e energias que emana do corpo do ator e conclui: “O artista se constrói no palco. Tece a si mesmo com fios arrancados ao capote de não sei que anjos mendigos. Torce-se, agita-se, grunhe, descarregando tudo o que habita as grutas dos impossíveis. Nos músculos, na voz, máscara e no esqueleto rangia um espírito. Ah! Que pena eu ser poeta quando queria ser um crítico!”. Talvez o fato do professor ser poeta é que permitiu-lhe fazer uma interpretação sensível do espetáculo, além de escrever um belo texto.

Burnier estava consciente da liberdade com que o público se relacionava com o conteúdo dos seus espetáculos, por isso dizia: “Não quero apenas transmitir uma mensagem. Minha peça fica aberta à interpretação do público, pois acredito que uma verdade pode ser verdadeira para uns e não ser para outros. Um político verá nela um sentido político, um poeta a entenderá como poesia. Não imponho nada, mas proponho algo do qual deverá nascer uma interpretação”.

Depois de presenciar pela primeira vez o trabalho de Burnier, o professor Régis de Moraes voltava para casa cheio de si, rindo para os passantes e falando alto com os amigos, porque, súbito, se rendeu “à vaidade de ter visto aquela flor de músculos e sonhos espevitada no centro de uma noite que poderia ter sido como as demais. E não foi”.

Essa foi a primeira versão de *Macário*. Como sugestão do amigo Eugenio Barba, Burnier mudaria o figurino do personagem que, no lugar de roupas esfarrapadas, usaria agora um fraque, para expor ainda mais os paradoxos do texto. Segundo Burnier, “era a roupa mais digna que um ser humano poderia usar”.

Casado com a música

A vida imita a arte. Em 1984, Burnier se casa com a musicista Denise Garcia. Como mímico, desde as aulas com Etienne Decroux, Burnier já havia casado a sua arte com a música, defendendo-a como importante recurso para o trabalho corporal do ator. Denise havia acabado de chegar da Alemanha, após estudos musicais, e Burnier, da França. Os dois se conheceram no Teatro Escola Macunaíma, em São Paulo. Denise realizava um trabalho de música aplicado às artes cênicas. Era a sua primeira experiência em teatro. Burnier estava ministrando workshops de trabalho corporal. Denise fez algumas aulas com ele.

Ao final do curso, já estavam namorando. Após oito meses, se casaram, e Denise veio morar em Campinas. Como musicista, participou de muitos trabalhos de Burnier. O primeiro que produziram juntos foi *O Guarani*, romance indianista de José de Alencar (1829-1877), com adaptação de Carlos Alberto Soffredini, em 1986. O trabalho durou cerca de um ano e meio, com pesquisas feitas pelo extinto grupo *Quadrícômico Teatro Mímico* em conjunto com o *Lume* – na época chamado de *Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão*. A estréia foi no teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Burnier ficou com a direção artística, e Denise com a trilha sonora. Segundo ela, a dramaturgia de Soffredini sobre o texto de Alencar e a ópera de Carlos Gomes procurou adaptá-los a um público mais jovem. Porém, a divulgação errou no sentido de não esclarecer a qual público se destinava a peça. Por esse motivo, a imprensa foi implacável, como nessa crítica de Edécio Mostaço em que qualifica o espetáculo de “misto de teatro infantil com ópera bufa subdesenvolvida, não evita sequer o mau gosto de bananeiras de plástico ou a esdrúxula fusão de recursos do teatro oriental com recursos cênicos próximos aos *Trapalhões*”. Edécio salvou apenas o trabalho de Denise Garcia, “parcialmente calcada sobre o original de Carlos Gomes, apresenta alguns bons momentos, especialmente quando se vale da voz excelente de Vânia Bastos”.

Denise fez também toda a pesquisa musical para a montagem *Kelbilim*, o *Cão da Divindade*, de 1988. É um monólogo com o ator Carlos Roberto Simioni sobre Santo Agostinho. Durante os

treinamentos de Simioni, Denise costumava tocar para que o ator lapidasse melhor suas ações, trabalhando noções de tempo, seqüência e harmonia – conceitos comuns à música.

Ainda em 1988, Burnier e Denise criam o espetáculo *Duo para Piano e Mímica*, apresentado no Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA). Na ocasião, o Centro estava passando por sérias dificuldades financeiras e, Burnier, tocado pelas lembranças de ter por lá estudado quando criança, e por ser um local de indiscutível importância cultural para a cidade, resolve dedicar toda a bilheteria do espetáculo ao CCLA, que estava comemorando 87 anos de existência. Na época ele dizia: “É preciso todo o empenho para recuperar o Centro de Ciências. Atualmente, Campinas tem muitos estrangeiros, que não sabem a importância histórica do centro, de tudo o que ele representa para a cultura da cidade. Ainda não entendo como é que a imprensa, as empresas e outras entidades de Campinas não estão empenhadas em colaborar. Se morre um centro de cultura como este, morre tudo. Acaba virando só um grande centro urbano, como São Paulo”.

Em 1989, o espetáculo viaja pela primeira e única vez ao exterior, para ser apresentado no Festival Internacional de Patras, Grécia.

Uma obra que produziram juntos como a mais importante de todas, incomparável a qualquer outra, se chama André. Único filho do casal, André nasceu a 11 de agosto de 1987, e tem os mesmos traços físicos do pai. Denise o estimula a estudar o que gosta: mímica. André já foi para a França, onde cursou mímica com uma ex-aluna de Marcel Marceau. Ainda fez aulas de esgrima e clown.

O Lume

“Às vezes a luz pode estar em um detalhe que de tão pequeno nos escapa despercebido. Qualquer feixe de luz deve ser seguido, e se for falso, ilusão, voltamos ao ponto de partida. E isto deve ser feito repetidas vezes, até se encontrar algo significativo, um lume que guie”.

Burnier, 1994:120

Como sonho, esse lume já existia há muito tempo, desde a época em que Burnier voltara da França pela primeira vez, em 1976. A essa época, ele declarava ao amigo Edgar Rizzo: “Concluindo os estudos pretendo voltar para o Brasil definitivamente e fundar uma companhia de movimento. Essa companhia será composta por atores brasileiros, pois acho que temos muito talento no país”.

Nove anos mais tarde, Burnier fundaria o Lume – Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão – com Denise Garcia e o ator Carlos Roberto Simioni. Este seria o ponto de partida para mostrar aos atores toda a bagagem técnica e teórica que Burnier trazia consigo e, além de tudo, trilhar novos caminhos dentro de uma realidade brasileira. Carlos Simioni era um jovem ator vindo de Curitiba. Contava então com cerca de 26 anos, e veio de “mala e cuia” para Campinas, a fim de estudar a arte de ator. Foi o primeiro aluno de Burnier disposto a se dedicar intensivamente ao aprendizado de toda uma doutrina teatral.

Como diretor-orientador, estava disposto a começar o trabalho de treinamento de ator a partir de algo novo ou esquecido. Portanto, essa doutrina professor e aluno estariam buscando e criando juntos. Por sorte, ambos estavam predispostos a achar um lume. “Os meses que se seguiram foram muito difíceis para nós. Eu tinha um ator cuja disponibilidade em se deixar fazer era extremamente generosa. Por mais que ele não soubesse o que fazer, ele estava pleno, inteiro diante de mim. Eu me mantinha firme nas idéias iniciais desse trabalho, não

ensinar algo de já sabido, mas ir à busca de algo que nem eu nem ele sabíamos o que era, mas que sabia estar ali de alguma forma”.

Foram três anos de treinamentos, experimentações e criação de exercícios que duravam até doze horas por dia. O longo processo resultou na codificação de várias e preciosas técnicas pessoais de representação que foram testadas na montagem da peça *Kelbilim*, sobre Santo Agostinho. A novidade desse trabalho pioneiro no Brasil foi a elaboração de técnicas de ator partindo-se da fisicidade, história pessoal e cultura de um ator específico. Burnier fez com que Simioni desse um profundo mergulho em si mesmo, acordando sua memória emotiva e também corporal, dinamizando suas energias interiores e trazendo-as à tona para transformá-las em ação. É um trabalho difícil e doloroso para o ator, pois é preciso muita disciplina e coragem para tocar recantos (entenda-se traumas, medos, desejos) da alma e da memória que imagina-se já perdidos ou superados. É um trabalho também difícil para o diretor que, diante de um ator que está em processo de mergulho em si e dando corpo a todo o tipo de energia, tem de ajudá-lo a domar a força com que essa vida é emanada, através da técnica.

O ator do Lume Ricardo Puccetti destaca: “O interessante do Luís é que ele realmente era um diretor de ator, não um diretor de espetáculo. Espetáculo ele estava ainda aprendendo a dirigir, ele mesmo falava isso. Ele era um formador de atores. Toda essa base que eu e o Simioni temos e que foi passada para os outros atores do Lume, que chegaram a trabalhar um pouquinho com o Luís, mas trabalhavam, sobretudo comigo e com o Simioni, toda essa base veio dele. Daqui a uns trinta anos, por exemplo, essa base continuará sendo a mesma”.

Como laboratório, até 1994 o Lume era vinculado somente ao Instituto de Artes da Universidade. Nos primeiros anos o Lume teve sede na casa de Burnier e Denise até conseguirem um espaço no Centro Comunitário de Barão Geraldo, onde ficou por seis meses. Em 1986, o Lume aportou num espaço definitivo que foi o salão paroquial da Igreja Santa Isabel, ficando por lá até 1994, quando a UNICAMP finalmente reconheceu as atividades do grupo com o seu corpo de atores-pesquisadores e funcionários. De laboratório, o Lume passa a ser núcleo e ganha uma sede adequada num antigo casarão em Barão Geraldo com muito espaço externo e um barracão para apresentações que comporta aproximadamente 70 pessoas. Com verba própria, e

agora vinculado à universidade, mas como um órgão independente, muda o nome para Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Puccetti explica: “No Brasil, o Lume é o único grupo que mantém essa ligação com uma universidade. A Unicamp considerou a seriedade, além do retorno que o nosso trabalho dá. A universidade, como academia, tem uma maneira própria de funcionar e os acadêmicos, que são cientistas, têm uma visão peculiar, e às vezes fechada de pesquisa. Mas, pouco a pouco foi-se entendendo que na arte também se faz ciência”.

Em 1988, Puccetti foi o segundo ator a entrar para o Lume, com então 23 anos de idade. Vindo de Pinhal para estudar teatro no Conservatório Carlos Gomes e posteriormente como aluno da Biologia da Unicamp, conheceu Burnier em uma apresentação no próprio campus. Em 1988 a universidade promovia o Circo Cultural, uma lona com capacidade para 300 pessoas, instalada ao lado do SAE –Serviço de Apoio ao Estudante, onde os artistas podiam se apresentar na hora do almoço. Puccetti conta que era um espetáculo de mímica com Luís e o músico e professor Almeida Prado tocando. Ficou fascinado pelo trabalho corporal de Burnier. Essa fascinação tinha razão de ser. Puccetti desenvolvia um trabalho de teatro desde os 16 anos e tinha grande paixão pelo "palhaço". Também foi um dos fundadores do Latex Coral Cínico no início dos anos 80 em Campinas. Era um coral que mesclava canto e teatro, sempre improvisando muito e apresentava-se em espaços alternativos. Nessa época, os seus personagens no Latex eram bem clownescos. Curso de clown sempre foi uma coisa rara no Brasil. Puccetti se iniciou nas técnicas sozinho copiando os filmes de Charles Chaplin, de Oliver Hardy e Stan Laurel, respectivamente o Gordo e o Magro. Inspirado, botava o nariz vermelho e ia para a rua improvisar.

O curso de teatro da Unicamp foi elevado à condição de universitário em 1985. Burnier entrou para ministrar a disciplina Treinamento de Ator em 1984, a convite do professor e diretor de teatro Celso Nunes, quando o Curso de Teatro da Unicamp, o CTU, era ainda um curso de extensão com duração de três anos. Puccetti prestou vestibular e entrou para as cênicas quatro anos depois. Burnier foi o seu professor e em 88 ministrava as seguintes disciplinas: Dança, Música e Ritmo I e II; Expressão Corporal I e II. Já no primeiro ano de curso, Puccetti é convidado por Luís Otávio a entrar para o Lume e iniciar seu treinamento.

Começa uma nova fase de linhas de pesquisa e descobertas técnicas no Lume, sobretudo no campo do clown. Dos primeiros anos de treinamento com Puccetti, Burnier registrou essas palavras em sua tese de doutorado de 1994: “Sério, compenetrado e introvertido, ele ‘cuspiam faíscas de fogo’ em seu treino. Havia, no entanto, algo em seu trabalho que dava ao salgado um *arrière-goût* adocicado. Seria sua paixão pelo teatro popular, pelo palhaço e pelo cômico?” Certamente, pois foi Puccetti quem introduziu no Lume a linha de pesquisa O Sentido Cômico do Corpo, o clown, que resultou em espetáculos como Valef Ormos; Mixórdia em Marcha-Ré-Menor; Cravo, Lírio e Rosa; La Scarpetta, etc.

Nos primeiros anos de Lume, Puccetti vinha do centro de Campinas, e tinha de madrugar às 4h30 da manhã para chegar em Barão Geraldo na hora do treinamento, às 6h em ponto. Durava cerca de oito horas diárias de exercícios, passando às vezes para doze, à procura de uma técnica pessoal de representação. Segundo Puccetti, “muitos grupos não conseguiram descobrir a própria cara no trabalho porque repetiram simplesmente. O Luís nunca deixou, ele sempre frisou que a gente tinha de fazer do nosso jeito, tinha de encontrar a nossa maneira e tinha de evoluir e transformar. Então, esse início era bem no escuro, não se sabia o que fazer”.

A partir de 1993, o Lume começa a receber atores do curso das Cênicas da Unicamp. Hoje o núcleo dá seqüência às seguintes linhas de pesquisa:

Dança Pessoal: é a construção de uma metodologia de elaboração, codificação e sistematização das energias potenciais do ator e a transposição dessa técnica, que é pessoal, para um processo de montagem de um espetáculo.

O clown e a utilização cômica do corpo: criação de um método de elaboração do clown pessoal e a utilização cômica do corpo através da dilatação da ingenuidade e do ridículo que existe em cada pessoa.

Mimesis Corpórea: através da observação, o ator imita as ações físicas e vocais cotidianas das pessoas, codificando-as em técnicas de representação e transpondo-as para uma cena teatral.

Kelbilim – O Cão da Divindade

“Não há dúvida de que a memória é o ventre da alma. A Alegria e a Tristeza são o alimento doce ou amargo. Passarei, então para além da memória, para Vos encontrar. Mas, onde?”

Santo Agostinho, em Confissões

Inspirado na vida e obra de Aurelius Agostino, Kelbilim nasce do caos. Em púnico, Kelbilim significa o “cão da divindade”. Foram três anos de incansável busca de uma técnica particular de representação, a Dança Pessoal.

“O que faço?”.

“Não sei. Faça! Faça qualquer coisa, mas faça! Deixe-se levar pelas sensações de seu próprio corpo, permita que ele o guie, o conduza. Não pense, faça!”, responde Luís Otávio ao seu aluno, Carlos Roberto Simioni.

Desnortado, o ator curitibano procura o que e como fazer. Era o seu primeiro dia de trabalho com Burnier em Campinas, no ano de 1984. Já haviam trabalhado juntos num curso intensivo que Burnier ministrou na Escola de Artes de Laranjeiras no Rio de Janeiro. O diretor aproveitou para iniciar Simioni no treinamento energético, e o trabalho foi tão intenso que, ao final do curso, chegaram a fazer uma sessão contínua de 24 horas na Aldeia de Arcozelo, no Rio de Janeiro. Outro trabalho realizado em conjunto foi na cidade de Curitiba, para a montagem de uma peça do teatro do absurdo. Através da orientação de Burnier, Simioni iniciou um trabalho na elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação.

Um dos principais objetivos de Burnier foi a busca de uma técnica não-interpretativa de representação. Isso significa que o ator não mais interpreta o personagem, pelo contrário, ele o representa através do domínio de uma partitura de ações corpóreas e vocais que

lhe permitem representar qualquer personagem sem identificar-se psíquica e emocionalmente com ele.

“Interpretar quer dizer traduzir. Representar é estar no lugar de”, esclarecia Burnier. Ao interpretar um personagem, o ator está fazendo a tradução de uma linguagem literária para a cênica. Quando o ator representa, ele utiliza sua técnica e presença cênica para criar um equivalente ao personagem literário, já existente. Aí entra a arte de ator, pois é dessa forma que um ator pode ser um artista, pois como afirma Decroux, “ele deve encontrar um equivalente, dar idéia da coisa por uma outra coisa”.

Uma explicação de Simioni ajuda a ilustrar a arte da não-interpretação: “Por exemplo, geralmente os atores tentam estudar o que Shakespeare tá dizendo, sentir aquilo e dizer o texto. Só que quem está vivenciando é o ator e não o espectador. É o ator que está se deleitando com isso. Burnier, após oito anos de estudos na Europa e após trabalhos com Grotowski e com o teatro oriental, acha que quem tem de se identificar e sentir é o público, pois o ator é apenas um canal. O ator não pode se envolver com as emoções ou com os sentimentos durante o espetáculo. Se ele se envolve, ele rouba a emoção do espectador”.

Segundo princípios de Decroux e, principalmente, do polonês Jerzy Grotowski, Burnier também defende uma importante inversão do papel do ator durante a execução de uma peça: ao invés de se colocar entre o personagem e o espectador – como faz um ator que interpreta, deve colocar o personagem entre si e o espectador. Em nenhum momento o ator deixa de ser ele mesmo, pois, ao representar, executa suas ações de maneira orgânica e profissional e está inteiro em seu fazer, permitindo o livre fluxo de vida entre o seu corpo e a sua pessoa. É um corpo-em-vida que está no palco.

Segundo Burnier, “freqüentemente se diz que o instrumento de trabalho do ator é o seu corpo. Falso. O instrumento de trabalho do ator não é o corpo. Não podemos transformar um defunto em ator. O corpo não é algo, e nossa pessoa algo distinto. O corpo é a pessoa. A alma o anima, mas sem ele não seríamos pessoas, mas anjos. Tampouco é o corpo vivo o instrumento de trabalho do ator. A arte é algo que está em vida, ou seja, algo que transmite uma vibração, uma presença. É o corpo-em-vida, como prefere Eugênio Barba, o instrumento do ator”.

A codificação de uma técnica particular de representação ganhou o nome de Dança Pessoal. O espetáculo *Kelbilim* tem origem no trabalho do ator. No início, foi a busca intencional de um esvaziamento do ator, transformando-o em matéria bruta. Através das ações físicas memorizadas por Simioni durante os três anos de treinamento, o personagem Aurelius Agostino vai sendo construído experimentando-se vários matizes de voz e energia. O resultado dessas experiências foi uma série de pequenas obras que, reunidas em seqüência, formavam o espetáculo. A escolha por representar a conversão mística de Santo Agostinho para o catolicismo partiu da ambigüidade do trabalho de Simioni. Suas ações pendiam igualmente para dois extremos, ora eram delicadas e singelas, ora eram fortes e assustadoras. Como ressaltou Burnier, foram "as oposições perturbadoras, que tinham a força de encantar e assustar" que encontraram nas Confissões de Santo Agostinho a sua correspondência. "O trabalho de Simioni, por um lado era extremamente forte, e evocava imagens selvagens de dor, como se fossem gritos ou berros silenciosos do corpo, coisas que poderiam ser taxadas de 'horríveis', de outro, era delicado, doce, e evocava imagens tranqüilas de momentos belos, de pureza, de singeleza e fragilidade".

Diante disso, Burnier e Simioni procuraram um tema que estivesse entre o Bem e o Mal, o sagrado e o profano, a loucura e a sanidade, o prazer e a dor. "Assim fomos a Nietzsche, a Hilda Hilst, São João da Cruz, até chegarmos a Santo Agostinho, explica Burnier, resolvi focar o momento mais doloroso de sua hesitação entre a vida mundana e a religiosa e o de sua conversão ao catolicismo".

Um elemento muito importante que ajudava a ambientar a montagem para a época, foi a música. Santo Agostinho nasceu na Numídia, África, em 354 d. C. no século IV. Morreu em 430 aos 76 anos resistindo a invasão dos vândalos. Sua conversão ao cristianismo foi dolorosa, pois, vindo do paganismo e do maniqueísmo, Agostinho resistia em abandonar os prazeres da carne. Em suas *Confissões*, ele destaca o encantamento que os cantos vindos da Abadia da cidade de Milão, na Itália, causaram nele. Quando Agostinho andava pelas ruas de Milão ele ouvia, ao longe, os chamados cantos ambrosianos, que tinham esse nome por causa do bispo Ambrósio. Há poucos registros desses cantos, pois o sistema de notação era diferente do qual conhecemos atualmente.

Quem cuidou da pesquisa musical foi Denise Garcia, que teve de estudar os cantos da época a partir dos textos em latim de Agostinho. Denise queria recriar o clima da época e a maneira com que Agostinho conheceu os cantos. Para tanto, conseguiu um coro que cantava ao vivo em cada noite de apresentação de *Kelbilim*. O coro era ouvido ao longe pelo público, pois ficava andando por fora do local do espetáculo. Dessa forma, o espaço da peça foi definido pela espacialidade da música.

Kelbilim nunca foi apresentado em palcos convencionais, por precisar de lugares que tivessem muitas entradas para os cantos e um espaço externo por onde passearia o coro. Burnier também queria que os espectadores vivenciassem a sensação do cristianismo na época em que era uma prática ilegal; fazendo com que os fiéis precisassem se reunir em número limitado e em locais secretos.

O local mais adequado para a estréia de *Kelbilim* em Campinas foi na sala do colégio Evolução, antigo convento de freiras, situado na rua José Paulino, 139. Coincidentemente, na mesma data de nascimento de Santo Agostinho, a 13 de novembro, um domingo. Teve iluminação de holofotes convencionais de teatro, que se mostraram inadequados para o espaço pequeno e para a proposta da peça.

Por ser uma montagem construída após um longo processo de descobertas que teve como ponto de partida o trabalho do ator, *Kelbilim* sofreu transformações a cada nova noite de apresentação. Ao todo teve quatro versões distintas. A mais crua, naturalmente, foi a primeira, que apresentou a arte de ator em sua plenitude. Simioni, sozinho, executava suas ações com poucos entremeios ou ligações entre uma cena e outra. Era mímica pura. Não tinha texto literário, nem começo, meio e fim. Os objetos de cena também inexistiam e o figurino era apenas uma bata de algodão cru. O espectador era engolfado por imagens, cores, sons guturais, sussurros, odores e cantos que despertavam as mais variadas e desconexas sensações. Um espetáculo chocante, o espectador não tinha onde se apegar. A linguagem utilizada por Simioni era um gramelô¹ inventado por ele.

O ator dizia na época: *“O feedback tem sido muito grande. O público entende a transcendência da representação. Nesse sentido, o*

¹ * O termo é de Dario Fo. Gromelô é uma língua inventada, um conjunto de sons articulados que nada significam.

espetáculo é como que catártico. As pessoas saem como zumbis, como se tivessem formado um gueto para se protegerem”.

Para a segunda versão de *Kelbilim*, Burnier procurou substituir a fonte de luz. Agora, a peça era iluminada por velas. Essa mudança foi seguida pela introdução de novos elementos de cena que precisavam de manipulação. Como a partitura de ações de Simioni já estava codificada, Burnier resolve não correr o risco de quebrar a harmonia da seqüência.

Um novo elemento humano entra em cena, era a “sombra”, que ajudaria Simioni na atuação com objetos. A única alteração que sofreram as ações do ator foi no momento em que dava uma pausa para que a “sombra” o vestisse ou colocasse uma vela em suas mãos. O texto verbal também se fez necessário. E Simioni passou a falar textos em latim.

Apesar da predominância do texto de ator sobre o texto de autor, chegou um momento em que Burnier assentiu sobre a necessidade de um texto falado em português.

“Somos filhos de uma cultura eminentemente literária. Introduzir um texto em português, era importante para permitir aos espectadores criarem sua própria história particular”, reconheceria depois.

Foram então escolhidos quatro poemas da escritora radicada em Campinas Hilda Hilst, retirados dos livros *Contos D’Escárnio*, *Fluxo Floema* e *Sobre Tua Grande Face*. Todos reforçavam os paradoxos da conversão mística de Santo Agostinho. O artista plástico Egas Francisco lembra que, “com *Kelbilim*, Burnier e Simioni entram e vão até as vísceras de Santo Agostinho, arrancando todos os órgãos para construir a personagem e o espetáculo. Quando eles sentiram necessidade de palavras inteligíveis para a peça, foram atrás de uma pessoa que tivesse capacidade de síntese e um conhecimento profundo da obra de Agostinho, e a Hilda Hilst era a pessoa ideal”, e completa, “a Hilda é a maior escritora viva do Brasil!”.

Egas acompanhou todo o processo de criação do espetáculo, e pintou, em grandes telas, algumas cenas. Em uma delas, criou um manto vermelho sobre os ombros de Simioni. Burnier gostou tanto do adereço, que adotou o novo figurino em cena.

Apesar do texto literário exigir também a criação de toda uma dramaturgia cênica, que conduziria a atenção do público, Burnier procurava não fugir da premissa básica do seu trabalho: não extinguir a arte de ator.

Em 1990, finalmente, realizam a quarta e última versão. *Kelbilim* já completava dois anos de encenação. Qualquer mudança que viesse não comprometeria mais a peça, pois o trabalho de Carlos Simioni já estava plenamente amadurecido. Agora, Burnier via a mudança com bons olhos, “ela seria benéfica por trazer um novo fluxo de vida e uma nova fase de aprimoramento da técnica de representação”.

Há uma passagem nas *Confissões*, na qual Santo Agostinho relata seu encontro com um mendigo nas ruas de Cartago, que o marcaria para o resto da vida. Burnier gostava de experimentar diferentes públicos. Um dia percorreu as redondezas do colégio Evolução e se deparou com um mendigo. O diretor o convidou para assistir a *Kelbilim*. A experiência foi fascinante tanto para o mendigo quanto para ator e diretor. Apresentado a um público de pelo menos 20 pessoas, o espetáculo impressionou o morador de rua, que depois disse ter se identificado com os gemidos de dor da personagem, justificando ser os mesmos que ouvia dentro de si.

No teatro, a figura do mendigo é representada pelo bufão. Esse acabou sendo o contraponto de que Burnier precisava para a ligação entre as ações fortes e delicadas de Carlos. Com esse novo elemento, retiram a “sombra”. Agora, o ator poderia improvisar com os objetos, e com isso criar uma série de ações físicas e vocais.

Em busca da memória

“O artista e sua arte abrem caminhos que nos permitem entrar em contato com nossa própria percepção profunda, com algo que existe em nós e está adormecido, esquecido. A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a nossa memória”.

Luís Otávio Burnier

Intercâmbio teatral: a ISTA e o FIT

Quando se pretende resgatar a história do teatro é comum se registrar a visão de uma testemunha. É a partir do ponto de vista do espectador ou de um crítico, que julgam a obra, que se convencionou escrever a história do teatro em qualquer parte do mundo. É o teatro de trás para frente, pois, muitas vezes, ignora-se tudo o que se passou antes de chegar ao produto final. E a versão do ator, esse ser que, empiricamente, entrega-se ao fazer teatral? O ator não constrói conhecimento?

O criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology), o diretor Eugenio Barba, diz que “quem escreve história do teatro frequentemente se confronta com os testemunhos sobreviventes, não tendo suficiente experiência dos processos artesanais do espetáculo. Desse modo corre-se o risco de não fazer história e de, em vez disso, acumular deformações da memória”. Ao mesmo tempo, o diretor ressalta que, por sua vez, o historiador sem conhecimento das práticas artesanais corresponde ao artista encerrado em sua prática ignorante do “curso completo do rio, no qual navega o seu barquinho”. Pois Eugenio Barba, através dos seus estudos transculturais, criou a Antropologia Teatral, uma ciência que estuda o

comportamento do ser humano em situação de representação, através da utilização extra-cotidiana do corpo.

Com a Antropologia Teatral Barba procurou reunir as diversas técnicas que norteiam as artes performáticas do Oriente ao Ocidente, estudando-as e encontrando nelas um denominador comum; que é a técnica das técnicas. Ricardo Puccetti explica que “se você olha para o Nô japonês, para a capoeira, o balé clássico, todos eles têm princípios em comum, todos eles trabalham com o corpo em desequilíbrio, por exemplo. Então, a Antropologia Teatral tenta ver o que é comum entre diferentes técnicas”. Uma frase de Decroux sintetiza bem essa idéia: “As artes se parecem em seus princípios, não em suas obras”.

Para socializar e discutir esses princípios, a ISTA foi fundada em Holstebro, Dinamarca, em 1979. Ainda hoje promove reuniões respaldadas por instituições de cultura nacionais e internacionais. São encontros anuais, que duram de uma semana a um mês, com os mais importantes mestres da arte teatral de todos os gêneros e de várias partes do planeta. A ISTA faz parte do Nordisk Teaterlaboratorium, que engloba ainda uma produtora de vídeo, uma editora e o grupo Odin Teatret.

Foi através do Nordisk Teaterlaboratorium que Eugênio Barba editou uma das mais importantes obras literárias sobre teatro do mundo, o livro do diretor polonês Jerzy Grotowski, *Em Busca de um Teatro Pobre*.

Em 1985, Burnier, com então 29 anos, participa pela primeira vez de um encontro da ISTA em Blois, na França, que teve continuidade em Malakoff. Sob o tema *The Masters of Attention*, essa sessão teve a participação do Odin Teatret, grupo dinamarquês fundado por Barba; Kosuke Nomura, teatro Kyogen – Japão e Sanjukta Panigrahi, Dança Orissi – Índia.

A segunda vez que Barba convidou Burnier para a ISTA, foi na cidade de Bolonha, na Itália, entre os dias 3 e 16 de julho de 1990. O tema do encontro era *Técnicas de Representação e Historiografia*, que tratava de como passar para o papel as formas de interpretação das culturas oriental e ocidental, além das técnicas de representação. Daquela vez, Burnier foi à ISTA levando os resultados de cinco anos de pesquisas junto ao Lume. Sua linha de pesquisa até então era a Antropologia Teatral e Cultura Popular Brasileira. Burnier costumava dizer que esse era um processo de pesquisa que demoraria de 10 a 20

anos de pesquisas. Naquele mesmo ano, o ator do Lume, Carlos Simioni, também viajaria a convite da mestra Iben Nagel Rasmussem, do Odin Teatret, para a segunda parte do Seminário Internacional *A Independência do Ator*, na Dinamarca. Entre mais de 200 atores de todo o mundo – os quais Iben conheceu durante turnê de três anos –, Simioni foi o único brasileiro convidado. A primeira parte havia sido realizada em 1989. O evento foi organizado na sede do Odin, na Dinamarca, mesmo local onde ainda hoje é realizado.

Depois da ISTA de Bolonha, em agosto de 1990, Burnier aproveita para viajar a Paris, a fim de visitar Etienne Decroux. Foi um triste momento: “Jeannette, a dona do bar da esquina (da rua de Decroux), tinha a chave da casa e me fez entrar. Contou-me do estado de saúde de Decroux e disse que ele cantava sempre, também de noite. Estava sentado numa poltrona olhando o vazio. Não respondeu à minha saudação. Ajoelhei-me, peguei uma de suas mãos e a beijei. Olhou-me e se pôs a cantar. Foi como se uma flecha atravessasse o meu peito. Seus dedos apertavam ritmicamente a minha mão; seu antebraço, o cotovelo apoiado no braço da poltrona, levantava-se seguindo a melodia. Pus-me a cantar com ele. Conhecia aquelas canções muito bem, as havia cantado a cada dia, hora após hora, durante os meus anos com ele. Às vezes inclinava a cabeça para o lado, olhos para cima, prolongando a nota final de um verso, a boca desdentada escancarada... o efeito violino. O movimento havia cessado mas o som continuava, a tensão vibrava interiormente. Ele parecia entusiasmado. Cantamos juntos por mais de uma hora. Levantei-me para despedir-me. Tentava reconhecer o velho que havia amado naquele crânio deformado, naqueles olhos que eram duas grandes cavidades, naquela boca sem dentes. Não haveria reconhecido se o houvesse visto em outro lugar. Inclinei-me, beijei sua fronte e lhe sussurrei: Você é sempre muito belo. Um sorriso puro seguido de uma profunda tristeza cobriu seu rosto. Deixei-o sem saber se fizera bem ou mal em dizer aquelas palavras. Seis meses depois soube de sua morte.”

Em 1994, o encontro da ISTA é realizado pela primeira vez no Brasil, na cidade de Londrina. Burnier ajuda na organização do evento como consultor da lista de convidados.

As sessões da ISTA, ao todo, foram as seguintes: Bonn, na Alemanha, em 1980; Volterra e Pontedera, Itália, 1981; Blois e Malakoff, França, 1985; Holstebro, Dinamarca, 1986; Salento, Itália, 1987; Bolonha, Itália, 1990; Brecon e Cardiff, Grã-Bretanha, 1992; Londrina, Brasil, 1994. Os resultados das pesquisas foram reunidos no livro de Eugenio Barba e Savarese, *A Arte Secreta do Ator*,¹ traduzido pelo Lume.

Outro importante evento em que o Lume esteve diretamente envolvido, ainda na década de 1990, foi o FIT – Festival Internacional de Teatro – em Campinas, inaugurado em 1990. Segundo o diretor geral do projeto Marcos Kaloy, o FIT procurou, em seus dois anos de existência, unir pesquisas, ensino e intercâmbio. Além dos espetáculos, eram realizadas mostras paralelas, oficinas-montagem com diretores e atores de vários países, além de exposições de desenhos, fotografias, esculturas e figurinos em museus, conservatórios e teatros. Era uma iniciativa importante para fortalecer a interação entre a Universidade e a comunidade, uma vez que espetáculos de qualidade e de diferentes tendências, eram apresentados nos espaços que a cidade oferecia. Foram palco o Teatro Castro Mendes, o Centro de Convivência Cultural, o Teatro Evolução e até a rua. O festival estava apenas começando a dar os seus frutos quando acabou em 1991.

O FIT também incentivou o turismo na cidade – como faz há bastante tempo os festivais de Londrina e de Curitiba. Na primeira versão do festival, Burnier trabalhou como consultor, e o Lume participou com *Kelbilim*. No segundo e último FIT, Burnier inseriu na mostra paralela uma peça que dirigiu, *Wolzen, um giro desordenado em torno de si mesmo*, inspirada no texto *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, com as alunas Valéria de Seta e Luciene Pascolat. Elas passaram meses dentro de hospícios, observando e imitando o comportamento dos internos.

O Lume organizou também uma oficina-montagem com a atriz japonesa de Butoh Natsu Nakajima, que apresentou o espetáculo *Sleep and Reincarnation from Empty Land*. O FIT acabou, segundo alguns atores e produtores que dele participaram, devido à falta de verbas e problemas políticos.

¹ SAVARESE, Nicole e BARBA, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. Hucítec – USP – UNICAMP

Taucoauaa Panhé Mondo Pé

“Foi a busca da memória. Não a das lendas, da cultura indígena. Não a das assombrações, como a caipora ou a mula-sem-cabeça. Não a de um Brasil que já não está mais existindo. Não a de um povo feito de pedaços tão diferentes de tantos outros povos. Não a de cada um de nós, nosso passado recente ou longínquo. Não a de nossos avós, bisavós, antepassados inscritos em nossas células, diluídos em nosso sangue, vaporizados em nosso suor. Foi a busca simplesmente da memória. A busca de um sentido...”

Luís Otávio Burnier

Taucoauaa panhé mondo pé, em linguagem indígena, quer dizer histórias que todo mundo conta ou histórias gerais de um povo. A frase foi colhida pelos atores do Lume na comunidade Terra Preta, no Baixo Rio Negro, Amazonas. Em 1993, onze formandos da turma A em artes cênicas pela Unicamp saíram à cata do Brasil se embrenhando País adentro. A razão que os levou a tamanha aventura foi a montagem-formatura, requisito para a obtenção do diploma.

Os atores foram: Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Andrea Ghilardi, Fábio Leirias, Fátima Cristina Moniz, Gabriel Braga Nunes, Jesser de Souza, Katherine Nakad Chuffi, Marli Marques, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. Para a viagem, tiveram orientação do Lume durante todo o ano de 1993. Carlos Simioni deu o treinamento técnico; Ricardo Puccetti o treinamento energético e a elaboração de matrizes; Burnier ensinou a mímica corporal Etienne Decroux; Márcia Strazzacappa respondeu pela análise do movimento corporal; Luciene Pascolat, mímica das ações cotidianas; e Lee Bou Ning, mímica Ópera de Pequim.

Para o Lume, era oportunidade de testar as técnicas desenvolvidas há cerca de dez anos. Era, também, o momento de elaborar uma metodologia de ensino da arte de ator; uma forma de transmissão dos conhecimentos construídos e ainda inéditos. Porém, o mais importante disso tudo, segundo a equipe do Lume, era introduzir os alunos à pesquisa teatral e à arte da não-interpretação, quebrando, assim, muitos vícios e truques comuns aos estudantes de teatro.

O Lume utilizava o mesmo processo de iniciação adotado por Burnier com Simioni e Puccetti. A diferença básica estava na divisão do trabalho entre os vários orientadores.

A rotina era dura. Os treinamentos tiveram início janeiro de 1993, com carga horária de oito horas por dia, e sem feriado. Essa fase durou seis meses. Ao longo do processo, uma dúvida comum a qualquer formando agitava os atores: “Sobre o que o nosso espetáculo irá falar?”. Em fins de julho, surgia um tema: lendas brasileiras, causos, raízes, memória... Os atores chegaram, então, a um nome provisório para a montagem-formatura – *Coivara da Memória*.

Jesser de Souza, atualmente ator do Lume, lembra das intensas pesquisas realizadas pelo grupo: “Líamos de tudo, livros sobre lendas indígenas, cantigas de roda, livros de ‘benzições’ e rezas, Mário de Andrade, Catulo da Paixão Cearense, Câmara Cascudo, Guimarães Rosa”. Foi quando Luís Otávio interferiu no processo dos alunos. “Vocês querem falar do Brasil. Querem ‘cantar’ através do trabalho de ator a ‘melodia’ desse povo. Pois bem: vocês conhecem esse povo? Já o viram? Já o ouviram? Já sentiram seu aroma? Já conviveram com ele? Por exemplo, já compartilharam uma janta composta de farinha de mandioca e água na floresta amazônica? Ou uma ‘sopa de osso’ em Paranã (Tocantins), ou uma sopa de chuchu em Urucuia (sertão de Minas Gerais)? Já sentiram fome? Se a resposta for não, vocês não têm propriedade para representar esse povo. Não terão condições de realizar um retrato fiel desse povo, ou pelo menos parte dele. Para este fim, vocês têm que conhecê-lo”.

Foi a motivação de que precisavam para botar o pé na estrada. Os atores se organizaram em duplas, alguns foram até sozinhos, e partiram para várias regiões do interior do País. Foram dois meses, entre agosto e setembro, dedicados a trabalhos de coleta e pesquisa de material em lugares como Tocantins, sertão de Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Manaus, etc. Os meios que conseguiram para as

viagens foram os mais variados, como conta Ana Cristina Colla: “Viajávamos de canoa a remo, voadeiras – que é uma canoa com motor – barcos tipo recreio ou barco de rede, avião (*contaram com o apoio da FAB, Força Aérea Brasileira e de gerentes de cargas*), ônibus”. No Estado de Tocantins, Ana Cristina lembra que viajava num ônibus com pessoas “saindo” pelas janelas, quando o veículo foi confiscado, com todos os passageiros dentro, para uma perseguição policial. No final da correria, ao cruzarem com o perseguido, o policial se lembrou de que havia esquecido as algemas e as chaves da cadeia, desistindo, assim, de efetuar a prisão. O ônibus ultrapassou o ladrão, que estava a cavalo, e os passageiros ficaram acenando da janela.

O ator Jesser de Souza conta que chegou a dormir ao relento e a passar fome e frio: “Mas também recebemos alimentos – o pouco que tinham –, e compartilhamos, com eles (*moradores de Manaus*), o nosso. E nos deram pouso em suas casas. Fizeram-se nossos amigos, ensinaram-nos as suas canções, suas danças, seus causos, suas lendas, falaram-nos de seus medos, suas alegrias, suas vidas e pudemos vê-las em seus corpos”.

Em fins de setembro de 1993, os atores retornaram das viagens. “A experiência deixou marcas nos atores. Mais de quarenta horas gravadas em fitas cassete, mais de trezentas fotografias. Tudo custeado por eles. Muitos amigos e conhecidos novos, gente simples, gente boa. Um odor estranho de Brasil, que misturava desde o cheiro de laranja podre da selva amazônica, até o cheiro forte de urina das casas de pau-a-pique, das fossas precárias e dos asilos. Trabalho apaixonante, mas árduo”, lembrava Burnier.

Em outubro, chegava o momento de montar o espetáculo que representasse as experiências colhidas nas viagens. “Tarefa difícil. Não do diretor, nem da equipe pedagógica, mas dos atores. O teatro lhes pertence. O diretor e todos os outros artistas envolvidos não passam de meros colaboradores. Mas não é assim que se está acostumado a fazer teatro. No teatro contemporâneo, são os diretores quem mandam. Os atores, pobres, não passam de meros instrumentos em suas mãos. Romper com este vício não foi tarefa fácil”, registrou Burnier.

Em novembro, os atores já somavam 55 cenas montadas. Apenas 17 entraram na montagem final. “A alucinante reta final. Além disso tudo, a produção do espetáculo. A espera de uma verba que não sai, de um parecer que não vem. Um cenário que pode-não pode ser

feito, um figurino que pode-não-pode ser comprado. E os atores que têm de trabalhar, porque o teatro é, afinal, arte de ator”, preocupava-se Burnier.

Em 24 de novembro de 1993 estava pronto *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, que foi apresentado ao público e à banca examinadora no Instituto de Artes da Unicamp. Para se ter noção da riqueza da experiência para os atores, basta ler algumas frases por eles registradas em seus diários de bordo:

“Tantas dores, amores, cores, cheiros, sabores, tristezas, alegrias, dúvidas, certezas... tenho um grande tesouro... crescer dói... estar viva é ser... o que seria sem os amigos?... os erros... os acertos... viver é um tesão”.

Fátima Cristina Moniz

“Citando Nietzsche: ‘É necessário possuir um caos dentro de si para dar à luz uma estrela brilhante’... ‘Ou será submergimo-nos em água suja quando esta é a água da verdade e não afastarmos de nós as rãs frias e os sapos quentes?’”.

Ana Cristina Colla

“Mas agora já não há muito para observar ou sentir...é tudo muito simples em todos os sentidos que essa palavra possa ter...são pessoas carregando a enxada, a lenha e toda uma vida na cabeça e permanecem com o corpo ereto, sem definhar. Mas as marcas aparecem no rosto... assim como no rosto de Seu Patrício, que segundo Seu Sérgio, é o homem mais sozinho e pobre daqui...” Urucuia (MG). Sr. Berto Beira D’Água: *“O que você sabe eu não sei, mas o que eu já vi você nunca viu”.*

Renato Ferracini

Alguns atores que participaram desse trabalho com o Lume, entraram depois para o núcleo – Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Jesser de Souza, Renato Ferracini e Raquel Scotti Hirson. Em 1997, os atores-pesquisadores partiram em nova viagem pelos sertões do Brasil.

O Vale Formoso

O nome correto desse espetáculo de clowns é *Valef Ormos*. Inspirado numa situação clownesca real: um caseiro semi-analfabeto de uma fazenda em Louveira -SP, onde os atores do Lume e seus alunos faziam retiros, tentou escrever numa placa de madeira o nome *Vale Formoso*. Porém, não calculou direito o espaço e, na parte de cima da placa escreveu *Valef* e na de baixo continuou *Ormos*. Acabando-se o espaço, ele apertou tanto o último “o” que ficou parecendo um ponto final. Pronto. O caseiro, sem saber, batizou a fazenda com outro novo nome: Valef Ormos.

A nova linha de pesquisa do Lume: “O Clown e o Sentido Cômico do Corpo”, introduzido por Ricardo Puccetti, teve seu ponta-pé inicial nos Retiros de Iniciação ao Clown coordenados por Burnier e realizados na fazenda do Vale Formoso. O clown não é um personagem, pois todas as pessoas têm um dentro de si. Algumas costumam revelá-lo em situações cotidianas em que o lado ingênuo e, por vezes patético, vem à tona.

O ridículo, para o Lume, é a fragilidade exposta da maneira mais original e engraçada. Qualquer pessoa já passou um dia de clown. Não saber lidar com objetos, máquinas, com o público, ficar confuso com o ritmo acelerado de algumas tarefas e se atrapalhar todo. São incontáveis as situações de ridículo às quais qualquer pessoa está exposta.

Foi com o objetivo de recriar para o teatro essas situações banais do cotidiano, que o Lume montou *Valef Ormos* em 1992, com Puccetti, Simioni e Burnier, respectivamente os clowns *Teotônio* (o agosto, o mais ingênuo), *Carolino* (o branco, que é o mais esperto e racional) e *Cafa* (o chamado *contre-pitre* – ora é branco, ora é agosto). Através de um rigoroso trabalho técnico, os atores chegaram a codificar ações sutis no palco, provocando o sorriso na platéia. O espetáculo era formado por diversos quadros, sem começo, meio e fim. Tratava-se de um trio de clowns tentando fazer um espetáculo. Parecia que entravam por engano no picadeiro e, carentes de atenção, disputavam o público, cada um tentando fazer o seu show, muitas vezes interferindo na atuação do outro.

Simioni revela um pouco da técnica do Lume para desenvolver o clown: “No começo a gente avisa as pessoas que o que elas irão fazer não é nada comum. Não existe personagem. Se elas quiserem ser verdadeiras no ato de representar, terão de tirar o clown de si mesmas. Durante quase quinze anos a gente conseguiu desenvolver uma metodologia capaz de arrancar de cada ator o seu lado oculto. O Lume é um centro de desenvolvimento de técnicas corpóreas. Seria diferente se, num trabalho de clown, nós não tivéssemos a técnica de arrancar o clown das pessoas. Nosso trabalho seria apenas uma simples terapia”.

O retiro de clown é feito com cerca de vinte pessoas e dura dez dias. Há uma difícil condição que elas têm de cumprir: usar um nariz vermelho 24 horas por dia que, segundo Burnier, é a “máscara que menos esconde e mais revela”. Na fazenda, os alunos são postos à prova em qualquer momento, tendo de lidar de maneira lúdica com situações que, no dia-a-dia, seriam constrangedoras. Imagine vinte clowns reunidos à mesa do jantar.

Simioni diz que os cursos de clown são dirigidos mais para atores, “se bem que leigos também fazem, pois a técnica de desenvolvimento do clown e o trabalho corpóreo são muito recentes para o ator brasileiro, sendo que este pode ter a mesma dificuldade de um leigo, porque o que ele aprendeu de atuação não serve. O resultado artístico também é muito elaborado, bem tecido, fechando numa forma compreensível. Não de modo linear – começo, meio e fim – mas bem mais sensorial”.

Valef Ormos foi apresentado nos dias 18 e 19 de novembro de 1994 no Sesc-Ipiranga em São Paulo, como parte da defesa de tese de doutorado de Burnier em Comunicação e Semiótica, pela PUC-São Paulo. Intitulada “A Arte de Ator: Da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator”, Burnier reuniu em sua tese os dez anos de pesquisa junto ao Lume.

Sob orientação do professor Norval Baitello Jr., a apresentação da tese foi dividida em três dias. Burnier conseguiu levar a banca examinadora para o teatro. Após as apresentações do espetáculo, no dia 20 do mesmo mês, os atores do Lume demonstraram as técnicas desenvolvidas pelo Núcleo, com comentários e reflexão de Burnier. E, no dia 22, finalmente, ele defendeu sua tese, publicamente, na Puc-

São Paulo. A banca examinadora lhe concedeu nota dez, com louvor, após aplaudi-lo de pé.

No dia da apresentação de *Valef Ormos* à banca, havia uma pessoa da platéia que dedicou toda uma vida ao picadeiro e que gostou muito dos clowns de Simioni, Puccetti e Burnier. Era Waldemar Seyssel, o eterno palhaço Arrelia, então com 84 anos de idade. Ao final da peça, os atores fizeram uma justa homenagem a Seyssel, chamando-o ao palco para entregar-lhe um ramo de flores.

Valef Ormos ainda foi apresentado a diversos públicos. Em Campinas, esteve no Centro de Convivência Cultural, no Largo da Catedral, na Praça Carlos Gomes, no presídio Ataliba Nogueira, no Lar dos Velinhos de Campinas e na Sede do Lume. Em Itapira, foi apresentado na Clínica de Repouso Santa Fé. Ainda participou do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais em Sabará e Belo Horizonte, do Festival Internacional de Teatro do Rio de Janeiro, do Festival de Teatro de Campina Grande-PB. No Sul foi apresentado em Porto Alegre (Teatro Qorpo Santo) e Santa Maria (UFSM).

De súbito a águia alçou vôo

Ao retornar havia dois dias da cidade de João Pessoa (PB), no início de fevereiro de 1995, Burnier começa a sentir fortes dores lombares. A dor era tanta que o impedia de se movimentar. Um médico diagnostica hérnia de disco e receita repouso por três dias.

Ao longo de uma semana, o quadro de Burnier, porém, vai se agravando, e no dia 12 de fevereiro, um domingo, seu pai vai buscá-lo no distrito de Barão Geraldo e o leva à Casa de Saúde de Campinas. Ele continua a se sentir muito mal. No dia seguinte, para a surpresa de todos, Burnier morre.

No jornal Correio Popular do dia 14 de fevereiro era publicada uma reportagem com a seguinte manchete: “Hepatite tipo B mata ator e diretor Luís Otávio Burnier”. O texto trazia essas informações: “Morreu ontem o mímico, ator e diretor teatral Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello, de 38 anos. Burnier foi o criador e diretor do Lume. Ele estava internado na Casa de Saúde de Campinas para tratamento de hepatite tipo B e morreu vítima de insuficiência respiratória aguda e choque séptico. Seu corpo será sepultado hoje”.

O amigo Egas Francisco lembra: “Ele (*Burnier*) tava forte e muito bem e, de repente, aconteceu! Foi fulminante! Falei com ele três dias antes ao telefone e, uma ou duas semanas antes disso. Ele foi com o filho André ao Bosque São José, onde eu dava aulas para crianças. Ele tava de bermuda e tênis, bem esportivo e com toda a saúde dele. Aparentemente estava bem. As pessoas disseram depois que ele estava muito pálido. O Luís sempre foi muito branco: ele era marmóreo. Ele tinha muita energia, muita agilidade. Era um atleta! De repente ele se apaga... da noite pro dia! As pessoas não sabiam como me contar. Só acreditei quando eu vi”.

A repercussão de sua morte foi grande e marcou muita gente:

Gilson Filho, jornalista e diretor teatral: “Foi um homem de teatro completo. Quem contar a história do teatro em Campinas vai ter que, obrigatoriamente, passar pelo trabalho dele. O seu trabalho tinha um aspecto de pesquisa muito importante. Burnier representava o elo entre a Unicamp e a produção artística da cidade”.

Ricardo Puccetti, ator-pesquisador do Lume: “Burnier sublinhava o trabalho do ator como a célula essencial do teatro. No Lume, realizava um trabalho de pesquisa visando o desenvolvimento da técnica de cada um. Ele costumava dizer que era como uma mulher parteira junto aos atores. Contribuía para que cada um colocasse sua luz para fora. Era uma pessoa doce, um profissional exigente, rigoroso e sério. Além do mestre sinto que se vai um irmão. Perdê-lo assim é como ficar sem a cabeça”.

Abílio Guedes, ator e diretor teatral: “Ele era versátil, dono de um talento enorme para a mímica e um dos melhores atores de Campinas. Lembro de um momento emocionante, em que o grande mímico brasileiro Ricardo Bandeira veio a Campinas e foi homenageado pelo Burnier. Eram duas gerações de mímicos”.

O enterro foi realizado pela manhã no Cemitério da Saudade, em Campinas. No velório compareceram cerca de 500 pessoas, segundo lembra sua mãe. Estiveram presentes os compositores Almeida Prado, Marco Padilha e Marco do Valle, o jornalista Maurício Kubrusly, os artistas plásticos Egas Francisco e Bernardo Caro, os ex-secretários de cultura José Alexandre dos Santos Ribeiro e Célio Turino, os atores do Lume, pessoas de teatro de várias partes do Brasil, alunos da Artes Cênicas, o então reitor da Unicamp José Martins Filho.

Depois de quase um ano da morte de Burnier, em 20 de dezembro de 1996 – data próxima ao seu aniversário –, o teatro interno do Centro de Convivência Cultural foi batizado com o seu nome. A pedido dos pais de Burnier, o vereador Romeu Santini conseguiu aprovar, na Câmara Municipal, um projeto de lei que sugeria o nome do mímico para a sala de espetáculos.

As pessoas que conviveram com Burnier ressaltam algumas características que lhe eram marcantes: a vitalidade, a alegria e a humanidade. Seu pai, Rogério Burnier diz o seguinte: “Há pessoas que deixam impressões variadas. O Luís Otávio deixou uma impressão unânime. E, inclusive, era muito audacioso. Isso ele pegou da mãe. Eu sou tímido, recatado. Ele não tinha recato nenhum. Como todo artista, era explosivo”.

O amigo Rubem Alves: “Eu não tenho muito conhecimento factual da vida do Luís Otávio. Mas me encontrei várias vezes com ele. Luís Otávio ia à minha casa, a gente conversava demais, batia papo

sobre as coisas da vida, sobre arte. Era uma pessoa de uma beleza... em todos os sentidos! Ele era bonito como homem, tinha um corpo lindo, perfeito. Tinha uma graça e era muito simpático. Era uma pessoa de uma grande integridade. Ele tava sempre procurando coisas novas, cheio de projetos. Era uma pessoa com um desejo de viver imenso”.

Sua mãe: “Se o Luís Otávio não fosse uma pessoa assim tão atuante, tão viva... Ele foi uma pessoa que passou pela vida, né? Mas a gente tem muita pena de que tenha passado e durado tão pouco. Então foi... é isso aí...”, termina com os olhos cheios d’água.

De súbito a águia alçou vôo...

Rogério Burnier

Campinas, 16 de fevereiro de 1995

Muitos já depuseram sobre Luís Otávio, realçando seu talento teatral, sua genialidade mímica, seu espírito tão amplo, tão agudo e tão profundo, sua irradiante alegria e sua excepcional comunicabilidade e afetividade, sua grande compreensão e sua pronta compaixão.

Tive o privilégio de conviver com ele durante toda a sua vida, e passar com ele sua última noite. Urge, pois, que também eu dê o meu testemunho sobre ele.

Sua grandeza transpareceu para mim em gestos tão miúdos que corria o risco de permanecer despercebida. Havia no Luís algo que me intrigava. Era o seu modo de tocar as coisas. Um toque leve como se fosse o pousar de uma borboleta. Sua mão não coagia em nada, e de nada se apossava. Era quase como um louvor, um encantamento, uma levíssima carícia. Havia respeito e amor e um deslumbramento ante a descoberta. Seus dedos roçavam pelas coisas, como os de uma Guiomar Novaes em seus pianíssimos. Eu desconfiava daquela ligeireza de libélula... Uma densidade diamantina ainda se ocultava aos meus olhos.

Na sua última noite, só então, pude, desvendar o segredo deste toque de fada do Luís. Eu não sabia, e não suportaria saber que era a última sua. Talvez nem ele?...

Mas o fato é que ele sofria muita dor, falta de ar e transpirava abundantemente.

Nem por um momento ele manifestou qualquer revolta, qualquer desespero, qualquer irritação, nem medo. A noite toda foi a doçura que sempre foi, talvez ainda mais mansa e pacífica.

Não se atormentava com nada, lutava por viver sem que sua batalha lhe toldasse quer a doçura quer a sua grande paz.

Chamou-me algumas vezes, pedindo docemente o que precisava, não deixando transparecer na impaciência as suas

emergências de doente. Jamais exigiu ou comandou, apenas pedia, com a humildade de um pobre cheio de amor.

E pedia não o mundo, as estrelas, nem sequer a saúde ou a vida. Apenas migalhas, coisinhas tão miúdas, como um pouco d'água, o conserto do seu travesseiro de cabeça ou da almofada de apoio das pernas. E, uma vez, que lhe abanasse com o meu travesseiro.

Foi como se a cortina do palco se abrisse ante meus olhos e eu visse o meu Luís, o surpreendesse, no fulgor do seu segredo...

O gesto tão brando, como a carícia de mãe na face do filhinho adormecido, que ele tinha com as coisas, se compunha com a pobreza e singeleza de seus tão doces pedidos de ajuda em sua noite de agonia, e com sua atual leitura dos místicos e sua profunda impressão na visita que fez, com sua mãe, às grutas de São Francisco de Assis...

Eu, que tinha ido fazer-lhe companhia e que pretendia consolá-lo e poupá-lo, eu fui consolado e poupado por ele.

Eu, que lhe havia passado as obras místicas, recebia nesta noite, tão singela e grandiosa, o seu testemunho místico pessoal.

Confesso-lhe, Luís, que me senti tão pequenino ante você, mas me rejubilei de adivinhá-lo um gigante e me orgulhei de você.

E na sua pequenez reconheci sua grandeza, mas que já não era da Terra.

Luís Otávio havia completado o seu ciclo!

A vida nossa não é senão o lapso de tempo que nos é dado para depositarmos o nosso dom.

O meu Luís o fez, e com que desprendimento e generosidade, na alegria e na singeleza.

Então, a grande Águia, após estar conosco por um tempo, abriu suas imensas asas e alçou vôo.

Mas não é o destino das Estrelas brilhar lá nos Céus?

E o Lume continua

Noite fria de sábado, 10 de abril de 1999. São 20h30 e faz um vento de gelar os ossos. Se bem que eu não estava lá muito adequada àquele frio repentino. Do terminal de Barão Geraldo pego o Vila Santa Isabel, nº 3.35. Fazia tempo que eu não ia à sede do Lume e, naquele breu, estava difícil distinguir a rua onde eu deveria descer. Peço ajuda ao cobrador e fico mais tranqüila. No ônibus havia poucos passageiros e eu estava de ouvidos atentos numa conversa de duas moças no banco ao lado. O conteúdo era mais ou menos esse:

“É um trabalho bem diferente. Você tem que prestar atenção nos movimentos dos pés, das mãos, na expressão do rosto. O corpo todo é trabalhado...”.

Também iam para o Lume. Uma delas conhecia o grupo e preparava a amiga para o espetáculo. Então o ônibus pára na frente da sede do Lume, à Rua Carlos Diniz Leitão, 150. O vento castiga de novo. Chego no portão de entrada e encontro um grupo de pessoas esperando do lado de fora. “Xiiii... Será que era para eu ter reservado ingresso?”, me pergunto. Era.

José Divino Barbosa – funcionário de muito tempo do Lume –, está de bilheteiro atrás de uma mesinha. Todos os ingressos estavam previamente vendidos. Era o penúltimo dia da temporada do espetáculo *Café com Queijo*, que havia estreado em março. “Quem sabe alguém desiste da reserva?”, me confortei. Encontro os atores Ricardo Puccetti e Carlos Simioni recepcionando o público no portão. Eu os cumprimento e conto para eles o tema do livro que eu ia começar a escrever. Sento-me ao lado de Barbosa, num murinho, e observo as pessoas entrarem: a jornalista e atriz Kátia Fonseca, que escreveu muitas reportagens sobre o Lume; homens barbados, usando óculos, provavelmente professores convidados do Lume; gente conhecida dos palcos da cidade, como os atores do grupo Boa Companhia; casais, etc. Finalmente consigo ingresso.

A peça está para começar. Vou para a fila que adentra um barracão. Lá dentro parece quente. Luminárias caseiras iluminam o ambiente e uma enorme colcha de retalhos cobre as paredes do teto ao chão. Cerca de 80 espectadores rodeiam o espaço cênico sentados

em bancos ou almofadas. Dá para ouvir o vento passando pelo telhado, mas agora o calor das pessoas faz esquecer o frio.

Apagam-se as luzes e, de repente, uma voz fina e engraçada se faz ouvir. A fala é rápida, quase incompreensível, às vezes parece uma canção. Então, a mágica do teatro acontece: visualizo mentalmente a imagem de um velho sertanejo que conta os seus causos. As luminárias são acesas e vejo o ator Renato Ferracini representando mesmo um velho do sertão. Ombros erguidos, o queixo pende para frente, num sorriso bobo, as sobrancelhas são arqueadas e um dos olhos permanece semi-aberto. O ator traz no corpo o jeito de vários caboclos que conheceu em suas andanças por Goiás, Minas Gerais, Amazonas, Tocantins, durante as viagens do Lume em 1993 e 1997. E cativa de imediato a atenção da platéia, que ri com o seu jeito de rir, cantar e contar histórias com a ingenuidade de uma criança, tropeçando nas palavras.

Então Jesser de Souza também entra em cena como um velho homem do campo. Jesser imita um homem muito magro, e passa essa sensação no jeito de puxar as calças para cima. Sua voz parece sair de uma boca sem dentes.

As atrizes Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla tomam a cena em seguida representando ora mulheres fortes, como uma índia solitária, ora frágeis, como Maria Chorona.

Os quatro atores contam e representam histórias reais, coletadas de gente simples, mas de uma riqueza humana e espiritual que não se encontra tão fácil nas grandes cidades. “Fizemos uma colcha de retalhos, mostrando um pouco de cada uma dessas pessoas que conhecemos”. O objetivo do Lume com esse tipo de pesquisa “é mostrar quem são essas pessoas que têm a força das grandes árvores seculares, cobertas de musgos, espirrando vida e sabedoria por todos os poros. Saber porque elas nos arrebatam e nos transportam a outros tempos e espaços perdidos dentro de nós mesmos”, conta Jesser.

O espetáculo continua e começo a compactuar daquele cotidiano rústico. Os atores então chamam algumas pessoas da platéia para entrar em cena e declamar um poema ou contar uma história. Tudo prossegue num ritmo mágico e eu mal percebo que já se passou uma hora e meia. As luminárias são outra vez apagadas, os atores se retiram lentamente no escuro. Quando volta a luz, me deparo com grandes fotografias espalhadas pelo chão. São imagens de todas as

peçoas que foram representadas na peço, de corpo inteiro, com o nome e procedência de cada uma.

Ao associar a imagem daquelas peçoas com a postura dos atores que as representaram, tenho então a exata noção da fidelidade do trabalho. Foi através das técnicas da mimesis corpórea, que os atores conseguiram corporificar o Seu Mata-Onça, Seu Teotônio, Dona Maria Fernandes, Dona Maroquinha, Seu Renato Torto, Dona Maria, Dona Carmem e tantas outras peçoas que vivem nos rincões do Brasil.

Já era quase onze horas da noite, quando me preparava para sair do barracão. Ai então, os atores revelam a razão do nome do espetáculo, convidando o público para tomar café com queijo. Vou para lá ainda inebriada pelo espetáculo, mas, durante o percurso, o frio me trás à realidade. As peçoas se atrapalham com as garrafas de “Café sem açúcar”, “Café com açúcar”, os copinhos e o queijo fresco ralado dentro de uma tigela. “Como será que se toma isso?”. Observo as peçoas. Umam colocam bastante queijo num copo, molham com café e comem com colher. Outras enchem o copo de café, jogam um pouquinho de queijo dentro e saem bebendo. Eu encho um copo com café adoçado e coloco um pouco de queijo.

No mesmo lugar onde se bebe café com queijo, há uma exposição de fotos tiradas durante a viagem dos atores em 1997 pelo interior do Brasil. Nelas, vê-se peçoas sofridas sentadas à porta de casebres de madeira ou barro, rostos, mãos e pés judiados, crianças seminuas e barrigudas. Apesar da pobreza em que vivem, as cenas reais captadas pelos atores transpiram um universo autêntico. São peçoas que, apesar de todos os problemas, se agarram à vida e se comprazem com as pequenas alegrias. Como Dona Angélica e Seu Justino, habitantes da cidadezinha de Paranã, no Tocantins, que costumam servir às visitas café com queijo ralado.

Gosto estranho, juntar o doce com o salgado sempre fica um pouco estranho no começo, depois a gente acostuma... como quase tudo na vida.

*“Como estudar respeitando?
Como penetrar uma cultura sem feri-la?
Como evitar o sacrilégio?
Estas são questões muito importantes que
justificam minha prudência, meus cuidados.
Eu não quero roubar, mas beber dessa
fonte preciosa. Eu não posso ser agente da
morte, quando estou à busca da vida...”*

Luís Otávio Burnier

Referências Bibliográficas

- ABRAPA PROJEKT, Revista da Cultura Brasileira e Alemã, número 8, setembro de 1992
- AGUIAR, Teresa. O Teatro no Interior Paulista – do TEC ao Rotunda, um ato de amor. São Paulo. T A Queiroz, Editor, 1992
- BARBA E O TEATRO ANTROPOLÓGICO. Boletim Informativo, Minc (Ministério da Cultura), INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas), ano 2, nº 9, outubro de 1987
- BARBA, Eugenio. A Canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994
- BARBA, Eugenio. Teatro e Revolução: Antropologia Teatral. Revista Trilhas, ano 1, nº 2, Campinas, IA/UNICAMP, 1987
- BENTLEY, Eric. A Experiência Viva do Teatro. Rio de Janeiro Zahar Editores, 1967
- BURNIER, Luís Otávio. A Arte de Ator: da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/São Paulo. 1994.
- BURNIER, Luís Otávio. A Presença e a Ação no Tempo ou Introdução à Pesquisa Teatral. Revista Trilhas, ano 1, nº 1 Campinas, IA/ UNICAMP, jan/abr 1987
- COSTA, Bettina A. e PEREIRA, Regina. Campinas Fora de Cena – Glória e Decadência do Teatro Local. Campinas, 1997
- GUIRAMÃES, Carmelinda. Um Ato de Resistência – O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo, MG Ed. Associados, 1984
- KUSANO, Darci Yasuco. O que é Teatro NÔ. São Paulo, Coleção

Primeiros Passos, Ed. Brasiliense, 1984

LIMA, Edvaldo Pereira. O que é Livro-reportagem. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1993

MAGALDI, Sábato. Iniciação ao Teatro. São Paulo, Coleção Buriti, 1965

PEIXOTO, Fernando. O que é teatro? São Paulo. Coleção Primeiros Passos, 6ª ed. Ed. Brasiliense, 1984

PEIXOTO, Fernando. Teatro em Movimento. São Paulo: Hucitec, 3ª ed., 1989

REVISTA DO LUME, número 1, outubro de 1998, Campinas, Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais CGU - UNICAMP

SEYSSEL, Waldemar. Arrelia e o Circo. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1977

SIMIONI, Carlos Roberto. O Treinamento do Ator: depoimento de uma experiência. Revista Trilhas, ano 1, nº 1, Campinas, IA/ UNICAMP, jan/abr 1987

STANISLAVSKI, Constantin. A Preparação do Ator. Ed. Civilização Brasileira, 10ª ed., Rio de Janeiro, 1991

Site

www.unicamp.br/lume por Renato Ferracini