

Luís Otávio Burnier: nota biográfica*

Carlota Cafiero

O percurso

Luís Otávio Burnier (1956-1995) não trilhou caminho confortável na arte. Preferiu a pesquisa em lugar do reconhecimento fácil. De família influente em Campinas, com tradição na medicina, o diretor, mímico e ator campineiro parece ter herdado a faísca de curiosidade do pai, o médico Rogério Drummond Pessoa Burnier de Mello, amante da filosofia e dono de vasta biblioteca. Da mãe, a assistente social Thaís Maria Sartori Burnier de Mello, herdou a audácia. Lembrar as matrizes desse homem de teatro é reconhecer a importância das raízes na função de alimentar o fruto.

Dez anos se passaram desde sua morte, aos 38 anos, vítima de hepatite B, de acordo com laudos médicos. Ficaram as sementes, que

se traduzem nas técnicas de representação para o ator desenvolvidas durante os dez anos em que foi diretor-orientador do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas, de 1985 a 1995. Na universidade, foi docente e chefe do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes.

Hoje, o Lume é um dos mais férteis terrenos do teatro de pesquisa brasileiro, continuando, alargando e pavimentando o caminho iniciado por Burnier.

Discípulo do criador da mímica corporal, o francês Etienne Decroux, Burnier julgava que os gestos e os movimentos transmitem mais do que a palavra e trabalhou para libertar o ator da dependência do texto dramático e da própria figura do diretor. Para Burnier, o ator não interpreta, representa. “Não é o ator que está entre

Carlota Cafiero é jornalista.

* Não conheci Luís Otávio Burnier, fundador do Lume. Lembro-me quando, em 1993, assisti pela primeira vez a um espetáculo do grupo, *Mixórdia em Marcha-Ré-Menor*, no Teatro de Arena do Centro de Convivência Cultural. Hoje, nesse mesmo centro, funciona um teatro batizado com o nome do diretor. Fiquei maravilhada com o trabalho corporal dos atores. Dois anos depois, em 1995, Burnier falecia. Em 1996, entrei para a faculdade de jornalismo e assisti a outra montagem do Lume, *Cnossos*, que utiliza a técnica da dança pessoal. Estava definido o tema de meu trabalho de conclusão de curso: eu queria contar as origens daquele grupo. O resultado foi o livro-reportagem: *A Arte de Luís Otávio Burnier – em Busca da Memória*, publicado em 2003 pelo Lume. O que se segue não é um artigo acadêmico, mas um relato feito a partir de meus arquivos sobre Burnier, um pouco de sua vida e sua obra. Como jornalista, também revelo o diretor por ele mesmo, por meio de carta que, aos 20 anos de idade, enviou à família da França, na qual faz bonita reflexão acerca do movimento e da natureza.

o personagem e o espectador, mas o personagem que está entre o ator e o espectador. O intérprete, neste caso, é o espectador.”¹

Baseado nesses princípios, sua meta de vida e maior legado foram a criação e a codificação de técnicas de representação baseadas na história pessoal e na fisicidade de cada ator, assim como na corporeidade do povo brasileiro, posteriormente trabalhadas no Lume e experimentadas no palco, em espetáculos de grande rigor técnico, ético e estético.

Entidade abstrata neste País de dimensões continentais, o povo que Burnier quis buscar estava associado a um Brasil profundo e a uma autenticidade gestual não maculada pelos vários papéis sociais que assumimos nas grandes cidades.

O desejo de ir ao encontro dessa nascente corporal pura e límpida fez com que Burnier dissesse aos seus atores, formando em artes cênicas pela Unicamp, alguns futuros integrantes do Lume: “Vocês querem falar do Brasil? Querem ‘cantar’ através do trabalho de ator a melodia deste povo? Pois bem, vocês conhecem este 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 no Paraná (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 este povo. Não terão condições de realizar um retrato fiel deste povo, ou pelo menos parte dele. Para este fim, vocês têm de conhecê-lo”.²

Os atores viajaram a lugares como Rio Grande do Norte, Tocantins, Manaus, sertão de Minas Gerais. Passaram fome, dormiram ao relento, experimentaram da pouca comida deste povo, ouviram suas histórias e viram a dor e a

alegria estampadas nos seus corpos. O resultado da pesquisa pôde ser visto no espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, título emprestado do dialeto indígena, que quer dizer “histórias gerais de um povo” e que lido rapidamente soa “Tal Qual Panhemo do Pé”.

A preocupação em não poluir essa fonte viva de pesquisa levou Burnier a registrar: “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 em busca da vida”.³

O trabalho de observação e codificação da corporeidade, das ações físicas e vocais e da fisicidade de personagens reais como o caboclo do sertão levou o Lume a criar e a desenvolver uma de suas linhas mestras de pesquisa, a mimesis corpórea. Através dela, os atores incorporaram outras fisicidades, tendo seus corpos a função de arquivos vivos. O resultado dessa técnica está em montagens como *Café com Queijo*.

Burnier percebeu, desde muito cedo, a necessidade de fundar um grupo com vistas à pesquisa do movimento, a partir de nossa cultura. Para chegar à criação e à codificação de uma metodologia brasileira para a arte de ator, partiu de conceitos levantados por outros pesquisadores, referências internacionais como o encenador russo Constantin Stanislavski e suas pesquisas sobre a “ação física”, o francês Antonin Artaud e “as energias potenciais do ator”, o polonês Jerzy Grotowski e seu “teatro pobre”, o italiano Eugênio Barba e seu “teatro antropológico”. Mas o grande mestre seria mesmo Etienne Decroux, com quem estudou durante três anos, em sua escola de mímica na França. Ao retornar pela primeira vez, em 1976, o ator

¹ Burnier, 2002, p. 22.

² Cafiero, 2003, p. 66.

³ Burnier, 2002, p. 252.

confidencia a um amigo, o crítico teatral Edgar Rizzo: “Concluindo os estudos, pretendo voltar ao Brasil definitivamente e fundar uma companhia de movimento”. Nove anos depois, funda o Lume, inicialmente a sigla para Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, com a musicista Denise Garcia, sua futura mulher, e o ator Carlos Roberto Simioni. O Lume seria o ponto de partida para que Burnier mostrasse toda a bagagem técnica e teórica que trazia consigo da França e, mais do que isso, trilhasse novos caminhos dentro da realidade brasileira. “Comecei por trabalhar com atores brasileiros e estudar nossa cultura na tentativa de compreender o que havia nela que nos distinguiu dos europeus, que emanava tanta vitalidade.”⁴

Do estudo aprofundado sobre a arte de ator, Burnier erigiu uma metodologia que pode ser consultada e utilizada por atores de todo o mundo. Como a prática veio antes da teoria, o resultado das experiências de dez anos junto ao Lume está registrado no essencial *A Arte de Ator – Da Técnica à Representação*, publicação de sua tese de doutorado em semiótica, pela PUC de São Paulo, defendida em 1994. No livro, Burnier homenageia seu mestre: “Etienne Decroux foi meu mestre. Não porque eu o diga ou porque tenha sido seu aluno, mas porque ele plantou em mim uma semente que ainda hoje germina, cresce e dá frutos”.⁵

O começo

Campinas entra na década de 1970 com tradição no teatro amador e infantil e sem o mais importante palco, Teatro Municipal Carlos Gomes, demolido em 1965, após 30 anos de funcionamento, por conta de problemas no madeiramento do palco que, de acordo com laudos técnicos, corria riscos de desabamento. Sua

extinção foi condenada por artistas e intelectuais da cidade e de fora dela, que definiram a derubada do teatro como um “crime cultural”.

A essa época, o movimento teatral campineiro era conduzido, sobretudo, pela advogada e diretora Teresa Aguiar, fundadora do politizado Teatro do Estudante de Campinas (TEC), em 1948, e do primeiro curso profissionalizante de teatro do interior paulista, o Curso Livre de Teatro, em 1972, que passou a funcionar no Conservatório Carlos Gomes, onde está até hoje.

Foi nesse ambiente que se deu a entrada de Luís Otávio Burnier no teatro, aos 15 anos de idade, em 1971. Com o TEC, Burnier atua pela primeira vez na montagem *Via Sacra Hoje*, posteriormente chamada de *O Calvário do Zé da Esquina*, resultado de uma novidade que Teresa introduzia na cidade, o teatro laboratório, baseada nas pesquisas de Jerzy Grotowski, que pretendia desenvolver todas as potencialidades físicas do ator.

Mas Burnier preferia a mímica. Desde os 13 anos se lançou de maneira obstinada no seu aprendizado. No quarto, sozinho, imitava por horas os gestos do mímico francês Marcel Marceau, que conhecia por meio dos vídeos que emprestava da Aliança Francesa. Ao mesmo tempo, freqüentava o Curso Livre de Teatro. Suas primeiras mestras foram a diretora Teresa Aguiar, Milene Pacheco, professora de dicção, e Yolanda Amadei, de expressão corporal, ambas docentes da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Em sua tese de doutorado, Burnier agradece: “À Teresa Aguiar, Milene Pacheco e Yolanda Amadei, por criarem minha impressão digital profissional. Teresinha, por me trazer ao teatro, onde construí minha morada; Milene, por me ensinar que a voz é modelável; e à querida Yolanda, que, com seu silêncio sorridente,

⁴ Burnier, 2002, p. 250.

⁵ *Id., ibid.*, p. 249.

mostrou-me (e a tantos outros atores!) que o corpo é o verdadeiro veículo de nossa arte. Essa foi a semente. O que fiz foi regá-la...”⁶

Em 1973, aos 17 anos, acontece a primeira experiência no exterior: Burnier vai estudar por seis meses na Fitzgerald High School, na cidade de Warren, em Michigan. Entre outras disciplinas, matricula-se em mímica. De volta ao Brasil, no começo de 1974, continua o Curso Livre de Teatro e estréia como mímico no espetáculo-solo *Burna*, inspirado em Marceau, com figurino e maquiagem feitos por sua mãe. Na noite de estréia, estava presente na platéia a única referência em mímica no Brasil, Ricardo Bandeira, que, no final da apresentação, subiu ao palco para “dar seu coração” a Burnier, num gesto de pantomima.

Nessa época, em entrevista a jornais de Campinas, o jovem mímico já demonstrava preocupação com a técnica: “O importante, no momento, é adquirir o máximo de conhecimento teórico, prático, exercícios e diversas técnicas e tipos, para depois então partir para o processo de criação”.⁷

No final de 1974, Burnier passa nos exames da EAD. Pelos ótimos resultados nos testes, ganha bolsa de estudos para um estágio intensivo de verão em Paris, com Jacques Lecoq. Antes de partir, apresenta *Burna* pela última vez. No dia da viagem, diz a sua mãe: “Se eu passar na Sorbonne, eu não volto tão cedo”. Thais provoca: “Claro, se passar na Sorbonne não volte mesmo”.

Em Paris

Durante a difícil fase de adaptação em Paris, Burnier cursa o Mime Mouvement Théâtre, com Lecoq. O desejo de voltar ao Brasil era

grande, mas ainda queria conhecer pessoalmente Marcel Marceau. O primeiro mestre que conhece é Jean-Louis Barrault, que o convence a procurar o criador da mímica corporal moderna, Etienne Decroux. Burnier se surpreende ao saber que Decroux ainda estava vivo.

Com 75 anos na época, o grande mímico estava mergulhado em rigoroso processo de desenvolvimento de técnicas que trabalhavam integralmente o ator, nas dimensões física, emocional e espiritual. O mestre francês criou a mímica corporal em torno de 1930, com o objetivo de fazer com que o ator se expressasse com todo o corpo e não somente com o rosto. Em suas aulas, era comum que Decroux escondesse o rosto de seus alunos com um pano para que a expressividade corporal se intensificasse.

É Barrault quem escreve a carta recomendando Burnier a Decroux, que o aceita depois de muita insistência. Todas as manhãs, durante três anos, comparece pontualmente às aulas da École de Mime Etienne Decroux, ao mesmo tempo que estuda na École du Language du Corps Yves Lebreton, e é admitido em teatro na Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, que frequenta de 1975 a 1983.

Nos primeiros meses de aulas na École de Mime, Burnier era obrigado a cobrir o rosto com um pano branco. Decroux dizia: “Quero que o corpo fale aquilo que o rosto estaria falando”. Além de usar essa técnica, comum ao teatro oriental, Decroux ficava incomodado com os olhos de Burnier. Confessaria, mais tarde, à mãe do jovem ator, que evitava olhá-lo nos olhos durante o treinamento. “São olhos de fogo”.⁸ Thais viajou quatro vezes a Paris, sem o marido, para ver o filho.

Em Paris, Burnier também conheceu o ator e diretor italiano Eugenio Barba, do Odin Teatre, radicado na Dinamarca. No livro

⁶ Burnier, 2002, p. 7.

⁷ Léa Ziggianti Monteiro, “Mímica”, *Correio Popular*, Campinas, 11/11/1973.

⁸ Entrevista de Thais Maria Sartori Burnier de Mello à autora, em 14/7/1999.

A Canoa de Papel, Barba registra o fato de Burnier ser tão entusiasmado com os ensinamentos de Decroux que era comum que fizesse demonstrações com o corpo em lugares públicos, até mesmo em aeroportos.⁹ Além de estudar muito, Burnier tinha de fazer alguns “bicos” para pagar sua estada na França, pois sua família não podia mandar-lhe muito dinheiro. Trabalhava, então, como intérprete para artistas brasileiros em turnê na França, além de vender perfumes do famoso estilista Paco Rabanne.

Foram-se oito anos na França, tempo em que Burnier montou e trouxe para o Brasil os espetáculos *Curriculum – Mímica Corporal* (1978), criado com o ator israelense Giora Seeliger, e o solo *Macário*, de 1983, sobre texto do mexicano Juan. Entre 1974 e 1992, cria e atua em quatorze espetáculos, e entre 1983 e 1993, dirige oito.

Antes de voltar definitivamente ao Brasil, uma frase de Decroux o marcaria profundamente: “Conserve sua juventude, mesmo após a eternidade”.

Últimas pesquisas

Em entrevista realizada com Rogério Drummond Pessoa Burnier de Mello, pai de Luís Otávio, no dia 25 de setembro de 1999, soube das últimas pesquisas do diretor acerca da transposição energética do candomblé para o teatro. Rogério revelou que o filho freqüentava terreiros para pesquisar as transformações corporais pelas quais passam os pais-de-santo quando “recebem” os orixás.

O meu filho percebeu que a descida do orixá manifestava-se num dinamismo passional diferente. Então teve a idéia de transpor para

o teatro essa técnica capaz de provocar a posseção, ou esse tornado passional, mas não para efeito de vidência, mas de liberação de energias para uso do ator. A idéia que ele tinha era a seguinte, a de que cada tipo de personagem, cada situação com determinado caráter e emotividade, seria dinamizada e estimulada naquele caso pelo dinamismo passional de tal orixá. Não é alma de outro mundo, é simplesmente transpor aquele tipo de explosão passional para o teatro.¹⁰

Carta de Luís Otávio Burnier escrita de Thiezac, França, em 22 de julho de 1977

“Enfim o tempo passou um pouco para que pudesse fazer aquilo que realmente gosto. Uma cidadezinha pequenina no meio das montanhas, um ar puro, uma água natural. Thiezac, um local santo (por mera coincidência, penso eu) devido a um eremita que viveu em suas proximidades numa caverna escondida nas montanhas. Às vezes, chego até a entender os santos. Dizem que ele fez vários milagres, entre eles o nascimento de Luiz XIV. Thiezac! Que mais poderia acrescentar sobre esta cidadezinha? Nada. Uma simples cidade de poucos habitantes no meio das montanhas. Fui a Thiezac para fazer um estágio de 18 dias de dança moderna e movimento. Pena que o tempo passa depressa. Além do método adaptado sobre o movimento pela professora do estágio, não sei o que me atirou com tanta força para que, em uma semana, eu decidisse e me encontrasse em Thiezac. Talvez o fato de saber que estudaria o movimento em um local afastado de Paris. Não sei. Mas o que importa é que lá estive durante 18 dias.

⁹ Barba, 1994, p. 96-7.

¹⁰ Entrevista de Rogério Drummond Pessoa Burnier de Mello à autora, em 25/9/1999.

Parecia sonho. Poder fazer aquilo que temos de mais natural, o nosso movimento. Trabalhar com a única coisa que realmente nos pertence, nosso corpo. É incrível como não temos consciência daquilo que temos, que podemos e que realmente nos pertence. ‘Não habitamos nosso corpo’, como alguém disse. Não habitamos aquilo que nos pertence, vivemos à procura do nosso ‘eu’ sem nem mesmo morar em nós.

O movimento das águas de um rio, das árvores, das flores, dos pássaros, dos animais. Movimento da natureza. Poder descobrir nossos movimentos, senti-los, vivê-los, compará-los aos da natureza. Fazer com o meu corpo aquilo que gostaria de fazer. Comparar meus movimentos aos das águas de um rio, imitar aquilo que ela, a natureza, nos mostra sem medo. Me sentir um animal, sentir meus músculos, me comunicar com as árvores, com o sol. Uma comunicação bela, singela e silenciosa. Sentida com a alma e com o corpo.

Como tudo isto é belo. Como tudo isto é natural. E pensar que o homem vive à procura de algo que talvez nem ele mesmo saiba o que é. Mas pouco importa, ele vive à procura disto que ele chama ‘a verdade’, quando ela se encontra aos nossos pés, nos nossos vizinhos, em nós mesmos.

Dezoito dias em Thiezac! Dezoito dias em comunhão com o meu próprio corpo, e deste com a natureza. Dezoito dias de alegria, paz, realização, encontro. Uma apoteose.

No décimo nono dia pela manhã, entrava no carro para voltar a Paris. Talvez não tivesse consciência do que isto significasse. Talvez não tivesse consciência do bem que Thiezac me fez, e talvez nem mesmo do que lá vivi. Mas a viagem em nada me afetou.

Descíamos as montanhas do Walefic Central e a paisagem me embriagava. Tão bela, tão simples. E pensar que procuramos a beleza ao nos vestirmos, ao pintarmos nossas faces. Durante toda a viagem, embora cansado, não conseguia dormir, tão belo era aquilo que me rodeava. Não idealizava que a cada minuto, Paris se aproximava mais.

E o céu azul aos poucos começou a encher-se de nuvens, a ficar cinzento, de uma indiferença e menosprezo incríveis. Como se nós homens não significássemos nada para ele, pois aqueles que pensam dominar, são na verdade dominados.

Cheguei em Paris, e até então nada de novo se produzira em mim. Sentia a alegria de voltar para casa, e só isto me bastava. Mas não demorou para que os efeitos desta civilização chegassem até mim. O barulho agressivo, o ar impuro, a troca de agressividade entre aqueles que deveriam se amar. Por força do destino fui obrigado a pegar o metrô. Túnel preto, trem sujo, milhares de pessoas que como formigas mecanizadas lutavam agressivamente para entrar neste monstro mecânico inumano, frio, sem sentimentos. O desprezo e a angústia vieram sentar ao meu lado. Não fazia nada, observava aquelas pessoas que se estendiam como postes de gelo ao meu lado, não sorriam, nem choravam, eram neutras, sem vida. O que mais me desesperou foi pensar que de tanto vivermos neste meio, nos acostumamos, nos transformamos e, aos poucos, penetramos nesta civilização assassina e nos tornamos nós também estátuas de gelo conduzidas e alimentadas por não sei o quê. Thiezac! Agora mora em mim uma vontade de voltar a esta cidadezinha. Thiezac.”

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Teresa. *O teatro no interior paulista – do TEC ao Rotunda, um ato de amor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.
- BARBA E O TEATRO ANTROPOLÓGICO. Boletim Informativo. MinC (Ministério da Cultura), INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas), ano 2, n. 9, outubro de 1987.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel – Tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- BURNIER, Luís Otávio. “A presença e a ação no tempo ou introdução à pesquisa teatral”. *Revista Trilhas*, ano 1, n. 1, Campinas: IA/Unicamp, Jan/Abr 1987.
- CAFIERO, Carlota. *A arte de Luís Otávio Burnier – Em busca da memória*. Campinas: Editora da Unicamp/ Revista do Lume, 05/2003.
- COSTA, Bettina & PEREIRA, Regina. *Campinas fora de cena – Glória e decadência do teatro local*. Campinas, 1997.
- REVISTA DO LUME, n. 1, outubro de 1998, Campinas: Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.