

LINGUAGENS CÊNICAS: O ESPETÁCULO *PICO NA VEIA* DE MARCELO MARCHIORO

Anna Stegh Camati*

RESUMO: A adaptação cênica de textos não dramáticos é uma prática bastante difundida na contemporaneidade. No espetáculo *Pico na Veia*, a teatralidade consiste do jogo dos atores que potencializa o universo narrativo de Dalton Trevisan. Seguindo a linha da simplicidade de grandes encenadores, Marcelo Marchioro lançou mão de uma estratégia de máscara que remonta aos primórdios da civilização. Os atores são, ao mesmo tempo, narradores-protagonistas de suas histórias e espectadores das narrativas que os outros contam, enquanto a platéia tem a função de ouvinte e testemunha desse equilíbrio delicado. O êxito do espetáculo depende da cumplicidade total não somente entre palco e platéia, porém entre o próprio elenco como *ensemble*. Neste artigo, investigo as linguagens cênicas que permitiram a bem sucedida transposição para o palco de contos e haicais de Dalton Trevisan.

PALAVRAS-CHAVE: poéticas do contemporâneo, adaptação cênica, textos não dramáticos, teatralidade.

PERFORMANCE STRATEGIES IN MARCELO MARCHIORO'S PRODUCTION OF *PICO NA VEIA*

ABSTRACT: *The adaptation of non-dramatic texts for the theatre is a pervasive contemporary trend. As concerns the production of Pico na Veia, theatricality is generated through the performance strategies of the actors, which enhance the dramatic potential of the micro-narratives of the short-story writer Dalton Trevisan. Inspired by the emphasis on simplicity, Marcelo Marchioro recovers a mask strategy that can be traced back to ancient times. In the process of telling stories to each other, the actors double roles, being simultaneously protagonist-narrators and spectators, while the members of the audience accumulate the functions of listeners and witnesses of this delicate balance. The success of the spectacle depends on the total complicity not only between audience and stage, but also among the cast as ensemble. This essay intends to investigate the performance strategies responsible for the successful stage transposition of short-stories and haikus by Dalton Trevisan.*

KEY-WORDS: *contemporary poetics, scenic adaptation, non-dramatic texts, theatricality.*

* Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADÉ, Curitiba PR. (O presente ensaio foi apresentado em forma de comunicação no Encontro Intermediário do GT de Dramaturgia e Teatro da ANPOLL em Recife, em 2005).

“Um bom conto é pico certo na veia.”
Dalton Trevisan

O caráter político do teatro, ou seja, sua constituição física como assembléia, reunião pública ou tribuna, permite a ousadia de repensar a representação teatral em diversas articulações e possibilidades, e a liberdade de recriá-la sob diferentes perspectivas. Uma dessas formas é a adaptação cênica de textos não dramáticos, uma tendência cada vez mais presente na contemporaneidade. A passagem de uma obra ficcional para a linguagem teatral pressupõe a transposição de particularidades individuais de um autor não dramático para uma nova experiência estética coletiva, sendo que a escolha da forma ideal irá determinar o êxito do espetáculo.

Segundo Patrice Pavis, “é muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação”. Sendo assim, “todo texto é teatralizável, a partir do momento em que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do *dramático – diálogos, conflito e situação dramática*, noção de *personagem* – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado” (PAVIS, 1999, p. 405).

A palavra teatro remete ao verbo grego que significa “olhar”. O termo designava o lugar do público nas arquibancadas e, portanto, seu significado primeiro teria sido “o lugar de onde se vê”, com a ênfase no “olhar”. No entanto, no prólogo da peça *Henrique V* de Shakespeare, o personagem coro pede a atenção do público para “ouvirem” a peça e suprirem as deficiências da encenação com a imaginação. Estas divergências de perspectiva conduziram a questionamentos diversos, entre eles, a indagação do que constitui a fonte da teatralidade no teatro. Seria fazer ver ou fazer ouvir?

O dramaturgo, encenador e crítico francês, Denis GUÉNOUN (2003, p. 45), assevera que “o visível é necessário para que o teatro se forme. É o âmago, o coração de seu advento”. Sabe-se, no entanto, que a maioria dos espetáculos teatrais põe em cena um escrito literário, um texto anteriormente constituído. No entanto, argumenta Guénoun “o texto não produz, por si só, a teatralidade do teatro. A teatralidade não está no texto. Ela é a vinda do texto ao olhar. Ela é este processo pelo qual as palavras saem de si mesmas para produzir o visível. A teatralidade é o próprio pôr em cena” (p. 55), e conseqüentemente “a primeira e mais necessária modalidade do tornar visível da língua, será falada pelo corpo do ator”, que se constitui em veículo “desta saída das palavras diante dos olhares” (p. 56). O ator é “o ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, de origem da palavra no espaço visível da cena. É nisto que a atividade do ator participa muito essencialmente do pôr em cena como coração da produção do teatro” (p. 57). Em resumo, o ator é a fonte da teatralidade, e o teatro se realiza “na passagem para o jogo, o pôr em jogo da escrita – o pôr em cena” (p.62).

No espetáculo *Pico na Veia* (2005), uma colagem criteriosa, representativa da totalidade dos escritos de Dalton Trevisan, Marcelo Marchioro toma como mote de

composição contos e haicais de várias obras do autor, inclusive de *Pico na Veia*¹, obra lançada em 2002 pela Editora Record, de cujo título se apropria para batizar o seu espetáculo. O encenador aposta na vocalização do texto e no jogo cênico dos atores como geradores da teatralidade. São os atores que dão corpo e voz às micro-narrativas de Trevisan, formando a ponte entre o texto e o olhar através do jogo, tornando visível o universo verbal do contista, transposto para uma nova experiência estética coletiva.

O projeto de tradução cênica de Marchioro resultou em duas montagens, *O Ventre do Minotauro* (2001) e *Pico na Veia* (2005), ambas com a aprovação de Trevisan, que acompanhou as diversas fases do trabalho e assistiu a vários ensaios. As principais marcas do estilo daltonesco, a busca incessante pelo sintético, a vigilância vocabular e o lirismo crítico fascinaram o encenador, que relata o seu entusiasmo pela força e atualidade da obra do nosso maior contista em seu texto de apresentação no programa do espetáculo *Pico na Veia*:

Há seis anos, quando ao lado de Mário Schoemberger e Sandra Zugman, ainda estávamos totalmente envolvidos e apaixonados por nosso trabalho na montagem de *O Ventre do Minotauro*, surgiu a idéia acrescentada ao convite do autor para criarmos um novo espetáculo baseado em sua vasta obra. Assim nasceu o projeto *Pico na Veia*. E mais uma vez pudemos constatar e sentir bem próximo a nós a genialidade, a disponibilidade e o interesse de Dalton Trevisan, além de sua eterna busca pela perfeição, o que o leva à procura incansável pela palavra correta, pela frase bem escrita, pela vírgula no lugar certo, pelo eterno e constante cuidado com sua obra. O que nos faz mais uma vez co-responsáveis por esse mesmo cuidado. Na seleção dos textos mais adequados, na escolha do elenco correto, da inflexão perfeita, da emoção mais exata, do corpo mais disponível, do figurino e do cenário mais discretos e mais funcionais, da luz mais precisa. Este é um espetáculo, como já o era no *Minotauro*, onde o que vale é a palavra, o que mais importa são o Autor e o Ator. Por isso desta vez contamos com cinco atores, os melhores disponíveis hoje na Curitiba de Dalton, para dar vida a seus abençoados seres.

Os comentários do encenador são legitimados pelas reflexões teóricas de Guénoun sobre a teatralidade: “Ator e autor são dois pólos fundadores do teatro: pólo verbal, literário textual e pólo físico, corporal exposto à vista (...) O teatro acontece na travessia que conduz de um a outro – é o espaço da interpretação, o espaço aberto do sentido” (GUÉNOUN, 2003, p. 61).

Pico na Veia estreou em grande estilo no Teatro Guaíra (Auditório Salvador de Ferrante) no dia 12 de maio de 2005. As apresentações estenderam-se até 05 de junho de 2005 e depois o espetáculo percorreu diversas cidades do estado do Paraná, participando do Festival de Teatro Internacional de Londrina, onde foi sucesso de pública e crítica. A

¹ Em *Pico na Veia*, Dalton Trevisan explora o território de sempre, e acrescenta alguns episódios que se passam no submundo das drogas, incluídos no espetáculo de Marchioro. O jargão da população marginal que habita as ruas caracteriza essas narrativas. Miguel SANCHES NETO, ao falar da linguagem do autor, salienta a engenhosidade da técnica de modulação que caracteriza o discurso literário de Trevisan, que vai de um registro de linguagem a outro e conduz o leitor a estados de alma contraditórios. “Esta técnica de Trevisan, um cinéfilo declarado, pode ser herança do cinema, que sabe explorar estas variações entre tensão e descontração, entre choro e riso, envolvendo o espectador numa seqüência de sensações oscilantes” (*Gazeta do Povo*, Caderno G, 02.12.2002, p. 4).

montagem foi uma realização do Teatro de Comédia do Paraná, a segunda após a reativação das produções do Centro Cultural Teatro Guaíra, cuja história de 40 anos foi resgatada em 2004, após quatro anos de interrupção em sua trajetória.

No programa do espetáculo, Dalton Trevisan, além de expressar sua satisfação com a encenação, também se referiu à potencialização do sentido do texto literário no palco através do jogo dos atores:

Escrever é um ato danado de solitário. Quase nunca você pode sentir o alcance de suas palavras – se é que alguma ressonância elas têm. Mas não quando esse texto, transfigurado pela magia do palco, ganha vozes, imagens e luzes. Prêmio ainda maior: dirigido pelo talento criativo de Marcelo Marchioro. E valorizado pelas magníficas interpretações de Sílvia, Claudete, Zeca, Rodrigo e Raphael. Tal privilégio me foi concedido na montagem pelo Teatro Guaíra de *Pico na Veia*. Para mim é uma grande festa. Espero que seja também para os que assistirem ao presente espetáculo.

O depoimento do contista paranaense, que há muito tempo mantém estreita cumplicidade com o teatro², nos remete às palavras de Peter Brook em *A Porta Aberta*, onde o encenador britânico também discute o fazer teatral: “No teatro há, além das palavras, infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há uma linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz (...) O que importa é a verdade do momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando intérprete e público formam uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele momento único e irrepitível em que uma porta se abre e nossa visão se transforma” (BROOK, 1999, p. 79-81).

A potencialidade cênica do universo ficcional de Dalton Trevisan foi amplamente discutida e evidenciada pelos críticos³. Entre as características salientadas destacam-se o ritmo dinâmico, a dramaticidade da escrita, o humor sutil, mas corrosivo, as frases sarcásticas de alvo certo, o subtexto crítico, o erotismo flagrante, a palavra exata no momento certo, a famosa síntese de texto e sua habilidade de exprimir o máximo de emoção em um mínimo de palavras, tudo isso acompanhado por uma visão aguda das contradições humanas. As marcas inconfundíveis de sua obra, as elipses e os silêncios, convidam o leitor a dar asas à sua imaginação. Mestre na arte da caracterização, Trevisan

² Os espetáculos *Mistérios de Curitiba* (1990) e *O Vampiro e a Polaquinha* (1992), ambos dirigidos por Ademar Guerra, também são transposições de contos de Dalton Trevisan para a cena. *O Vampiro e a Polaquinha* foi um espetáculo marco da história do teatro do Paraná, recordista de público, que ficou 08 anos consecutivos em cartaz.

³ Berta Waldman (1989, p. 36) evidencia a dramaticidade das estratégias textuais de Trevisan: “pode-se observar um movimento que acentua o valor do ‘discurso referido’ (da personagem), com o desaparecimento progressivo da voz do narrador, do discurso indireto que passa a direto, este, por sua vez, passa a cena, esta a diálogo em que uma das falas é eclipsada, apenas suposta, até chegar, finalmente, à desestruturação do conto convencional, transformado em micro-narrativa, em fragmento.”

delineia com precisão suas personagens, que representam simultaneamente um desafio e um exercício extremamente rico e prazeroso para os atores.

Na esteira de outros pensadores, Walter Benjamin, em um ensaio intitulado “O narrador”, discute a questão da narratividade na modernidade, distinguindo três tipos de contadores de histórias, o clássico ou tradicional, o romanesco e o jornalístico, sendo que parece valorizar mais o primeiro dentre eles. Afirma que a “arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 197-98).

A arte de contar histórias se identifica com o teatro no tocante à necessidade de um grupo de ouvintes para potencializar a narrativa. Benjamin relata que antigamente as pessoas contavam histórias enquanto executavam diversas formas de trabalho artesanal, mas como hoje ninguém mais se ocupa com atividades como fiar e tecer (durante as quais os artesãos se deleitavam com a tessitura das narrativas que forjavam), a contação de histórias parece estar em extinção (BENJAMIN, 1994, p. 205). Além disso, no mundo de hoje, a imagem assumiu um lugar privilegiado, fato que reduz ainda mais o público que sabe apreciar o poder encantatório da palavra.

Benjamin classifica a narrativa como uma arte artesanal. Assevera que “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo”, e que “comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada” (BENJAMIN, 1994 p. 214-215) para revelar o fluxo da experiência coletiva. Observa que o bom narrador é conciso e não se preocupa com explicações, uma vez que é a economia das palavras que suscita o espanto e a reflexão. Também acredita que o contexto psicológico da ação não deve ser imposto. O ouvinte deve ser livre “para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (p. 203). O ensaio de Walter Benjamin parece referir-se diretamente à arte narrativa de Dalton Trevisan.

A concepção cênica de Marcelo Marchioro, em *Pico na Veia*, é uma interessantíssima experiência com o uso encantatório da palavra. O encenador paranaense não recorreu a modificações do texto⁴, mostrando confiança e respeito mais do que compreensível na força das palavras de Trevisan. No espetáculo, cada conto é apresentado em uma “cena” contida em si e, a seguir, com ou sem intervalo ou brevíssimo silêncio, diversos outros contos se sucedem.

Seguindo a linha dos grandes encenadores, principalmente de Peter Brook, que vê a expressividade no teatro como fruto da simplicidade e ausência de afetação, e acredita na possibilidade de engajar a imaginação da platéia, com Marchioro, no espetáculo *Pico na Veia*, a teatralidade consiste não apenas do jogo dos atores, mas da relação íntima de um grupo que passa o tempo contando e ouvindo histórias. O êxito do espetáculo depende da cumplicidade total não somente entre palco e platéia, porém entre o próprio elenco como *ensemble*. Os atores são ao mesmo tempo narradores-protagonistas de suas histórias e espectadores das narrativas que os outros contam, falam simultaneamente para

⁴ O encenador, que juntamente com Dalton Trevisan fez a seleção de contos, relata que o escritor exige em cena exatamente o que ele escreveu, uma vez que tende à perfeição ao extremo – muda uma vírgula, suprime um adjetivo, faz alterações mínimas, que sempre se mostram corretas no processo. No entanto, quando o assunto é a seleção dos textos, a rigidez desaparece e prevalece a flexibilidade.

todos e para si mesmos, enquanto a platéia tem a função de ouvinte e testemunha desse equilíbrio delicado.

O aforismo em epígrafe, “Um bom conto é pico certo na veia”, antecipa a natureza do jogo cênico na abertura do espetáculo de Marcelo Marchioro. As referências embutidas nesse fragmento evocam a figura do bom contador de histórias que cativa a platéia e “suscita o espanto e a reflexão” (BENJAMIN, 1994, p. 203). O título, *Pico na Veia*, remete à idéia da fruição do texto, ou seja, ao prazer do texto tornado visível através do jogo dos atores. O roteiro cênico, que inclui o inédito “Vestido Vermelho”, foi idealizado e realizado pelo próprio encenador, que assina não apenas a direção e sonoplastia do espetáculo, mas também a seleção e a estruturação dos contos em um todo coeso e significativo. Segundo o encenador, esta tarefa foi prazerosa e instigante, a partir da percepção da existência de uma inter-relação de um conto para o outro. Esta afirmação encontra amplo respaldo crítico em ensaios jornalísticos⁵ e no estudo intitulado *Do Vampiro ao Cafajeste*:

No contexto da obra de Dalton Trevisan, um conto alude a outro, quer pela presença das mesmas personagens, quer pela repetição das situações, pela estruturação afim, chegando mesmo um a continuar o outro, compondo-se, assim, um universo poderoso, organizado como um jogo de espelhos que, ao invés de constituir e consolidar a identidade do objeto refletido, retira-lhe a substancialidade, reduzindo-a a sombra, sem dimensão de profundidade. Um conto narra o outro, repete o outro, é reflexo do outro, se auto-consome para, através do desgaste constante, constituir-se como resíduo básico em situação de presença plena. (WALDMAN, 1989, p. 115)

Apesar da variada gama de temas que permeia os contos do vampiro de Curitiba, a solidão e as violências do cotidiano são os *leitmotifs* centrais que percorrem a quase totalidade dos textos: os elementos da incomunicabilidade e do vazio, próprias do teatro do absurdo e as obsessões, compulsões e fantasias da galeria de personagens de Dalton Trevisan espelham inquietudes e sentimentos nos quais forçosamente nos reconhecemos. Seu discurso apresenta alto poder imagístico e metafórico e inclui as mais diversas modalidades literárias: aforismos, breves diálogos, poemas, conversas de alcova, dramas familiares, correio sentimental, conversas telefônicas, crônicas policiais, monólogos, entre outras, veiculadas através da linguagem do kitsch, do trágico, do grotesco, do sarcástico, do jargão e da comunicação de massa. Todos esses elementos estão presentes no roteiro da montagem *Pico na Veia*.

A concepção do espaço vazio de Peter Brook, formulada em *O Teatro e seu Espaço* (1987), que pressupõe um lugar psicologicamente concentrado que exige a atenção do público no desempenho dos atores, norteou a grafia cênica de Marchioro. O

⁵ Matéria publicada na página 2, do Caderno G, (*Gazeta do Povo*, 02.12.2002), intitulada “Interminavelmente: novo livro de Dalton Trevisan amplia o mais importante projeto ficcional brasileiro em curso” em que Miguel SANCHES NETO postula o seguinte: “Existem escritores que não podem ser julgados da perspectiva de um livro isolado (...) por haver uma relação densa entre todos os seus livros, que dialogam entre si e criam uma mobilidade textual que justifica não só os títulos inéditos, mas as mais diversas reorganizações de sua obra.”

encenador buscou evitar os estereótipos e acertou ao não permitir aos atores sobrecarregarem as narrativas com emoção em demasia. Por mais tocantes que fossem os episódios relatados, a opção diretorial foi deixar que as situações falassem por si mesmas, estratégia que resultou no brilhante trabalho de composição dos atores – Claudete Pereira Jorge, Raphael Rocha, Rodrigo Ferrarini, Sílvia Monteiro e Zeca Zenovicz, que se empenharam em despir-se de quaisquer excessos – gestual, vocal ou de expressão na construção das diversas personagens. Todos tiveram seus momentos sublimes no decorrer do espetáculo de estréia, quando cada um deles foi aplaudido em cena aberta. O público teve a oportunidade de ver como é alto o percentual da contribuição dos intérpretes para a configuração cênica de um texto. O elenco como um todo realizou um grande trabalho, atendendo plenamente os requisitos exigidos pelo texto enxuto de Dalton Trevisan.

O inteligente processo de tradução cênica tem um de seus pontos altos ao final do espetáculo, quando Marchioro justapõe uma série de personagens metropolitanos de Curitiba de vários tempos e lugares, que falam de becos lúgubres, esquinas enevoadas e ruas soturnas e que escondem histórias de preconceito, solidão e violência no mundo da prostituição e da criminalidade, que fazem parte do olhar do contista. Nesse meio, onde os papéis de vítima e agressor se confundem, o perigo está sempre presente e a morte é um risco eminente. Vozes diversas da metrópole exprimem reiteradamente os temas de abandono e solidão, lembrando que a imagem construída pelo marketing, de uma “Curitiba européia – de primeiro mundo” está muito distante da realidade. As imagens do cotidiano e a inclusão de personagens folclóricas, tipicamente curitibanas (prostitutas, polaquinhas, professorinhas, travestis, etc) resultaram na participação mais intensa dos espectadores, porque estas referências encontraram eco em suas mentes, uma vez que constituem registros da memória coletiva.⁶

O cenário, uma estrutura de ferro com duas escadarias e vários praticáveis de alturas diversas, criação de Ricardo Garanhani, viabilizou tanto a ronda solitária das personagens pelo universo ficcional de uma Curitiba dessacralizada, bem como o clima de cumplicidade existente entre os diversos contadores de histórias. Os diversos espaços da estrutura idealizada por Garanhani, recortados e editados pela excelente luz de Beto Bruel – pequenos palcos dentro do palco – serviram de apoio e enquadramento aos personagens solitários, criando um jogo cenográfico de rara eficácia e versatilidade. Preciosa para o bom uso do espaço, a iluminação também serviu de termômetro, pontuando os diferentes graus de abandono e solidão das personagens que desfilarão pela Curitiba revisitada de Dalton Trevisan.

A neutralidade dos figurinos, sóbrios ternos pretos e camisas brancas, também de Garanhani, cumpriram perfeitamente a função desejada de facilitar os vôos da imaginação da platéia. No conto ainda inédito intitulado *Vestido Vermelho*, por exemplo, imaginar a personagem vestida de vermelho é fundamental para melhor compreender sua solidão confessada de uma mulher casada que tenta sem sucesso reconquistar o interesse sexual do marido, pondo a nu a obsessão de seu desejo, os jogos de sedução e as

⁶ GALINDO, Rogério Waldrigues. Curitiba desnudada no Guairinha. *Gazeta do Povo*, Caderno G, 14/05/2005, p. 03. E foi falando de sua cidade, dessa Curitiba sem pinheiros, onde o céu não é azul e tem “cinquenta buracos por pessoa em cada calçada”, dessa Curitiba provinciana e de seus habitantes de índole introvertida, que Trevisan ganhou o apelido até hoje sinônimo de seu nome e de sua obra: *o Vampiro de Curitiba*. Apesar de muito fixado na cidade, seus contos são universais.

pequenas e grandes crueldades da vida íntima. As roupas discretas também são extremamente funcionais no sentido de permitirem as rápidas metamorfoses que o jogo cênico demanda: como não há troca de figurinos, cabe a cada um dos artistas convencer a platéia da autenticidade das várias personagens que interpreta, amparados unicamente na sua atuação.

A direção de Marcelo Marchioro, ágil e impecável, possibilitou o fluir da encenação ao aproveitar com propriedade o espaço estrutural, cuja função era dar apoio aos atores sem prejudicar a oralidade do espetáculo. O encenador deu a ênfase exata ao humor do texto e emprestou considerável dinâmica à narrativa cênica, com marcas bastante variadas, porém nunca exageradas ou desproporcionadas. A sonoplastia, também assinada pelo encenador, é composta de temas criados por Nino Rota para o filme *La Strada (A Estrada da Vida)* de Fellini: a música, no entanto, é operante apenas na abertura e no fechamento da cena como um todo e em nenhum momento é usada para sublinhar o texto, sonoro por si só. A única quebra ou incursão de música no decorrer da encenação acontece aproximadamente no meio do espetáculo para anunciar os relatos epistolares: o tema musical é do filme de Fellini, *Amarcord*, vocábulo que nasceu de uma deformação oral de uma expressão corrente que significa “eu me recordo”, referência inteiramente adequada para definir o universo de Dalton Trevisan que, à maneira de Fellini, também volta-se amorosamente para grupos sociais marginais e circunscritos, revelando as deformações e taras de seus personagens através da amplificação de detalhes, exagerando certos elementos através do patético e do grotesco. Esta técnica, também usada por Dostoiévski, em que os caracteres se articulam à maneira do micróbio ao microscópio, ou seja, consideravelmente aumentados, além de isolados em uma lâmina neutra, muitas vezes tingidos por reagentes químicos, mostra a desproporção e sublinha a exacerbação e/ou os deslocamentos de elementos característicos. O olhar de Trevisan, no entanto, não é um olhar frio voltado apenas para o ridículo da desproporção: o autor retrata essas personagens neuróticas, marginais, doentes mentais, criaturas tristes e solitárias com a mais sincera compaixão humana. Evoca o mal-estar e as desigualdades do mundo ao retratar a vida como um ritual antropofágico – um mundo onde as pessoas se corrompem movidos pela miséria, desejo ou dinheiro.

O alto teor sinestésico de visualidade do texto de Trevisan, potencializado através do jogo dos atores e acrescido de outras linguagens cênicas, resultou em êxito total do espetáculo, comprovado pelo alto teor de atenção e participação da platéia. Os bem-sucedidos procedimentos cênicos, utilizados para ajustar de forma harmônica os textos narrativos à linguagem teatral, serviram de gatilho para inquietar os espectadores, despertando-lhes os sentidos embotados e permitindo-lhes alçar vôos de imaginação. *Pico na Veia* é uma prova definitiva de que quando se juntam um bom texto, um bom encenador e bons atores, o resultado será sempre um espetáculo instigante e memorável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALINDO, Rogério Waldrigues. Curitiba desnudada no Guairinha. *Gazeta do Povo*, Caderno G, 14.05.2005.

GUENÓUN, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia(política) do teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg & Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PROGRAMA do espetáculo *Pico na Veia*, dirigido por Marcelo Marchioro. Curitiba, 2005.

ROTEIRO de *Pico na Veia* de Marcelo Marchioro. Curitiba, 2005. Cópia xerox.

SANCHES NETO, Miguel. Interminavelmente: novo livro de Dalton Trevisan amplia o mais importante projeto ficcional brasileiro em curso. *Gazeta do Povo*, Caderno G, 02.12.2002.

WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao Cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec, 1989.