

A Ocupação do Espaço da Cidade e a Produção de Processos Simbólicos e Comunicacionais a partir do Festival de Curitiba¹

Adalgisa A. de Oliveira Gonçalves²

Denise França³

Paulo Henrique Rizotte⁴

Maria Solange P. Rodrigues⁵

Ygor Guedes Nicodemo Amaro⁶

Resumo

Este artigo visa a comunicar o resultado de uma pesquisa sobre a produção de processos simbólicos e comunicacionais que se dão na cidade de Curitiba por meio da realização do Festival de Teatro de Curitiba, PR. Concentramos a pesquisa na análise do 25^a edição do Festival, entrevistando espectadores, diretores, atrizes, atores, transeuntes, entre outros, que são os informantes preferenciais desta pesquisa. Ressaltamos que seus nomes foram codificados, evitando sua exposição. Conceitos como teatro contemporâneo, Festival de Curitiba e processos simbólicos são salientados, pois nos ajudam a compreender melhor como se consolidam os processos simbólicos e comunicacionais na ocupação do espaço da cidade nesses vinte e cinco anos de festival. A metodologia parte de uma abordagem qualitativa e os dados foram analisados por meio da análise de conteúdo de Bardin (2004).

Palavras-chave: Festival de Curitiba; teatro contemporâneo; processos simbólicos e comunicacionais.

Introdução

O Festival de Curitiba foi um dos primeiros eventos nessa área no Brasil e se consolidou por meio do grande empenho de profissionais de várias áreas profissionais que acreditaram no projeto e pode-se dizer que o Festival alcançou um patamar de reconhecimento que não se esperava. O seu sucesso pode ser comprovado pelos vinte e cinco anos ininterruptos de atividade.

No encalço da comemoração dessas bodas de pratas, propôs-se esta pesquisa com o objetivo de identificar e analisar a produção de processos simbólicos e comunicacionais que

¹ Trabalho apresentado no DT 07 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Doutora em Ciências Humanas e Mestre em Educação, Arte e História da Cultura. Professora Pesquisadora da Escola de Comunicação e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: adalgisa.oliveira@pucpr.br

³ Graduanda do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: franca.denise08@yahoo.com.br

⁴ Graduando do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: paulo.rizotte@gmail.com

⁵ Diretora de Teatro e atriz. Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: solange.r@pucpr.br

⁶ Graduando do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: ygorg_09@hotmail.com

se deram pela ocupação e transformação dos espaços da cidade, ao longo desses anos, a partir do olhar dos participantes da edição de 2016.

Para tanto, embasou-se este trabalho na compreensão de Merleau-Ponty (2002) de que os processos simbólicos nascem do diálogo entre cultura, ciência e arte, pois, aí está o espaço expressivo em que se criam os símbolos. Busca-se, nesse sentido, não o fato em si, mas as significações e ressignificações, a partir da experiência que o observador tem do fenômeno. Por outro lado, buscou-se em Paulo Freire, a partir dos estudos de Venâncio Lima (2011), um entendimento de processos comunicacionais como o encontro entre interlocutores em que se exerce a função tanto de receptor quanto de transmissor, com o escopo de gerar conhecimentos que levam à transformação da sociedade, dos espaços, da cultura, da arte, promovendo a emancipação dos cidadãos, por meio da ação cultural. É com esse olhar que nos confrontamos com nosso objeto de estudo, o Festival de Curitiba.

A ocupação do espaço da cidade envolve questões culturais e artísticas, desenvolvendo o acesso à cultura, dentro de uma consciência crítica em relação ao uso que se faz do espaço da cidade que, transformado, jamais será o mesmo espaço, pois ali permanecerão os signos, os símbolos e as significações, visto que os significantes da cidade são expandidos em seus significados (JOVCHELOVITCH, 2008).

O mote para esta pesquisa foi reconhecer a importância e relevância do Festival no mundo teatral nacional e internacional. Daí o uso da expressão *Urbi et Orbi*, que quer dizer “para Roma e para o mundo”, ou seja, local e global ao mesmo tempo, inspirados por uma peça com este nome. É isso que representa o Festival de Curitiba, partir do teatro local para uma visão global do teatro, e, ao mesmo tempo, trazer um olhar mais universal para o nosso contexto.

A contemporaneidade do teatro brasileiro

Entendemos por Teatro Contemporâneo Brasileiro os movimentos que surgiram na segunda metade do séc. XX, sobretudo depois do silêncio imposto pelo Ato Institucional n. 5 e do exílio de grandes diretores como Zé Celso e Augusto Boal, durante o período do golpe militar de 1964. Depois de tantas proibições, ataques e censuras, o teatro teve de se rever e recomeçar praticamente do zero (HELIODORA, 2013).

Nesse tempo, pode-se contar com Antunes Filho, que ficou no Brasil e nos privilegiou com seu Centro de Pesquisa Teatral – CPT –, de onde surgiu a peça *Macunaíma*.

Com esse trabalho houve um rompimento com a típica forma de fazer teatro. O espetáculo teve cara nova, trabalhou-se com jovens e realizou-se uma atuação menos armada. Macunaíma tem em seu enredo temas eminentemente brasileiros, o que faz com que o espectador se aproxime mais da obra, aumentando o interesse pelo espetáculo. Trabalhando com jovens e alterando sua forma de escrever, Antunes já estava resolvendo um dos desafios do teatro da época que era o arquétipo de que o brasileiro não gosta de teatro (MAGALDI, 1996).

Diversas mudanças foram feitas na dramaturgia brasileira e na forma de encenação, e um novo passo foi dado por Augusto Boal ao desenvolver o seu Teatro do Oprimido, alcançando reconhecimento internacional. Com sua nova forma de fazer teatro, Boal tornou a plateia núcleo ativo no desenvolvimento das encenações, em que sua preocupação era fazer com que todos – atores e não atores – fizessem de alguma maneira parte do espetáculo. Essa forma de fazer teatro foi tão bem recebida que ainda nos dias de hoje faz parte do cotidiano do brasileiro, não só no teatro, mas em diversos ramos profissionais - professores, médicos, psicólogos, entre outros - que fazem uso do Método da Pedagogia do Oprimido, para dar voz a seus interlocutores.

O Teatro Contemporâneo é repleto de grupos experimentais e núcleos de pesquisa, pois ressignificar o teatro exige pesquisa, conhecimento e entendimento daquilo que já foi feito para se descobrir o que ainda há para fazer. Foi com esse espírito que Zé Celso retornando do exílio reabre o Teatro Oficina (criado em 1958) e contribui grandemente para esse novo seguimento artístico. Nessa mesma linha, foi que se recriou também o Teatro de Arena (1953) pelas mãos de José Renato. Este grupo foi responsável pela quebra da quarta “parede”, levando uma aproximação maior entre público e artistas, por meio de uma arquitetura de teatro aberto.

Os ganhos que os dois grupos trouxeram foram: a alteração na estrutura arquitetural, a proposta nova de formação dos atores e atrizes e a valorização da coletividade na formação dos grupos, promovendo o acesso à cultura, assim como o resgate de uma brasilidade adormecida desde a Semana de 1922.

A contemporaneidade do teatro brasileiro é pautada pela utilização de espaços alternativos para sua encenação, criação colaborativa, foco na ação, dramaturgia híbrida, plateia ativa, trabalho corporal, dentre outros fatores, como pudemos constatar na criação de peças como “Chapetuba Futebol Clube”, “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes” e nas encenações do grupo Vertigem. Esse grupo comunica ao público realidades atuais, em

espaços alternativos, um exemplo é o trabalho BR-3, encenado no Rio Tietê, em São Paulo, embasado em sua dramaturgia de crítica à sociedade.

A história contemporânea ainda está em construção, e muita coisa pode ser descoberta, para isso, artistas e estudiosos investigam, pesquisam e estudam esse novo fazer teatral. Imbuídos destes ideais de renovação e inovação é que nasce o Festival de Teatro de Curitiba. Com esse mesmo estímulo é que nos propomos a analisar o Festival de Curitiba, com o intuito de compreender, na relação entre comunicação e cultura, como se dá a produção de processos simbólicos e comunicacionais para a cidade de Curitiba.

Breve história do Festival de Curitiba

O Festival de Teatro de Curitiba, primeiro nome dado ao evento, nasce na contemporaneidade da arte teatral e surge com o objetivo de promover o enriquecimento cultural, artístico e intelectual pelos palcos da cidade, compondo a história do teatro paranaense, assim como revelando nomes de artistas e técnicos.

A cidade de Curitiba no início dos anos 1990 não oferecia boas opções de entretenimento para os jovens, reflexo da implantação do plano Collor, que impedia a liberação de dinheiro das cadernetas de poupanças, trazendo consequências econômicas e financeiras difíceis para os brasileiros e, principalmente, para a classe artística nacional, que dependia dos subsídios para levantar seus espetáculos.

Nessa época, entra em vigor, em Curitiba, a Lei Orgânica do Município, que sugere ações culturais empreendedoras, afim de criar e promover o acesso à arte e à cultura para a população. Com esse incentivo, cinco jovens de classe média se juntaram para criar o que é hoje o festival de Curitiba.

No ano de 1991, Leandro Knopfholz, Cassio Chamecki, Vitor Aronis, Carlos Eduardo Xavier da Silva Bittencourt e César Heli criaram a Artedefato, para realizar um festival de teatro na Cidade de Curitiba, com a pretensão de trazer os melhores espetáculos do país para a mostra, dando início à ideia do Festival.

Os jovens empresários recorreram ao prefeito Jaime Lerner que esboçou em um guardanapo o que seria um dos principais espaços cênicos do país: o Teatro Ópera de Arame, que foi construído em quatro meses para sediar o primeiro festival de teatro de Curitiba, visto que o governador da época não havia permitido o uso do grande teatro Guairá. Para a primeira edição do Festival, o patrocinador máster foi o Banco Bamerindus,

que investiu 450 mil dólares para revitalizar os espaços teatrais, pois a cidade estava acostumada a ter somente o teatro Guairá como palco de apresentações.

Referindo-se ao Festival, Cabral (2000?, p. 91) confirma os relatos acima e acrescenta que:

As condições para a realização de tal iniciativa são totalmente adversas. O presidente Fernando Collor havia restringido drasticamente o apoio às atividades culturais e apenas um Festival de Artes Cênicas de grande porte mantinha-se ativo no país: o Festival de Londrina. Não bastassem estas restrições econômicas, outras dificuldades se apresentam: todos são absolutamente inexperientes e leigos de teatro, além de extremamente jovens, com idades variando entre 17 e 25 anos. Finalmente, através do Banco Bamerindus e do Governo do Estado, conseguem viabilizar economicamente o projeto. Convidam Yakov Sarkovas para trabalhar na direção artística e técnica do empreendimento e os críticos Alberto Guzik (de São Paulo) e Maksen Luis (do Rio de Janeiro) para a curadoria da Mostra.

Almeida (2002, p. 22) complementa ainda que:

Na noite de 9 de dezembro de 1991, é efetivada no Aeroanta a criação do I Festival de Teatro de Curitiba. Na festa estavam presentes, entre outras pessoas, os diretores teatrais José Celso Martinez Correa, Antunes Filho, Gabriel Vilella, Cacá Rosset, Moacyr Góes e Enrique Diaz, os atores Maria Alice Vergueiro, Leon Góes e Antônio Nóbrega, os cenógrafos José de Anchieta e Romero Andrade Lima e o produtor artístico do evento Yakoff Sarkovas. Na ocasião, houve discurso do diretor de *marketing* do Bamerindus, Sérgio Reis, e da Secretária Municipal da Cultura, Lúcia Camargo, entre outros.

O I Festival de Teatro de Curitiba aconteceu de 19 a 29 de março de 1992, com a inauguração da Ópera de Arame com a peça *Sonhos de uma noite de verão*, de Cacá Rosset. 14 peças foram encenadas nos seguintes espaços: Ópera de Arame, Sesc da Esquina, Teatro da Reitoria, Teatro Avenida, Espaço 5 e Auditório Antonio Carlos Kraide, no centro Cultural do Portão. Tendo um total de 207 participantes em 11 dias de festival. O Staf contou com 250 profissionais, alcançando repercussão na produção teatral do estado e do país, tornando-se assim um marco no cenário teatral do Brasil na década de 1990.

Em 1992, cerca de 547 materiais foram divulgados na mídia impressa nacional, obteve-se 245 minutos de cobertura telejornalística. A primeira edição do festival reuniu 13 grupos teatrais em 6 palcos da cidade, totalizando 207 participantes, com plateia formada por estudiosos da aérea que vieram por conta própria da Europa e das Américas para ver o que o teatro brasileiro tinha reunido de melhor. O Festival de Teatro de Curitiba foi um

marco importante para a história do teatro nacional, levando a capital paranaense para o cenário brasileiro, mostrando a sua potência cultural para a população que pareceu não acreditar no que a cidade havia se transformado (ALMEIDA, 2001).

Na terceira edição do festival, começou uma nova etapa, pois a Artedefato realizou sozinha o festival, com restrição orçamentária, já que Yakov Sarkovas e César Heli se desligam da sociedade. Depois da terceira edição, Carlos Bittencourt deixa a organização do festival. Na edição de 1995, o Festival recebe apoio do prefeito de Curitiba, Rafael Greca. Para a quinta edição do Festival de Teatro de Curitiba são instituídos novos critérios de seleção para a mostra: estreia nacional, qualidade, balanceamento entre revelações e artistas experientes. No ano de 1997, a Calvim Entretenimento, remota Artedefato, surge como produtora cultural, tendo como sócios Leandro Knopfholz, Cassio Chamecki e Vitor Aronis.

Em 1998, surgiu o Fringe, mostra aberta sem curadoria, em que qualquer companhia poderia se inscrever mediante o pagamento de uma taxa. O Fringe é uma mostra paralela à mostra oficial, mostrando a pujança de quem estava fazendo teatro no país, mas o que surpreendeu a população foram os horários e os espaços alternativos de encenações. Havia peças em todos os cantos da cidade e em diversos horários, facilitando o acesso ao teatro aos curitibanos que já estavam acostumados com a ideia de sediar o Festival. O número de companhias paranaenses no festival também aumentou devido a criação do Fringe.

Logo depois, o Festival firmou parceria com a Faculdade de Arte do Paraná – FAP – possibilitando a entrega de certificado para os participantes das oficinas durante o festival, sendo reconhecidas pela instituição universitária.

O Fringe tem um grande número de participantes, o que transforma Curitiba, durante o Festival, em um grande palco ao ar livre, ocorrendo apresentações nos mais diversificados espaços da cidade, como praças, ruas, bares, etc. Alguns eventos fixos são: O Risorama, encontro dos humoristas de comédia *stand up* do país, surgiu em 2004; o MishMash, uma mostra paralela com diversas atrações como arte circense, mágica, malabarismo, comédia, teatro, ventriloquia, ilusionismo e show de palhaços; o Gastronomix, uma quermesse da alta gastronomia integrante do Festival de Curitiba, surgiu em 2009 com a proposta de ser referência em evento de gastronomia a céu aberto. O evento reúne em dois dias, diferentes chefs consagrados do cenário nacional. Em 2010, o Fringe expande suas mostras com o Guritiba, voltada ao público infantil. Os espetáculos

acontecem simultaneamente em diversos lugares, despertando, nos pequenos, o gosto pelo teatro.

Segundo uma de nossas entrevistadas o Fringe é uma forma de democratização da arte: o Festival é importante “desde a questão de formação de plateia, mas o que sustenta a formação de plateia nele é o Fringe, as peças de rua. É nesse momento que você consegue deixar mais democrática a arte” (ENTREVISTADO E04).

O Festival de Curitiba tornou-se um gigante com diversas manifestações artísticas, como dança, comédia, *stand up*, gastronomia e muito teatro. Segundo Pavis (2011, p. 166), “festival é a forma adjetiva para festa.” Os grandes nomes que passaram pelo festival nos 25 anos de edição ajudaram a consolidar o evento no cenário nacional, tornando-o referência.

O Festival cresceu, tomou praças, ruas, revitalizou espaços, fazendo da cidade nos dez dias de Festival uma imensa festa da arte. Curitiba tornou-se um palco vivo do teatro nacional ou um “palco iluminado” no dizer de Almeida (2001).

Ao longo desses 25 anos de festival, companhias teatrais regionais, nacionais e internacionais escolheram o evento para estrear suas peças. Dando destaque para alguns acontecimentos que agregaram cultura para o povo paranaense, no ano de 1996 houve utilização do farol do saber⁷ nos bairros da cidade, teatro na biblioteca, fazendo leituras dramáticas para crianças, com grande participação da população. Nesse mesmo ano, o Festival de Teatro de Curitiba servia de base para saber o que seria apresentado no eixo Rio-São Paulo, fato inédito no país. Desde a primeira edição do festival de Curitiba realiza-se oficinas, cursos, leituras, exposições, debates, palestras, lançamentos de livros entre outros, voltado para a comunidade teatral e à população em geral, trazendo uma aproximação do povo Curitiba com o teatro. Sobre o Festival, assim se posiciona Almeida:

[...] os erros e acertos aqui figurados representam os caminhos do teatro contemporâneo brasileiro. Os erros não querem dizer necessariamente algo negativo, ou crise no teatro, pelo contrário. Podemos afirmar que as inúmeras tentativas de reinventar, ou de reorganizar o festival, assim como as tentativas cênicas de (re) inventar esteticamente determinados espetáculos, contribuíram para o crescimento da discussão em torno do tema do teatro no Brasil [...] através de uma série de caminhos diferentes, querem, na verdade, criar uma espécie de método didático de encenação para o Brasil. Método esse que por sua vez pode, ou não, ser popular, mas seguramente será para o consumo imediato de massas. Obedientes ou não

⁷ “Farol do Saber” são bibliotecas comunitárias existentes em vários bairros de Curitiba. Funcionam em apoio às escolas municipais e como pontos de referência cultural e de lazer para a comunidade. No total, são 45 faróis. O primeiro foi inaugurado em 1994, no Bairro de Vista Alegre.

às convenções cênicas, os inúmeros diretores, atores e técnicos também ajudaram a definir essa complexa arquitetura teatral apresentada pelo festival de teatro de Curitiba. (ALMEIDA, 2001, p. 364)

O Festival de Curitiba se insere, como se observa ao longo desses anos, no cenário dos maiores espetáculos nacionais em que o teatro figura como protagonista, levando os espectadores a transitarem entre o real e o ficcional, fazendo experiências estéticas visuais, sensoriais e simbólicas. Ele comporta um conjunto de valores artísticos e culturais que envolvem a cidade em uma aura estética que flui a cada canto urbano, gerando processos simbólicos e comunicacionais que penetram o imaginário do povo Curitibano, gerando outras tantas interpretações e significações.

***Urbi et Orbi*: o legado do Festival de Curitiba na produção de processos simbólicos e comunicacionais**

A edição de 2016 contou com a curadoria de Guilherme Weber e Márcio Abreu e recebeu cerca de 3.000 artistas de diversas regiões do Brasil, com 35 peças na mostra oficial e 312 na do Fringe.

Mais uma vez se constatou que o Festival de Teatro de Curitiba nos suga para dentro da cidade, em outra cidade, fazendo-nos redescobrir os trechos, as esquinas, as entradas, os portais, cantos e recantos desta cidade. Uma vez mais, além dos números, é assim que a arte teatral se apresenta no Festival, um novo para a cidade e para o mundo como nos sinaliza a expressão latina *Urbi et Orbi*. Um entrelaçamento do local com o global e do global com o local, em que os intercâmbios, contaminações artísticas e culturais, que desfazem os limites impostos pelo desenho da cidade, nos prestidigita a senha de uma outra linguagem, gerando deslocamentos, passeando por nós, atravessando-nos em cada momento.

Os personagens, atores, atrizes, diretores, azes e magos no corpo do outro, esbarram em nossa sensação de público. Endireitamos o olhar, olhamos de revés, já outra coisa nos sibila os ouvidos, vadiamos e nos perdemos, o nosso dever curitibano, aquela velha cicatriz de rotina, nas horas de trabalho agora se esconde, esvaziada e pequena. Bela arte, pela arte, para todos a arte, até mesmo a parede já não é mais a quarta taciturna, e sim os pedais de um feitiço artesanal a ser entregue nas ruas curitibanas.

Observa-se Curitiba revisitada, sua arquitetura com traços do colonialismo, verdadeiras pedras preciosas que marcam o Paço da Liberdade, o Largo da Ordem, as casas vizinhas que abrigaram famílias de emigrantes, parques e museus, que no hoje do Festival

recepcionam uma leva de novos imigrantes oriundos desta outra linguagem, o Teatro. Costuram essa ordem em nova ordem, substituem os parâmetros desta passagem em hiatos, cobertura brechtiana, shakespeariana, tiradas que vem do russo Stanislavski, de Artaud, enfim, um grito de impostura de Plínio Marcos nos subsolos de Curitiba.

O tráfego de representações e imagens, concernente à troca de sentido, difuso e inebriante vai crescendo com o dia, em oscilações desta corrente de pessoas circulando pelo dia curitibano. Não importa mais se são filhos desta cidade, ou de outra, a comunicação superlativa desta linguagem transfigura a cidade em novos espaços e praças:

Depois da ciência e da pintura, também a filosofia e sobretudo a psicologia parecem aperceber-se de que nossas relações com o espaço não são as de um puro corpo desencarnado para um objeto distante, mas (*as relações*) os de um habitante do espaço com um ambiente familiar.⁸ (MERLEAU-PONTY, 2002, p.23)

E continua o autor:

Tropeçamos aqui pela primeira vez com essa ideia de que o homem não é um espírito e um corpo, se não um espírito com um corpo, e que somente tem acesso à verdade das coisas porque seu corpo está como que plantado com elas⁹ (MERLEAU-PONTY, 2002, p.24)

O artista contemporâneo evade a lógica de seu tempo, percebe com seu corpo, sensorialmente os espaços disponíveis, extrai deles em tempo real, o seu modo, o seu signo, e os reinvoca no seu fazer artístico. Na verdade, desta linguagem teatral, percebemos as interlocuções, ou seja, da janela da casa de Novelas Curitibanas¹⁰ nasce um Édipo¹¹, desce pelas escadas, com seu *locus* poético, encontra o público, insere o público, se desloca pelas ruas, paralinguagem, extracena e é ele mesmo a percepção do que vê e se estabelece todos os dias, na realidade ordinária desta cidade. O personagem-ator olha o fluxo dos carros na rua, o público olha o personagem: Édipo não está. Esse estar-ser-não-ser, o fazer crítico artístico desta alteridade que se suporta também da realidade massacrante do dia a dia usurpa seus métodos e os recria através da arte.

⁸ Tradução livre para o texto em espanhol de Merleau-Ponty : “Tras La ciencia e la pintura, tambien la filosofia y sobre todo la psicologia parecen percatarse de que nuestras relaciones con el espacio no son las de un puro sujeto desencarnado con un objeto lejano, sino las de un habitante del espacio con su medio familiar (MERLEAU-PONTY, 2002, p.23)

⁹ Tradução livre para o texto em espanhol de Merleau-Ponty : “Tropezamos aqui por primera vez con esa idea de que el hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y que solo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas. (MERLEAU-PONTY, 2002, p.24)

¹⁰ Referência ao Teatro Novelas Curitibanas, situado à rua Presidente Carlos Cavalcanti, 1.222 - São Francisco, Curitiba – PR.

¹¹ Referência à peça “Édipo não está” exibida durante o Festival de 2016.

Nossa relação com as coisas não é relação distante, cada uma delas fala a nosso corpo e mostra vida, estão revestidas de características humanas (dóceis, suaves, hostis, resistentes) e inversamente vivem em nós como outros tantos emblemas das condutas que queremos ou detestamos. O homem está investido nas coisas e estas investidas nele.¹² (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 30).

Aproveitando outra vez a peça “Édipo não está”, olhamos o cenário, a casa de Novelas Curitibanas, desde o seu espaço físico, seu porão, vigas de madeira, salas infiltradas no subsolo, reveladoras de um tempo ido, e de outro lado, o ferro e o aço das vigas, janelas e portas de vidro. O ator-personagem fecha as janelas enquanto grita. Janelas segregadas, limitação da aparência, obstáculo a ser transposto: renuncia a isso, ao mesmo tempo revelando esse espaço físico no corpo do público: onde está Édipo? O texto é o corpo. Espaço transforma, vazado e aberto para quem quiser se infiltrar no inesperado desafio da compreensão dos signos e na ressignificação dos significantes. O Novela Curitibanas já não é mais um espaço qualquer, é um olimpo onde se dá a luta das significações.

Mais outra vez, o Teatro nos devolve o ser das coisas, a dignidade empobrecida do mundo atual. A linguagem contemporânea, na materialidade deste fenômeno de deslocamento e entrecruzamento corpo objeto, possibilita a ruptura com uma imagem isolada, e a conexão desta imagem com um espaço diverso, flagrante em outro momento histórico, arcaico, aterrado pela limitação da consciência e desta insistência em compreender o que ali se dispõe à sensibilidade:

Assim, diga o que diga por acaso de uma biologia mecanicista, o mundo em que vivemos, em todo caso, não é feito tão somente de coisas e de espaço; alguns desses fragmentos de matéria que chamamos seres vivos se põem a desenhar em seu entorno e através de seus gestos o seu comportamento uma visão das coisas que são suas e que se nos aparecerá tão somente se nos prestarmos ao espetáculo da animalidade, coexistimos com ela em vez de negar a ela temerariamente toda espécie de interioridade. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 41)¹³

¹² Tradução livre para o texto em espanhol de Merleau-Ponty: Nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, están revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e inversamente viven en nosotros como otros tantos emblemas de las conductas que queremos o detestamos. El hombre está investido en las cosas y éstas investidas en él”. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 30)

¹³ Tradução livre do texto em espanhol de Merleau-Ponty: “Así, diga lo que diga acaso una biología mecanicista, el mundo en que vivimos, en todo caso, no está hecho tan solo de cosas y de espacio; algunos de esos fragmentos de materia que llamamos seres vivos se ponen a dibujar en su entorno y a través de sus gestos o su comportamiento una visión de las cosas que es la suya y que se nos aparecerá tan solo si nos prestamos al espectáculo de la animalidad, coexistimos con ella en vez de negarle temerariamente toda especie de interioridad”. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 41)

A isso, chamamos materialidade da palavra. Aproximando-se na verticalidade do significante, esta palavra corpo, encerra e presentifica o ato coletivo original, o ritual. Sibilante, pelas ruas, enquanto manifesto, o povo corre atrás e aposta positivamente, como esclarece Ponty:

o contato com nós mesmos sempre se faz através de uma cultura, pelo menos através de uma linguagem que recebemos de fora e que nos orienta no conhecimento de nós mesmos. De tal modo que finalmente o puro si, o espírito, sem instrumentos nem história, se realmente é como uma instância crítica que se opõe à intrusão pura e simples de ideias que são sugeridas pelo meio, somente se realiza em efetiva liberdade mediante o instrumento da linguagem e participando na vida do mundo. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 53)¹⁴

Corroborar este pensamento o que diz Moscovici (1978, p.40-41) sobre as representações sociais:

As representações sociais são entidades quase tangíveis. Elas circulam, se entrecruzam e se cristalizam continuamente, através de uma palavra, de um gesto, ou de uma reunião, em nosso mundo cotidiano. Elas impregnam a maioria de nossas relações estabelecidas, os objetos que nós produzimos ou consumimos e as comunicações que estabelecemos. Nós sabemos que elas correspondem, de um lado, à substância simbólica que entra na sua elaboração e, por outro lado, à prática específica que produz essa substância, do mesmo modo como a ciência ou o mito correspondem a uma prática científica ou mítica.

A substância simbólica mencionada por Moscovici engendrada na cultura por meio de comunicações que se estabelecem no contato, seja dos locais ou dos visitantes, torna-se elemento constituinte da elaboração de novos símbolos, como salienta um dos entrevistados: O Festival “modifica (o espaço) de uma forma muito bonita ... Lugares neutros tornam-se palcos e locais onde acontecem belas apresentações o ano inteiro são mais evidenciados ainda...” (ENTREVISTADO E02). Ou ainda na voz de outro: o Festival “traz uma onda positiva de ocupação dos espaços, dos convencionais e dos alternativos (ruas, praças, etc), e também permite o crescimento dos artistas locais, a partir da troca de experiências com as diversas companhias que vêm para cá” (ENTREVISTADO E04).

¹⁴ Tradução livre para o texto em espanhol de Merleau-Ponty: El contacto de nosotros mismos con nosotros mismos siempre se hace a través de una cultura, por lo menos a través de un lenguaje que recibimos desde afuera y que nos orienta en el conocimiento de nosotros mismos. De tal modo que finalmente el puro sí, el espíritu, sin instrumentos ni historia, si realmente es como una instancia crítica que oponemos a la lisa y llana intrusión de las ideas que nos son sugeridas por el medio, sólo se realiza en libertad efectiva mediante el instrumento del lenguaje y participando en la vida del mundo. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 53).

Nesse *espaçotempo* do Festival, 25 anos, houve a possibilidade de novos códigos culturais que se deram por meio de processos comunicacionais que se estabeleceram e contribuíram para uma revisão das crenças, dos valores e dos símbolos da cidade, como é o caso do surgimento da Ópera de Arame que nasce para abrigar a primeira edição do Festival, transformada hoje em um dos principais cartões postais da cidade. A ópera de Arame deixou de ser apenas um lugar comum, para se tornar símbolo da efervescência artística, cultural e social.

A cidade de Curitiba é vista no cenário nacional como uma cidade que investe em cultura. Ela já recebeu o título de capital cultural mundial, em 2003, e desde então tornou-se símbolo de cultura brasileira e melhor lugar para se viver. No dizer de um entrevistado a cidade se torna “uma grande vitrine ... por onde circulam talentos regionais, nacionais e internacionais” (ENTREVISTADO E02). Um outro afirma que o Festival significa para a cidade:

uma oportunidade de contato e experimentações com distintas áreas artísticas, atendendo todos os gostos. O festival se porta como uma vitrine e com isso garante vários olhos voltados para a cidade. Despertando, crescentemente, o interesse de pessoas de todos os lugares envolvidas com diferentes artes, funcionando então como chamariz para desenvolvimento cultural e turístico. (ENTREVISTADO E01)

Gonçalves (2007) sobre isso destaca que os processos comunicacionais interferem no imaginário dos observadores/espectadores, que concebem conceitualmente a sua relação com a cidade, em um inusitado diálogo com a arte contemporânea. Nesse sentido, afirma ele, é relevante que se visite o entendimento que os autóctones têm da sua própria arte em relação à cultura, para fomentar releituras de discursos e práticas culturais, sociais e comunicacionais ligadas à constituição de nossos modos de vida, jogos de poder e criação de novas condições para as produções simbólicas

Boa parte dos entrevistados diz que um dos ganhos do Festival para a cidade é a dimensão turística, o que vem confirmar a fama da cidade. A presença do turista traz um novo olhar para a cidade, porque ali ele vai contrapor o que ouviu dizer e a experiência do contato direto com a cidade. Como afirma Linch (1997, apud GONÇALVES, 2014, p. 2): “a cada instante há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário e uma paisagem esperando que para serem explorados. A cidade é uma arte temporal que se compõe e se recompõe a cada interação e ação de seus habitantes”. Em outras palavras afirma um entrevistado: “acredito que seja o evento cultural mais

importante do ano, e a melhor oportunidade para os curitibanos conviverem com gente de vários lugares do país. Também é uma ótima oportunidade para o turismo da cidade” (ENTREVISTADO E3). “Eu vejo (que) o público pode ter o contato com a sociedade curitibana, (e conviver) um pouco mais com nossos artistas” (ENTREVISTADO E4).

Outro aspecto que se pode ressaltar do encontro com os entrevistados é o que eles dizem quando tratamos o Festival de Curitiba como uma marca sólida, consolidada no âmbito paranaense. Nesse caso, há críticas quanto à segurança, à qualidade, aos preços e à organização. O Festival é ele próprio um grande e reconhecido símbolo cultural e artístico curitibano. No que diz respeito à formação de plateia, está em primeiro lugar, visto que, como foi dito, muitos grupos e companhias vêm estrejar seus espetáculos nesta cidade que serve como termômetro. Mesmo assim, algumas dificuldades também são evidenciadas na voz dos nossos interlocutores:

Sinto que falta uma curadoria mais enfática e preocupada com o que será apresentado no Fringe ... o tão conhecido Kit Fringe, em muitas das situações são apresentados ao público com muito má qualidade devido ao pouquíssimo tempo de montagem de cenário, iluminação e preparação dos atores, por conta da quantidade de apresentações que existem no mesmo local, sem contar os problemas técnicos que não são resolvidos, equipamentos com defeitos ou faltando a lista que é passada, falta de adequação dos espaços alternativos, etc. (ENTREVISTADO E02)

A marca Festival para a Cidade de Curitiba é sinônimo de novidades, de inovação, de grandes estreias, de mostras regionais, e espetáculos, algum um pouco duvidoso sobre a qualidade na mostra do Fringe. Ela (a mostra Fringe) também indica, conhecimento, troca, reflexão, experimentações. (ENTREVISTADO E01)

Ele é considerado um dos maiores festivais. A gente estava comentando que o ano passado, teve muito mais companhias de fora do Estado que vieram participar. E a gente soube também que o Festival de Teatro teve também vários cortes financeiros. Isso também dificulta, não só os artistas, mas também o pessoal do Festival, quem promove todo o evento. Eu acho que a parte artística não é muito valorizada. A gente vê que existem tentativas, que as pessoas persistem, só que elas não continuam. Se elas veem que não estão conseguindo verba para continuar, elas param e o projeto não continua. Então por um lado é ótimo que o Festival tenha continuado. Estamos na 25ª edição. Então isso significa alguma coisa, né... Meu espetáculo é “Valsa nº 6” de Nelson Rodrigues, monólogo. (ENTREVISTADO E04).

[...] voltando à questão da qualidade nos deparamos com a quantidade. Uma quantidade muito grande de espetáculos não garante qualidade a todos eles. O festival, apesar de vir a muitos anos tornando Curitiba um grande palco para milhares de atrações ainda não tem estrutura suficiente e

justa para oferecer a mesma qualidade a todas as peças de teatro.
(ENTREVISTADO E02)

A ação cênica subsiste e subsistirá sempre através desta insistência: o público vendo o espetáculo. O olhar desdobrado, o circuito da informação o colocará diante do outro, sua fronteira. Entre o olhar e o corpo do outro, a palavra inaugura o espaço desta ação coletiva, transfigurada. Nem tanto o mar, nem tanto a terra, navegar é preciso, dizia Camões. Esta linguagem vai abrindo seu sulco sobre a terra, os inúmeros espetáculos do Festival de Teatro acontecem. O acontecimento que não sabe mentir e a visibilidade da arte em sua manifestação concreta.

Considerações finais

Neste artigo, buscou-se apresentar os resultados de uma pesquisa sobre a produção de processos simbólicos e comunicacionais no Festival de Curitiba, sobretudo na sua edição de 2016. Buscou-se, outrossim, entrever nas fissuras, naquilo que foi dito, experimentado, vivido, visto e estudado o mapeamento, o desenho de uma cidade que por alguns dias promoveu a experiência de novos sentidos.

A base do Festival tem uma boa sustentação, porque não nasce só do sonho de alguns jovens, mas sobretudo nasce da visão de um horizonte aberto ao diferente, à arte de todos os tempos e em todas as suas linguagens, como se fosse um espaço diplomaticamente neutro, embasado em um sistema de participação, partilha, diálogo, em que se vislumbra que é possível criar, (re) inventar, inovar, experienciar novas possibilidades para o Teatro. Neste Festival a arte teatral não tem medo de acontecer para muitos ou para poucos, não importa. O que importa é a troca, o intercâmbio de saberes, de culturas e experiências.

Por esse motivo é possível ao espectador/observador fruir, significando e ressignificando sua relação com a arte e com o espaço da cidade. O Festival provoca deslizamentos do clássico ao contemporâneo com a mesma desenvoltura com que se passeia pelas ruas e se depara com um novo movimento, uma nova dinâmica em que novos processos simbólicos e comunicacionais emergem, transformando, compondo e recompondo as relações: *urbi et orbi*.

Nesse contexto de encontros se dá a comunicação que culmina na produção de novos conhecimentos, novos acervos culturais, emancipação, novos símbolos ou velhos símbolos revisitados. É a magia da arte.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, G. P. de. **Palco iluminado: 10 anos de história do festival de teatro de Curitiba**. Curitiba: UFPR, 2001.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Porto: Edições 70, 2004.

BREVE história do teatro brasileiro e suas reviravoltas dramáticas, 2013. Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2013/06/breve-historia-do-teatro-brasileiro-e-suas-reviravoltas-dramaticas.html>> Acesso em: 31 mar. 2016.

CABRAL, I. **Cartazes do teatro paranaense**. Curitiba: FCC, [2000?].

GONÇALVES, A.A.O. Comunicação, arte e cultura: a mediação midiática nos modos de ver e produzir saberes artísticos culturais na cidade Curitiba. **Revista de Estudos da Comunicação**, v.15, n.36, 2014, p.79-89.

GONÇALVES, F. N. Comunicação, cultura e arte. In. **Contemporânea**. N. 8, 2007. Disponível em http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_08/01FERNANDO.pdf. Acesso em: 1 mai. 2013.

HELIODORA, B. **Caminhos do teatro ocidental**. 1. ed. São Paulo: Perspectivas, 2013.

JOVCHELOVITCH, S. **Os contextos do saber: representações, comunidade e cultura**. Petrópolis: Vozes, 2008.

KNOPFHOLZ, L. **O papel da crítica do teatro continua importante, mas no sentido amplo, não dedicado a poucos que ocupam um veículo**. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 30 de abril de 2010, em São Paulo. Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/leandroknopfholz.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2016.

LIMA, V. A. de. **Comunicação e cultura: as ideias de Paulo Freire**. 2. ed., rev. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

MAGALDI, S. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estud. av.**, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 277-289, Dec. 1996. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 04 apr. 2016.

MERLEAU-PONTY, M. **El mundo de la percepción**. Argentina: Fondo de Cultura Economica, 2002. Disponível em <http://www.olimon.org/uan/merleau-ponty-el-mundo-de-la-percepcion.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2016.

MOSCOVICI, S. **A Representação Social da Psicanálise**. 1. ed. Rio De Janeiro: Zahar, 1978.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.