

escrita ou como imprensa eletrônica (televisão). O objeto de estudo em tais pesquisas foi o *discurso jornalístico*, enquanto modo de produção de linguagem, que se dissemina na sociedade moderna através da normatização e administração das suas práticas, institucionalizadas no sentido da repetição de determinados modelos de texto, de forma a fazer funcionar, na relação com o público (leitor/telespectador), o que chamei de uma *injunção à comunicação* (Silva, 2002).

Em uma concepção comunicacional, a língua (e, por extensão, a linguagem de modo geral) é compreendida como *meio, instrumento* para determinado fim: a comunicação. Assim, os modelos textuais pressupostos no modo de funcionamento do discurso jornalístico implicam uma concepção de linguagem instrumental, bem como referencial (quer dizer, a linguagem fala *de* alguma coisa). Enquanto *meio de comunicação*, portanto, a linguagem tende a ser despercebida em sua espessura própria – compreendida, na perspectiva teórica da Análise de Discurso, como materialidade lingüístico-histórica –, produzindo-se um efeito de *transparência*, para melhor apresentar aquilo a que se remete.²

A presente reflexão volta-se para o *evento artístico*, constituindo-se, para mim, nesse momento, na possibilidade de abordar de um novo ângulo questões acerca da linguagem.

O funcionamento da arte – ou seja, a discursividade que a distingue enquanto fazer de linguagem específico – pressupõe a mutação das sensibilidades, desautomatizando “o olhar” (isto é, a captação do mundo pela sua interpretação já-dada) e instaurando com isso sentidos outros. É parte desta reflexão, que se dirige para *as relações entre a*

² A linguagem como instrumento pauta-se no funcionamento de uma comunicação de *sentidos já-lá* (cf., por exemplo, Pêcheux, 1988 e Orlandi, 1996), em uma relação pretensamente direta para com o mundo, em sua “clareza referencial”. Na tese de doutoramento, mostro como a referencialidade marca a produção/exibição da televisão no Brasil (cf. Silva, 2002), isto é, como a produção de linguagem na televisão vai se voltar para uma representação do “real”, através da imagem ao vivo, da gravação em VT e da reconstituição. Quanto ao sentido artístico, na discursividade da televisão brasileira, vai ser estruturada uma oposição entre a forma “corriqueira” de ficção, a novela, que constitui o seu dia-a-dia, e outras formas, possíveis como obras artísticas, como as séries (Rede Globo). A criação artística, no imaginário dessa produção, é o momento em que, saindo-se da referencialidade como marca da comunicação com o grande público, *a linguagem audiovisual é trabalhada enquanto tal*. Nesse contexto, o “artístico” constitui-se no *outro* (alteridade) das “narrativas comunicacionais convencionais”, que são o padrão normativo dessa imagem.

arte e a vida pública, porém, mostrar a tensão que constitui a representação da cultura na sociedade entre o *artístico* e a *mídia* – esta última, por sua vez, em seu funcionamento de estabilização dos sentidos dos acontecimentos para o sujeito urbano, “desambigüizando o mundo” (cf. Mariani, 1998).

Em 2004, no centro da cidade de São Paulo, um grupo de artistas que se autodenomina Contra Filé realiza um evento que se poderia classificar, no conjunto da arte contemporânea, como uma *instalação*. Em um pedestal em praça pública, é colocada uma catraca, acompanhada de uma placa de metal que a identifica:

“Monumento à catraca invisível”
Programa para a descatracação da própria vida
Junho/2004

O evento do *monumento à catraca* é representativo da arte contemporânea, em que o artista coloca-se como *propositor de situações*, envolvendo destacadamente o espaço urbano, e que produz, como resultado, efeitos a serem observados e/ou registrados enquanto conhecimento acerca da sociedade. O registro do *aqui e agora*, que a tecnologia eletrônica da mídia possibilita, intervém no fazer artístico e no(s) sentido(s) da arte. Não interessa o “monumento à catraca invisível” como objeto em si mesmo, mas a *experiência* com essa instalação. Na arte, que hoje não se realiza apenas enquanto *obra acabada*, o próprio *processo artístico* abre-se, torna-se observável ao público e, do lugar desse público, que dele também passa a ser parte constitutiva, é permeável.

Assim, na instalação, que se integra no espaço através dessa permeabilidade dos/nos objetos artísticos, a presença do público, que é provisória e renovada, acrescenta ao sentido de *obra*. A tecnologia audiovisual permite à experiência artística um registro das interações provocadas pelos objetos, em sua relação com esse seu público, registro que é então constitutivo de seu processo, quando a *obra* torna-se outra: um arquivo, uma memória ativa, em que se dá relevo à densidade histórica própria de toda e qualquer

experiência artística, em qualquer tempo – daí a repugnância aos museus, que representariam a morte dessa vida pública através da arte...³

A arte contemporânea entende a apropriação do sentido artístico pelo público e pela sociedade como *a priori*, em um resultado em que se evidencia o artista como aquele que introduz no trabalho o seu desejo, mas que não tem a pretensão de um controle severo de seu curso. Além disso, dessa relação do público, que pode (e deve) ser registrada como parte do trabalho com a arte, sabe-se que tal relação é perpassada pelas instituições, notadamente a mídia – e é essa a questão que será abordada daqui para frente, através das experiências do grupo Contra Filé com o “monumento à catraca invisível” e com o “programa para a descatractalização da própria vida”.

Instalado no Largo do Arouche, em junho, o monumento não levava uma assinatura e o jornal *Folha de S. Paulo* noticiou sua “presença” no caderno Cotidiano apenas no início de setembro (!). Antes disso, ficou invisível aos “olhos da cidade” – dado o imaginário em que, como cidadãos modernos, pós-modernos, contemporâneos, “enxergamos o mundo” pelos “olhos da mídia”!

A notícia de 4 de setembro, intitulada “‘Catraca invisível’ ocupa lugar de estátua no Arouche”, foi acompanhada de uma pequena foto do local, onde se vê a catraca em meio a dois bustos, com a seguinte legenda: “catraca em pedestal no Arouche; no detalhe, placa destaca programa de ‘descatractalização’ da vida.”

A tensão entre o *sentido artístico* e o *sentido da mídia* está indicada, por exemplo, na qualificação para “catraca”. O objeto exposto no pedestal é nomeado na placa que o identifica como “monumento à catraca *invisível*”. Nota-se que a introdução da expressão “catraca invisível” no jornal, conforme o título mencionado acima, bem como da expressão “descatractalização”, na legenda da foto, faz-se entre aspas. Na reportagem, realiza-se, por sua vez, uma re-qualificação do objeto, em “equipamento enferrujado”, expressão utilizada no subtítulo, e “catraca enferrujada”, na primeira linha do texto da notícia:

³ A compreensão do processo artístico que resulta na *obra aberta*, no sentido da permeabilidade como característica fundamental da arte contemporânea, foi um aspecto sobre o qual as artistas-professoras insistiram durante os nossos encontros.

Sem que ninguém saiba como – e muito menos o porquê – uma catraca enferrujada foi colocada em cima de um pedestal no largo do Arouche (centro de São Paulo), local antes ocupado pelo busto do escritor Guilherme de Almeida (1890-1969).

As aspas, junto à re-qualificação produzida na notícia, significam a distância da mídia em relação à invenção do monumento, além de uma incompreensão – como assim “invisível”?! Para uma “explicação” sobre a *aparição da catraca*, a reportagem da *Folha* fora buscar as autoridades responsáveis pelos monumentos, na prefeitura, a polícia e a comunidade local. O pedestal ocupado pela catraca situa-se em frente à Academia Paulista de Letras, “ao lado da escultura ‘Depois do Banho’ de Victor Brecheret, e de mais quatro pedestais, um deles também sem o busto de bronze”, descreve a reportagem. É, portanto, um espaço de representação da cultura oficial da cidade.

A placa, mencionada pelo jornal apenas na legenda da foto, introduz para os cidadãos a catraca no pedestal como um *novo monumento*, em um marco que se integraria ao “Programa para Descatracalização da Própria Vida”. Tal programa, ou a placa de identificação do monumento, não são, porém, explorados pelo texto dessa reportagem, que se conduz na responsabilização da autoridade da prefeitura em relação ao vazio deixado pelo furto e à ocupação indevida do pedestal. A autoria do feito continuou desconhecida: nem as autoridades nem a comunidade local saberiam dizer. Enquanto gesto anônimo sobre a cidade, produziu uma inquietação e um incômodo acerca do(s) seu(s) sentido(s), segundo a própria construção do texto da notícia da *Folha*. Por exemplo:

O aposentado Vital Antonio, 55, passa grande parte do dia na praça e achou o novo monumento “sem sentido”. “É uma palhaçada. Poderiam ter colocado outro busto no lugar”, diz.

Assim, primeiramente, o questionamento no qual a notícia se apóia é o fato de um objeto tal – comum ao espaço urbano, mas inusitado, estranho enquanto monumento – ser encontrado em um *pedestal* e em *praça pública*: *como e por que* foi parar aí? Os eventos da *aparição da catraca* e do *furto do busto*, que não mantêm entre si uma

ligação causal, serão relacionados diretamente, a partir já do próprio título da reportagem. As declarações inscritas no texto indicam a condução da pauta nesse sentido.

Segundo comerciante e freqüentadora da região, a catraca apareceu há cerca de dois meses, mas o busto foi furtado há anos.

Valéria Valeri, coordenadora da comissão de esculturas do DPH (Departamento do Patrimônio Histórico), órgão da prefeitura, disse que a “presença” da catraca foi constatada em vistoria feita na semana passada e que a sua retirada já está sendo providenciada (...) De acordo com a coordenadora, é a primeira vez que vê um objeto desse tipo em cima de um pedestal, mas que é comum o furto de estátuas e principalmente de placas de bronze.

Assim, na reportagem, o sentido da *presença da catraca* – para não se re-fazer nesse mesmo incômodo! – é construído através dos sentidos da *ausência do busto*. A autoridade da prefeitura foi procurada pela reportagem para explicar o que se passava naquele espaço, que era de sua responsabilidade: serão cobradas da prefeitura a *retirada da catraca* e a *restauração do monumento*. Questiona-se sobre as providências a serem tomadas em “casos como esses”: a coordenadora afirma que há dificuldades para substituição da estátua em que o artista que realizou o trabalho faleceu e não deixou o molde da obra para uma nova fundição. Faz-se um BO, mas é muito rara a localização de objetos que são furtados pelo valor do seu material... O direcionamento ético na reportagem é o de uma cobrança com base em um reconhecimento sobre a *legalidade da situação*, que deve ser mantida – e é nesse sentido que a *retirada da catraca* e a *restauração do monumento* se constituem nas *urgências*⁴ que a mídia identificou no acontecimento narrado... Na reportagem, a visibilidade produzida para a *ausência do busto* tem o efeito de abafar a presença incômoda, em praça pública, do “monumento à catraca invisível”.

⁴ O termo *urgência* se apresentou a mim como próprio do repertório do grupo Contra Filé, que o utiliza para dar início a uma busca, ao mesmo tempo individual e coletiva, pelo material a ser trabalhado crítica e criativamente, em um segundo momento.

A catraca estava deslocada do seu lugar “de direito” no espaço público (como espaço comum/comunitário), em que se constitui objeto próprio a um controle – o controle, justamente, do *público*, particularizando a passagem dos corpos, em uma “funcionalidade” que rege a “sociabilidade” dos espaços: separando dentro/fora, público/privado, distinguindo sujeitos em comunidades que não integram a todos (mas somente aqueles que têm credencial, que mostram a carteirinha, ou os pagantes...), enumerando-os, contabilizando-os... E, no pedestal, viria ocupar indevidamente o lugar do monumento, da história oficial...

O jornal, ao compreender a *ocupação* não oficial desse espaço, que é público, realiza um movimento de interpretação no sentido da possibilidade de uma determinada *estabilização* (Pêcheux, 1990) para o seu sentido. Os artistas estavam resguardados pelo silêncio em relação à autoria, não procuraram a mídia assumindo a obra. Na associação feita no texto da reportagem da *Folha*, entre o gesto de situar uma catraca nesse lugar de destaque, e aquele outro gesto que deixara o pedestal vazio, o sentido do abandono do patrimônio público é construído e anunciado: “Patrimônio abandonado” é a retranca dessa notícia.

O pedestal é lugar dos heróis, das personalidades que se destacam na sociedade, da obra oficial, enfim, expõe/representa o patrimônio público... O “Monumento à Catraca Invisível”, por sua vez, poderia até ser compreendido como *obra de arte* se estivesse dentro de um museu – mas não era esse o caso.

Portanto, a instalação de uma catraca enferrujada nesse local não só é indevida, como também só poderia ser compreendida como “deboche”. Fica então como possibilidade de sentido para esse acontecimento torná-lo símbolo de um tratamento que tendemos a significar como “incivilizado” em relação ao espaço e ao patrimônio públicos. E a sua associação com o “abandono” a que nossos monumentos estão sujeitos mostra, por sua vez, o “descaso” das autoridades responsáveis... E a catraca continuou invisível.

Houve, digamos, por parte da mídia, um movimento no sentido de “colocar as coisas em ordem”: a catraca é *enferrujada* (lixo) e o pedestal é o lugar de Guilherme de Almeida, em um busto desaparecido (furtado!) e não substituído... – o patrimônio público seria então duas vezes “usurpado”, primeiro pelos próprios ladrões, e depois, dada a

inoperância ou impotência das autoridades, pela impunidade que vigora na sociedade, no país...

Porém, o gesto de interpretação produzido pela catraca, enquanto evento artístico, era outro. No *monumento à catraca invisível*, a nomeação que a placa realiza é índice de que a catraca não era “casual”, mas estava sendo tomada enquanto *conceito*, uma catraca símbolo, lembrando ao cidadão todas aquelas que se encontram disseminadas pela sociabilidade do/no espaço urbano, e que, de forma muitas vezes imperceptível, contribuem para o estabelecimento das suas *fronteiras*. Com esse nome, a instalação apontava, sim, para além *daquela catraca enferrujada*.

E o monumento resistiu a essa primeira administração do(s) seu(s) sentido(s) através da mídia, funcionando de modo a desnaturalizar a presença da catraca, e torná-la visível em um segundo momento para o sujeito urbano, na possibilidade de um novo olhar sobre as permeabilidades na construção de nossos espaços de trânsito no convívio social.

O evento mostrava então uma intensidade crítica, mas não em relação a *gestos anônimos como gestos ilegais* sobre o espaço urbano, compreendidos como de *deprecação*, por exemplo. Realizava a ocupação de um espaço simbólico que foi (e ainda é) importante para os sentidos da cidade, transgredindo-o enquanto tal. Autoridades, constitutivas do poder e da vida pública, dizem o que deve ou não estar em cima de um pedestal em praça pública. Como resultado, um critério é socialmente construído quanto ao que pode ou não ser encontrado sobre esses pedestais: bustos, estátuas, esculturas de artistas renomados, consagrados, representativos da cultura, catracas não... – de modo que a catraca desloca a expectativa sobre o monumento no espaço público, e abre para a reflexão sobre o *monumento* e sobre a *catraca*, objetos/conceitos corriqueiros ao sujeito urbano.

Tal sentido crítico – que, na circulação pública produzida pela mídia institucionalizada é abafado, ao ser reportado *o abandono do nosso patrimônio* – estava sendo manifestado e trabalhado pelas artistas, no decorrer de seu processo criativo. A catraca fazia parte do projeto Zona de Ação, que expressava, segundo declaração do Contra Filé, “o desejo de criar um lugar para a ação e reflexão coletiva acerca das possibilidades de construção da vida pública”, contando com a participação de Brian Holmes, Suely

Rolnik, Peter Pal Pelbart e Grupo Arte Callejero (Argentina).⁵ O projeto Zona de Ação determinava que os grupos de artistas (já anteriormente formados) se dividissem nas zonas da cidade (norte, sul, leste, oeste e centro) e nelas produzissem, cada qual, uma intervenção. Sobre o processo artístico vivenciado, o Grupo descreve:

A regra que estabelecia que cada grupo deveria intervir em uma zona da cidade, determinada pelos grupos criadores do projeto, tornou-se um paradoxo para o Contra Filé: a necessidade de criar uma intervenção em um lugar específico deveria vir de uma urgência do grupo e não de uma “necessidade inventada”. Este paradoxo tornou-se o ponto de partida do trabalho do grupo, que criou o “Programa para Descatracalização da Própria Vida”, que foi apresentado e discutido em uma assembléia pública com lideranças locais da zona leste, quando se chegou na idéia de um Monumento à Catraca Invisível.

O significado da “monumentalização da catraca”, como sabemos, extrapola o processo mais imediato da sua criação e instalação, permitindo o questionamento do espaço e da vida públicas.

Houve quem enxergasse a catraca como símbolo de algo que emperra, dificulta. E isso pode ser literal ou subjetivo. Existem “catracas” que impedem as pessoas de chegar fisicamente a um lugar; radiais, avenidas ou rodoanéis com trânsito difícil. Existem também as catracas sociais, as raciais e as históricas, que dificultam a vida de outras maneiras.⁶

O evento da ocupação do lugar do monumento no Largo do Arouche, um resultado, portanto, de eventos anteriores, rendeu ainda outros, mostrando-se produtivo, como parte de um circuito representativo da cultura política e economicamente dominante. No cotidiano da mídia, a catraca/descatracalização migra no espaço do mesmo jornal,

⁵ Além do grupo Contra Filé, o Projeto Zona de Ação também foi concebido pelos coletivos A Revolução Não Será Televisionada, Bijari e Cobaia.

⁶ Dos três trechos inscritos, os dois primeiros se deram através de um contato pessoal e este último foi destacado do artigo “Palavra” na revista e n. 95, publicação do Sesc-SP.

aparecendo em tiras de HQ e, depois de atingir o Vestibular da USP, como tema de Redação da Fuvest, também em textos opinativos e na publicidade. O Monumento à Catraca Invisível e sua aparição na *Folha de S. Paulo* ocasionam, pois, uma sucessão de eventos, enumerados abaixo em uma cronologia:⁷

(1) 4 de setembro de 2004	“ ‘Catraca invisível’ ocupa lugar de estátua no Arouche”; “Patrimônio abandonado – nem a prefeitura sabe explicar como equipamento enferrujado foi parar no local” – reportagem de free-lance, Cotidiano, <i>Folha de S. Paulo</i>
(2) 6 e 8 de setembro de 2004	HQ – tiras do homem-catraca, <i>Folha de S. Paulo</i>
(3) 9 de setembro de 2004	“Grupo assume autoria da ‘catraca invisível’ – peça foi apresentada em programa do Sesc”, reportagem de free-lance, <i>Folha de S. Paulo</i>
(4) 10 e 11 de setembro de 2004	HQ – tiras do homem-catraca, <i>Folha de S. Paulo</i>
(5) 9 de janeiro de 2004	Vestibular: a prova de redação da Fuvest propõe ao candidato que realize uma dissertação discutindo o “Monumento à Catraca Invisível” e o “Programa para Descatracalização da Própria Vida” como crítica às formas de controle presentes na sociedade. No texto da prova, são transcritos trechos das duas notícias da <i>Folha de S. Paulo</i> acima citadas e também um trecho extraído de site, que conteria as reflexões das próprias artistas.

⁷ Agradeço a possibilidade de consulta ao arquivo do grupo Contra Filé.

(6) 10 de janeiro de 2004	“Fuvest usa catraca enferrujada como tema de redação”; “Vestibular – Segundo professores, prova exigiu que aluno usasse subjetividade no texto; hoje há exames de história e química” – notícia da reportagem local, <i>Folha de S. Paulo</i>
(7) 11 de janeiro de 2005	“Vestibulando: descatracalize a sua vida. Abra uma conta no Itaú” – publicidade no jornal <i>Folha de S. Paulo</i> e outdoor
(8) 11 de janeiro de 2005	“Pegadinha do Fuvestão”, Opinião – texto assinado por Fernando de Barros e Silva, criticando o tema de Redação do Vestibular da Fuvest, <i>Folha de S. Paulo</i>
(9) 12 e 14 de janeiro de 2005	HQ – tiras do homem-catraca, <i>Folha de S. Paulo</i>
(10) 17 de janeiro de 2005	Carta da vice-diretora da Fuvest, justificando e argumentando a favor do tema, na seção de cartas da <i>Folha de S. Paulo</i> .
(11) 11 de fevereiro de 2005	“Fogo na catraca” – legenda de foto de manifestação de estudantes contra o valor da inscrição para o vestibular, <i>Folha de S. Paulo</i>

Assim, dada a importância da mídia na nossa sociedade, depois de dois meses (in)visível em praça pública, o monumento será conhecido da cidade de São Paulo enquanto tal em uma segunda notícia (de 9 de setembro), em que o sentido de “programa” assume um caráter institucional: “programa do Sesc”.⁸ É interessante perceber, porém, na mesma reportagem, que nela se buscou identificar a *origem* desse objeto, que é a catraca, para além da autoria desta como uma “peça artística”. Através de um *número de patrimônio* – expediente por meio do qual as instituições realizam o controle dos seus bens –, a reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* identificou a empresa responsável pela catraca: “... o objeto que um dia pertenceu à Infraero (sob o número e patrimônio 305893)...” Isto é, mesmo nessa segunda reportagem, depois de assumida a autoria da instalação por um grupo de artistas, para a mídia o objeto assim exposto é em princípio um *objeto em desuso*, continua sendo uma catraca enferrujada, lixo, portanto.

A partir daí, dado até esse embate com o jornal, esses des-entendidos, o evento repercutiu em um circuito representativo da cultura da/na cidade, conforme a cronologia já exposta. O cartunista Laerte, em suas tiras no mesmo jornal *Folha de S. Paulo*, trouxe à cena paulistana novamente o personagem homem-catraca, que andava esquecido, e manteve em circulação a palavra *descatracalização*, brincando com as possibilidades de sentido do acontecimento e da própria expressão em si. Desencadeia-se um debate sobre a palavra “descatracalizar”, que não está dicionarizada, em que os especialistas da língua podem se manifestar pela sua não aceitação, em uma postura identificada ao gramático, que seria rígida, ou sobre tornar-se ou não usual, identificando, por oposição, no lingüista, uma postura mais moderna e flexível...⁹

A Fuvest utilizou o acontecimento como tema da redação do Vestibular de 2005. O Monumento à Catraca Invisível, desse modo, foi legitimado, através da universidade,

⁸ Embora o projeto não tenha nascido como proposta do Sesc, o Zona de Ação foi patrocinado por essa instituição, cujas sedes se distribuem por diversas regiões em São Paulo.

⁹ Na revista e n. 95 (abril de 2005) do Sesc-SP, a discussão da *linguagem como algo dinâmico* é pretexto para a instituição (Sesc) realizar uma narrativa do evento da catraca e, através dela, mostrar-se publicamente como sua patrocinadora (cf. o texto do artigo “Palavra” no site da instituição, www.sesesp.org.br, clicando em “revistas”). O artigo introduz as declarações do prof. Marcos Bagno como especialista da linguagem, que se manifesta sobre a dificuldade de pronúncia da palavra “descatracalização”, opinando pela sua não permanência em nosso vocabulário. A saber, Bagno inscreve-se na área da Sociolingüística e publicou livros de divulgação, um deles, inclusive, na forma de romance (*A língua de Eulália*, ed. Contexto).

como reflexão sobre a *vida pública*. Mas isto não se apresenta para a sociedade de forma consensual, homogênea. Além dos textos que debatem a legitimidade e/ou permanência da palavra descatracularizar no nosso vocabulário, outros debaterão a legitimidade da idéia da catraca/descatracularização como tema de redação na Fuvest, porta de entrada para a Universidade de São Paulo (USP), cujas vagas oferecidas são das mais concorridas no país, pela gratuidade e conceito de seus cursos. Conforme mostra a cronologia, a *Folha* investe numa polêmica com a Fuvest, que por sua vez utilizara na prova trechos das duas notícias da *Folha* sobre o evento, expondo o nome do jornal. O debate desenvolveu-se também através de mídias representativas de outras instituições...¹⁰

O jornal é representante da *vida pública*, dada a visibilidade produzida através da imprensa. Em um primeiro momento, a possibilidade de uma reflexão sobre essa mesma vida pública, como latência do evento “monumento à catraca invisível”, fora abafada pela interpretação possível para a mídia, em sua comunicação já-dada com o público. A mídia compreendeu que o evento apontou para “o pedestal vazio”, denunciando, pois, o espaço público como *vítima*, por um lado, da desonestidade e da *falta de cidadania*; de outro lado, da *falta das autoridades*.

No noticiário, a *catraca*, objeto exibido em pedestal, foi desconsiderada como *conceito*. Por sua vez, os sentidos do *abandono* da coisa pública por parte das autoridades, da *depredação* dos patrimônios, da *vitimização* das populações etc. é algo que se constrói dia a dia na imprensa brasileira. Tratava-se, neste pedestal, do busto de Guilherme de Almeida, escritor modernista. Mas quantos outros monumentos não teriam sido também assim depredados, quantos outros bustos e obras não teriam sido furtados? A notícia apresenta-se como *exemplar* em um determinado consenso social, um já-dito, de modo que vem exigir, por parte do público leitor, a sua adesão para funcionar como relato de um fato de interesse para a população, e poder ser compreensível enquanto tal (injunção à comunicação).

¹⁰ Com uma ferramenta de busca, na Internet, pode-se perceber como a catraca/descatracularização repercutiu como objeto de reflexão e possibilidade criativa, aparecendo em textos teóricos, poéticos e religiosos, por exemplo, que remetem ao “monumento” e ao “programa” criados pelo grupo Contra Filé.

Em um *gesto interpretativo* (Orlandi, 1996) que administra os sentidos do evento, então, ecoam os próprios limites de uma crítica social através da mídia, que no Brasil tem se constituído invariavelmente enquanto *denúncia*. A mídia representa a realização de um papel social ao cobrar dos órgãos públicos suas responsabilidades para com a sociedade. A constância com que a mídia assim se realiza instala, por sua vez, a sociedade, o sujeito urbano (e o patrimônio, seja público ou privado) como *vítimas*, ou dos bandidos ou das próprias autoridades responsáveis, isto é, da *falta* do poder público...

O interessante é perceber aqui que se denuncia a falta do poder público e se envia a questão muito rapidamente para os estritos limites que separam a *legalidade* da *ilegalidade* na nossa sociedade, mostrando a força dessa presença. (O Estado hoje pode até estar ausente, em um certo sentido, até porque está muito presente em outro(s).) O cidadão, no caso, é aquele que sabe dizer do lugar do Estado, reconhecendo nos diversos gestos, anônimos ou não, em suas diferentes formas de intervir/interferir¹¹ sobre o espaço urbano, por exemplo, que “grafitar é arte” e que “pichar é crime”.¹²

O evento saiu do noticiário, assumindo outro status, produzido como debate intelectual sobre a vida na cidade, sobre a sociedade e a linguagem. Isto é, através da própria mídia, além dos jornalistas, sujeitos representativos da vida pública intelectual – como cartunistas, professores universitários, lingüistas... – posicionam-se em relação ao monumento à catraca, ou ao programa de descatracalização da vida, ou ao termo “descatracalizar”.

Observa-se que, nas páginas da *Folha*, e/ou em outras mídias, na prova da Fuvest etc., através do debate, autoridades situam-se em uma *visibilidade* que dá contorno ao espaço público, e que significa, portanto, a *cidade de São Paulo*. Assim, com relação à questão da vida pública, ressalto, primeiramente, a importância da mídia dando “forma” ao acontecimento: isto é, dando *sentido* aos fatos.

¹¹ Orlandi (2003) faz uma distinção entre *intervenção* (como os gestos de modificação sobre a cidade, associados aos poderes públicos e econômicos) e *interferência*, lembrando da origem da palavra *interferir* no latim: *inter ferre*, “ferir entre”.

¹² Ouvi tal formulação durante o período em que freqüentava o curso, como diálogo de uma novela da Globo, na boca de um de seus personagens: era uma autoridade que aconselhava ou advertia um rapaz. A frase, pois, nos soa “familiar”, como se pudéssemos ouvi-la de qualquer cidadão responsável e/ou respeitável. Que dizer? Não precisamos conhecer a lei no papel – isso é para os profissionais no assunto! –, pois a televisão nos *forma*: somos cidadãos/ consumidores informados, graças inclusive às “nossas” novelas...

Enquanto *notícia*, o gesto de ocupação do monumento pela catraca apresentou-se como denúncia da depredação do patrimônio público. Depois, a catraca/descatracalização, como conceito, insere-se novamente na mídia através do *debate intelectual*, em que se discute a sua legitimidade como tema de redação e a legitimidade da expressão “descatracalizar”: se ela faz parte ou não do vocabulário da língua portuguesa, ou se é ou não passível de se inscrever nesse mesmo vocabulário. Ressalto também, portanto, a *posição do intelectual*, como a do sujeito que, socialmente autorizado a *legitimar* (o que pode ou não, o que está ou não de acordo...), representa-se no contorno dessa *cidade*, em um espaço da ordem do histórico, discursivamente construído.

Ou seja, a *cidade de São Paulo*, que aparece aqui como elemento significativo para o acontecimento artístico, não é a cidade empírica na “concretude” de seus prédios, avenidas etc. E a mídia, portanto, como legitimadora das questões e das vozes sociais, é observatório do seu funcionamento e das exclusões que produz. Estar na mídia é estar nesse pedestal em praça pública, isto é, estar em destaque e dizer que aquilo que se exibe é algo de interesse para a comunidade, para o público/cidadão.

É importante, portanto, pontuar a questão da materialidade do espaço urbano como *elemento significativo* das manifestações artísticas. Mais do que utilizar o espaço e entender a sua materialidade como meio físico, o evento permite perceber não só a *praça pública*, e o *pedestal*, mas a *notícia* e a *opinião*, na mídia, como elementos que significam esse *espaço urbano*.

Dada a concepção de arte contemporânea, a sua permeabilidade, os desdobramentos do evento “monumento à catraca invisível” são parte constitutiva desse como um processo artístico. Primeiro o texto da reportagem no noticiário da *Folha*, depois uma migração no espaço do jornal para as tiras de HQ, para textos de articulistas, de especialistas, para a Fuvest, ou seja, o seu desenrolar enquanto *debate intelectual*, e ainda, depois da prova vestibular, a catraca tornada *bandeira*, inspirando o texto publicitário e a manifestação dos estudantes contra o Vestibular...¹³

¹³ Nota-se que a inscrição da “catraca” na publicidade é anterior ao momento em que ela se apresenta na manifestação política dos estudantes, reportada pela *Folha*. Para mim, isso mostra a agilidade oportunista da publicidade que canaliza o desejo político que se manifesta na sociedade e, ao incluí-lo imediatamente no mercado, mantém o *sujeito público* (o cidadão) aderido à posição do *consumidor*.

O evento artístico pressupõe uma *visibilidade pública*. O registro desse evento realiza a *obra* (experiência artística) no *espaço urbano*, como identidade própria da sociedade contemporânea, que tem a mídia como uma instituição determinante. A manifestação aqui descrita constitui-se, a meu ver, em um processo que nega o *espaço* enquanto *suporte empírico*. A obra não se resume ao objeto da catraca e, do mesmo modo, a cidade não se mostra aqui um dado físico-perceptível para a realização de uma “função artística”.

Résumé

Cet article analyse les processus de production de sens associés à une expérience artistique ayant eu lieu à la ville de São Paulo: ‘Le Monument au Tourniquet Invisible’ (juin 2004). L’apparition de cet objet inusité sur la place publique a donné naissance à une série de textes parcourant différents espaces/formats qui composent les médias (en tant que communication avec le grand public): journaux, BD, textes d’opinion, examens universitaires, la section de lettres envoyées aux journaux, photographie journalistique, affiches publicitaires... L’intensité critique de l’événement se laisse entrevoir, justement, à travers la capacité d’envahissement et d’occupation de ces *espaces de publicité* (par les médias écrits), à travers la capacité de dévoiler leurs contours en tant que constitutifs de l’*espace urbain* sans être pour autant absorbé en eux dans une compréhension déjà-donnée.

Referências bibliográficas

- MARIANI, B. *O PCB e a imprensa: o imaginário sobre o comunismo nos jornais (1922-1989)*. Rio de Janeiro; Campinas: Revan; Editora da Unicamp, 1998.
- ORLANDI, E. P. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.
- _____. (org.). *Para uma enciclopédia da cidade*. Campinas: Pontes, 2003.
- _____. (org.). *Cidade atravessada*. Campinas: Pontes, 2001.
- _____. *Interpretação*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. In: *Rua n.1 – Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp*. Campinas: Nudecri, 1994.
- PAYER, M. O. Linguagem e sociedade contemporânea – sujeito, mídia, mercado. In: *Rua n.11 – Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp*. Campinas: Nudecri, 2005.

- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.
- _____. *Semântica e Discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- SILVA, T. D. da. *Televisão brasileira: a comunicação institucionalizada*. Tese de doutoramento desenvolvida no IEL – Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 2002.
- _____. A lingüística na comunicação. In: *Rua n.11 – Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp*. Campinas: Nudecric, 2005.
- _____. Mídia e imagem urbana. In: Orlandi, E. P. (org.). *Cidade atravessada*. Campinas: Pontes, 2001.
- _____. Os manuais da imprensa no Brasil: da Redação à circulação pública. In: Orlandi, E. P. (org.). *História das idéias lingüísticas no Brasil*. Campinas: Pontes, 2001.
- _____. A língua e a escrita jornalística. In: Guimarães, E. (org.). *Produção e circulação do conhecimento*. Campinas: Pontes, 2001.