



“Se eu perder este trem”: um estudo sobre as percepções da linha férrea carioca e do bairro de Oswaldo Cruz através do samba¹

Luiza Real de Andrade AMARAL²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar como manifestações artísticas podem ser auxiliares ao processo de resignificação dos espaços urbanos. Para isso, analisaremos o projeto Pagode do Trem — realizado há 11 anos no Rio de Janeiro — e suas conseqüências para a percepção do sistema carioca de trens, do bairro de Oswaldo Cruz e da cidade, através, principalmente, dos conceitos de singularização de Felix Guatarri e de heterotopia de Michel Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: cidade; arte; samba; mediação; singularização.

1. Introdução

Desde 1996, o projeto Pagode no Trem (também conhecido como Trem do Samba) reúne centenas de pessoas com um objetivo: comemorar o dia nacional do samba. Proporcionando o encontro de diferentes indivíduos, provenientes de diversas regiões do Rio de Janeiro, o projeto faz com que novas concepções sobre a cidade, sobre o samba e até mesmo sobre este meio de transporte sejam produzidas e mediadas entre seus participantes.

Objetivamos, neste trabalho, observar como manifestações artísticas (neste caso, o Pagode no Trem) contribuem para o acontecimento destes processos de mediações simbólicas e de resignificações de códigos sociais e urbanos. Acreditamos que tais processos não poderiam ocorrer senão através de fluxos comunicacionais. Por esta razão, o foco de nossa pesquisa está no trabalho de observação (participante) dos fluxos de comunicação presentes na última edição do projeto, efetuada no dia dois de dezembro de 2007. Para isso, também realizamos um levantamento teórico sobre arte, cidade e resignificação (com foco no conceito de singularização de Félix Guattari).

Sabemos que há outras maneiras de analisarmos o objeto de estudo proposto neste artigo. Muitas delas, inclusive, teriam como foco análises de mídia, já que o

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, email: lulureal@oi.com.br



projeto é, durante a primeira semana de dezembro, um assunto bastante presente nas pautas de diferentes veículos midiáticos. Não queremos aqui negar a importância de se estudar tais veículos, já que vivemos em uma cultura midiaticizada. Porém, o que pretendemos é trabalhar o conceito de comunicação além da noção de transmissão. Se, de acordo com Marques de Melo, “comunicar significa tornar comum, estabelecer comunhão, participar da comunidade através do intercâmbio de informações” (*apud* KUNSCH, 2003, p. 105), por que um evento cultural que proporciona a experiência do estar-junto e da comunhão em seus participantes não pode ser considerado um meio técnico³ e um objeto de estudo da comunicação?

Logo, o que propomos neste artigo é a oportunidade de investigarmos um processo cultural, o considerando um ambiente no qual “a comunicação se dê não apenas em seu aspecto de transmissibilidade, mas no da experimentação e da resignificação dos códigos” (GONÇALVES, 2003, p. 11). Enfim, propomos um trabalho que faz a interface entre a antropologia e a comunicação.

2. Arte e cidade: uma recontextualização do cotidiano urbano

A cidade não se constitui apenas como um complexo de bairros. Muito menos só como um agrupamento de ruas, calçadas e edifícios. Diferente das primeiras e pequenas organizações humanas — marcadas pelas normas do próximo e do familiar — a cidade é um arranjo de interações entre os mais diferentes indivíduos. É onde entramos em contato com o outro. Ou seja, a cidade “é um momento, um ponto de conexão ou convergência de trajetórias, um ponto de atração onde os circuitos se reúnem momentaneamente e ela se produz precisamente por aí” (CAIAFA, 2007, p. 17).

Para se tornar uma “convergência de trajetórias”, a cidade tem de ser, antes de tudo, palco de movimentações. O movimento de atração de desconhecidos (ou *outsiders*, segundo Caiafa) e a circulação de seus habitantes fazem da cidade um pólo de fluxos “que vêm de fora e vão criar um nomadismo propriamente urbano, constituir a cidade como lugar de circulação e dispersão” (Ibid., p.118).

É neste território de circulações e dispersões que os trajetos de diversos sujeitos se entrelaçam, fazendo com que eles entrem em contato com o diferente e o imprevisível. Estes encontros são, na verdade, formas de produção de sentidos, que

³ Utilizamos aqui o conceito de meio técnico defendido por Thompson: “O meio técnico é o substrato material das formas simbólicas, isto é, o elemento material com que, ou por meio do qual, a informação ou o conteúdo simbólico é fixado e transmitido” (2005, p. 26)



levam ao desenvolvimento da vida social urbana. Estes processos têm como resultado não só o estabelecimento de práticas sociais, mas também a criação de um espaço de realização da cultura, já que ela “é socialmente situada e espacialmente vivida. Suas significações são espacialmente ‘encarnadas’, sendo o valor cultural dos objetos e obras não imanentes a estes, mas sim tecido e nervurado nas relações sociais que lhes dão sentido” (PALLAMIN, 1998, p. 29).

Os encontros urbanos também podem levar a outra consequência: trazer à tona o que Felix Guattari chamou de modos de se resistir a processos de produção em série de subjetividade. Para Guattari, a subjetividade é “essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (1999, p. 25), além do resultado de uma produção em massa. A subjetividade seria, então, o que define a forma como observamos o mundo e como organizamos o nosso modo de vida.

Guattari acrescenta que este processo é influenciado pelo capitalismo, já que as suas forças “entenderam que a produção da subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção” (Ibid., p. 26). Isso porque é através da subjetividade que se é possível manter a adaptação dos indivíduos aos modos de produção capitalista, promovendo o controle necessário para manutenção dos ideais do capitalismo.

Se, conforme afirma Caiafa, o capitalismo “utiliza os Estados e todas as formações sociais, inclusive a cidade como modelos de realização de sua axiomática” (Op. Cit., p. 126), logo não é de se espantar que o desenvolvimento urbano seja, muitas vezes, influenciado pela lógica capitalista. É por esta razão que muitos espaços da cidade passaram por processos de privatização. Temos como exemplos, a privatização de meios de transporte (como as linhas de Metrô e trem no Rio de Janeiro), de parques e teatros.

Não é só a privatização, porém, a única influência do capitalismo na cidade. A globalização, processo intensificado nas últimas décadas do século XX, fez com que necessidades iguais se difundissem também nos âmbitos urbanos internacionais. Logo, as subjetividades tornaram-se produtos massificados e globais. Com isso, as cidades começaram a ter ambientes parecidos, transformando-se em espaços similares, conforme indica Guattari:

No seio dos espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. Os turistas, por exemplo, fazem viagens quase imóveis, sendo depositados nos mesmos tipos de cabines de avião, de *pullman*, de quartos de hotel e vendo



desfilear diante de seus olhos paisagens que já encontraram cem vezes em sua tela de televisão, ou em prospectos turísticos. (1993, p. 169)

Contudo, mesmo com a força exercida pelo capitalismo, Guattari afirma que há duas formas de o indivíduo lidar com a subjetividade, que variam de:

(...) uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (Id., 1999, p. 33)

Podemos dizer, então, que os encontros dos fluxos urbanos são uma das modalidades de resistência à subjetividade. Mas, eles não são a única forma de reação à subjetividade. Tanto que o foco de nosso trabalho é, na verdade, outro modo de resistência: as manifestações artísticas urbanas que, ao contrário do que se pode pensar inicialmente, não têm como objetivo ornamentar a cidade, mas sim reformular a sua concepção e o uso de seus espaços.

Assim como a “convergência de trajetórias” da cidade, a arte também é uma forma de produção de sentidos. Portanto, a arte e o urbano são duas das vertentes do processo de construção de modos de vida. Ambos são maneiras de injetar criatividade ao cotidiano de uma pessoa: e este é um dos principais elementos que produzem variações nos processos subjetivos, levando à singularização.

Mas como a arte pode se tornar um modo de resistência à subjetividade? Através da sua “eventual capacidade de mobilizar inusitadamente as pessoas e incitá-las à ação, individual ou coletiva”, como afirma Fernando Gonçalves (2007a, p.55). Isso porque a arte urbana consegue apresentar novas visões, interpretações e significações aos locais onde ela acontece. Ou seja, consegue realizar a reapropriação do espaço urbano.

Mesmo manifestações que, à primeira vista, parecem ser banais podem fazer com que olhemos a cidade através do inusitado. Um exemplo recente é a *CowParade*. Apesar das críticas, a exposição (que consiste na distribuição de esculturas de vacas de fibra de vidro, em tamanho natural, por diferentes áreas de uma cidade) também se constituiu em “um elemento de escape na paisagem urbana, já congestionada por todo tipo de signos e mensagens visuais. Um contraponto” (Id. 2007b, p. 66). Ou seja, a presença de uma vaca-escultura em uma rua do centro financeiro de uma cidade pode fazer com que alguém quebre a correria de sua rotina e dedique alguns minutos a observar a obra e também o espaço urbano a sua volta (até então um elemento fugaz e despercebido do seu cotidiano).

Outro exemplo de como a arte urbana pode reapropriar um espaço público é o grafite. Mais importante do que suas ilustrações (que podem ser abstratas ou, então, estar carregadas de mensagens sociais), o grafite nos faz perceber pequenos pedaços — muitas vezes abandonados — da cidade. Segundo Charbelly Estrella:

O deslocamento ou ainda o impacto plástico do grafite nos reenvia à presença das vigas, pilares, muros e edificações em sua maioria esquecidos por nossos sentidos, indícios de passado que convivem e ainda definem nossos trajetos, mas por outro lado esses re-envios contribuem para estatuto da leveza. Reencontramos essas materialidades esquecidas através das imagens grafitadas. (...) O que estamos querendo dizer é que a superfície ocupada não estava ali para tal e aqui já descartaremos qualquer chance de conectar a produção do grafite à pintura. (2003, p. 133)

Neste artigo, analisaremos uma outra manifestação artística ocorrida na cidade do Rio de Janeiro: o projeto Pagode do Trem (também conhecido como Trem do Samba). Verificaremos como, através da intervenção artística musical, a linha férrea carioca e o bairro de Oswaldo Cruz passam por um processo rearticulação, adquirindo, mesmo que temporariamente, uma resignificação entre seus usuários, habitantes e visitantes (que acabam vivenciando um processo de singularização).

3. O Pagode do Trem: comemoração carioca ao dia nacional do samba

Comemora-se, em dois de dezembro, o dia nacional do samba. Sim, na mesma data em que se celebra a criação do telefone! Mas não é porque o primeiro samba registrado se chama "Pelo telefone" que o segundo dia de dezembro foi escolhido para homenagear este gênero musical.

Apesar de não existir uma definição concreta sobre a escolha do dia nacional do samba, acredita-se que a data foi, na verdade, dedicada ao compositor Ary Barroso. Ary havia composto o sucesso "Na baixa do sapateiro" (Na baixa do sapateiro eu encontrei um dia / A morena mais frajola da Bahia / Pedi-lhe um beijo, não deu / Um abraço, sorriu / Pedi-lhe a mão, não quis dar, fugiu / Bahia, terra da felicidade / Morena, eu ando louco de saudade / Meu Senhor do Bonfim / Arranje outra morena igualzinha pra mim) sem nunca ter ido à Bahia.

Quando visitou Salvador pela primeira vez, em um dia dois de dezembro, Ary teria sido recebido pelo vereador Luís Monteiro da Costa que decidiu, então, classificar esta data como o dia do samba. Com o tempo, a comemoração saiu do Pelourinho, chegou também ao Rio de Janeiro e, depois, tornou-se nacional.



Em 1991, o cantor e compositor Marquinhos de Oswaldo Cruz (integrante do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela) decidiu transformar um vagão de trem do percurso Central do Brasil > Oswaldo Cruz em um espaço para reunião de sambistas, em uma tentativa de superação da ordenação do espaço cultural e musical da cidade.

Contudo, foi somente em 1996 que o projeto Pagode do Trem passou a ser realizado em comemoração ao dia nacional do samba. O objetivo era, além de celebrar o samba, relembrar a trajetória de quem havia sido expulso do Centro do Rio de Janeiro em direção ao subúrbio e aos morros cariocas pelas obras de Pereira Passos. Neste primeiro ano, somente um vagão foi ocupado pela manifestação organizada por Marquinhos.

Com o sucesso da iniciativa, no ano seguinte, um só vagão não dava mais conta para suportar os passageiros do “Trem do Samba”. A solução: seguir para Oswaldo Cruz sem batiques nos demais vagões, mas aproveitar as rodas de samba realizadas no bairro. Em 1998, quando as linhas de trem foram privatizadas e passaram a ser administradas pela concessionária SuperVia, o Pagode do Trem esteve sob ameaça de não acontecer. As negociações tardias entre os organizadores do projeto e os responsáveis pelo funcionamento da ferrovia, fez com que novamente apenas um vagão fosse destinado à comemoração. Embora feita às pressas, esta edição também contou com um grande número de participantes.

Após 11 anos, o projeto Pagode do Trem só tem crescido. Tanto que atrai cerca de 60 mil pessoas por ano. Além dos tradicionais shows realizados em Oswaldo Cruz, atualmente, um palco também é montado na estação Central do Brasil.

Em 2007, quatro composições foram destinadas ao projeto. Ao todo, 24 vagões saíram da Central do Brasil em direção a Oswaldo Cruz (sem paradas), cada um deles comandado por um grupo que representava rodas de samba do Rio de Janeiro (como velhas guardas de escolas de samba). No bairro, os festejos continuaram nos quatro palcos espalhados. E para participar do Pagode do Trem, não é preciso pagar a passagem de ida, basta levar um quilo de alimento não perecível.

4. “Se eu perder esse trem que sai agora às onze horas”

A cidade não contribuiria para o processo de relativização dos modos hegemônicos — e subjetivos — de como nos comportamos no mundo se não fosse pela sua capacidade de fazer com que indivíduos se esbarrem com o estranho, o inusitado. Estes encontros, que podem ocorrer em diversos locais do espaço urbano (como as ruas



e parques, por exemplo), têm como facilitadores os meios de transporte coletivos. Para Caiafa:

O transporte coletivo é um grande agente dos desafios da cidade porque constrói acesso aos lugares e pode criar em seu meio mesmo um tipo de ocupação coletiva do espaço urbano. A ocupação do espaço em movimento, quando nos transportamos coletivamente envolve também um confronto com desconhecidos (...) O transporte coletivo reúne à sua maneira desconhecidos e dispersa a população, realizando por si só uma abertura. (Op. Cit., p. 119)

Ao andarmos de trem, por exemplo, podemos olhar a cidade pelo enquadramento de suas janelas e perceber as mudanças de paisagens, observando pequenos fragmentos urbanos. Fragmentos que poderão ser reinterpretados: um poste pichado pode se tornar ponto de aviso de que estamos perto de nosso destino final ou um prédio abandonado pode nos lembrar uma escultura, talvez.

Contudo, uma administração equivocada dos meios de transportes pode minimizar o seu “aspecto desagregante” (Ibid., p. 119). Esta má administração pode estar associada, por exemplo, ao monopólio privado do transporte urbano como acontece, geralmente, no Brasil. “No Rio de Janeiro, os ônibus, principais meios de transporte, funcionam nas malhas de um modelo privado e concentracionário. (...) Por toda parte parece ser fácil constatar que o esquema de custos versus lucro não pode trazer o serviço”, ressalta Caiafa (Ibid., p. 128).

A autora reforça também a relevância do transporte coletivo e público ao apresentar as singularidades da malha de transporte de Nova York (que, após uma crise, começou a ser administrado pelo Estado) e ao afirmar que “sem dúvida o transporte coletivo eficiente é uma figura dessa aventura própria de Nova York no cenário do país” (Ibid., p. 127).

Logo, percebemos que quando o transporte não é administrado corretamente, a sua utilização cotidiana faz com que seus usuários ignorem o seu caráter resignificador, além de ressaltar as suas características negativas (como má conservação e lotação excessiva). Com isso, o transporte vira somente mais um instrumento da rotina casa-trabalho, o que acaba por fortalecer os processos de produção da subjetividade.

Isto pôde ser notado quando, no dia 29/10/2007, a fim de complementar o desenvolvimento de um roteiro sobre paisagens urbanas, realizei um trabalho de observação na linha férrea Central do Brasil > Belford Roxo, administrada pela SuperVia. As pessoas ali presentes pouco se relacionavam com outros usuários e não prestavam atenção nos espaços a sua volta. Na verdade, pareciam buscar alternativas de



escape à realidade dentro do trem: liam livros ou jornais, falavam ao celular, cochilavam ou ouviam música em aparelhos de MP3. Apesar dos vagões vazios, as reclamações sobre o calor eram constantes.

Ao voltar ao trem no dia 02/12/2007 na linha Central do Brasil > Oswaldo Cruz para observar as comemorações referentes ao dia nacional do samba, presenciei um outro cenário. A começar pela estação Central do Brasil: com a realização de shows, o espaço — que antes me chamara a atenção pelo corre-corre de quem passava por ali — se transformou em um ponto de encontro. Foi comum ver desconhecidos que, ao se esbarrarem no meio da multidão, iniciavam uma conversa e, em seguida, embarcavam juntos no mesmo vagão até Oswaldo Cruz.

Normalmente, a lotação das composições da SuperVia é uma reclamação constante. Porém, no Pagode do Trem, a presença de centenas de pessoas virou motivo para brincadeiras. Expressões “Ainda cabe mais um”, “Vem que dá” e “Pode entrar” eram ditas com frequência. Acompanhadas de mais seis amigos, entrei no primeiro vagão da segunda composição do dia, coordenado pela Velha Guarda da Portela. A princípio, a quantidade de passageiros me assustou um pouco, porém todos no vagão se apertavam, brincavam e cantavam. A lotação, realmente, não era um problema naquele momento. E não ouvi uma sequer reclamação sobre o calor, apesar da alta temperatura do dia. Segundo Vera Pallamin, isto acontece porque “o uso propriamente não funcional que a arte promove nos espaços públicos é uma via de reconsideração de modos usuais com os quais estes se caracterizam ou se pré-definem” (Op. Cit., p. 46).

Em “Carnavais, malandros e heróis”, Roberto DaMatta nos apresenta um fenômeno similar, ocorrido durante o carnaval carioca:

O momento de passagem dentro de um transporte coletivo lotado, que no mundo diário é considerado como um dos mais claros infernos urbanos, no carnaval se transforma num momento de alta criatividade: um período para ser vivido intensamente, por meio de risos, brincadeiras e contatos corporais. É o deslocamento consciente, ritualizado e invertido (1997, p. 112).

Cerca de trinta minutos após embarcarmos na Central do Brasil, chegamos a Oswaldo Cruz. Lá, já pude observar algumas resignificações que a intervenção artística levou ao trem. Muitas pessoas comentavam que nunca haviam percebido como o trajeto era rápido, que o vagão “Nem é tão desconfortável assim” e que “A mistura de música e velocidade do trem faz com os cartazes colados nos muros parecessem um pequeno filme”.



Ao sair da estação e chegar à rua, onde a multidão se concentrava, também pude ouvir “Mas Oswaldo Cruz não é tão ruim como eu pensava”. Porém, o bairro — dividido entre quatro palcos — havia se tornado um novo local até mesmo para seus habitantes. Em meu grupo, havia um ex-morador do bairro que, intrigado pela forma como as ruas haviam sido ocupadas naquele dia, disse: “Oswaldo Cruz está novo até para mim”. A conversa continuou com ele citando detalhes de bares, ruas e prédios que ele nunca tinha percebido. O rapaz acabara de vivenciar o processo de resignificação do espaço público que ele achava que tanto conhecia. Para Pallamin, este processo ocorre, pois:

Estes espaços do cotidiano nos quais ocorrem as manifestações artísticas mostram-se plenos de articulações, segregações e rupturas, cujos significados solicitam de aproximações específicas. São marcados por descontinuidades que se configuram através de limites sociofísicos, os quais são associados aos modos e características de suas apropriações. (Op. Cit., p. 30)

A reocupação das ruas não acabou por aí. Ao me dirigir em direção ao palco da praça Paulo da Portela, observei que o privado e o público se misturavam. Famílias abriram as portas de suas casas e levaram até à rua as suas próprias rodas de samba. A rua ganhou novos sentidos e passou a ser mais do que uma via. Ela virou um espaço de criação e comunhão, dominado pela música: andava-se sem desconfiança e sem medo de encontrar o outro. Por um dia, a rua foi resistência ao que comumente pensamos da cidade.

Na volta à Central do Brasil, na composição extra das 23h, mais uma prova de que como a arte pode modificar nossa concepção sobre o cotidiano. Pessoas que comentavam que, normalmente, teriam medo de pegar o trem tarde da noite, cantavam em conjunto: “Não posso ficar nem mais um minuto com você / Sinto muito amor, mas não pode ser / Moro em Jaçanã / Se eu perder esse trem / Que sai agora às onze horas / Só amanhã de manhã”.

5. O Pagode no Trem como heterotopia

Por fim, é possível traçar um paralelo entre as diferenças de se pegar o trem na cidade do Rio de Janeiro em um dia comum e no dia nacional do samba e o conceito de heterotopia proposto por Foucault. Para o filósofo francês, as utopias são “a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (2006, p. 414).



Mesmo assim, podemos encontrar, em diversas manifestações culturais, utopias que conseguem ser realizadas dentro do real. Estes eventos — que Foucault classificou como heterotopias — são:

(...) lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais posicionamentos reais, todos os outros posicionamento reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (Ibid., p. 415)

Para Foucault, as heterotopias apresentam duas funções distintas: a ilusão e a compensação. No primeiro caso, elas denunciam que o real pode ser mais ilusório do que elas são. Já as heterotopias de compensação, pelo contrário, criam uma comparação entre o real: de tão organizadas e meticulosas, elas mostram o quanto a nossa realidade é confusa e desorganizada.

As heterotopias estão presentes em todas as sociedades, pois são “uma constante de qualquer grupo humano” (Ibid., p. 416). Mas isso não significa que há somente um modelo de heterotopia: pelo contrário, elas podem ser encontradas de diversas formas. Apesar de cada uma delas ter “um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade” (Ibid., p. 417), é possível que o significado de uma heterotopia seja alterado ao longo de sua história.

É o caso, por exemplo, do cemitério. A princípio presente nos arredores da igreja, na área central da cidade, o cemitério se constituía de ossários comunitários e algumas lápides individuais: era o local sagrado onde corpo e alma faziam a sua transformação para a ressurreição. Com o enfraquecimento da fé na ressurreição, os cemitérios passaram a significar a moradia dos mortos (que agora permaneciam em departamentos funerários individualizados) e esta próxima presença era considerada a própria propagação da morte. Por esta razão, os cemitérios foram transferidos de seus locais centrais para as periferias das cidades: eles deixaram de ser considerados os espaços sagrados da imortalidade e tornaram-se uma ameaça aos mortais.

Outra característica das heterotopias é a sua capacidade de unir diferentes espaços — que a princípio seriam incompatíveis — em um único local. É o que acontece no teatro, onde um mesmo palco reúne ambientes completamente díspares. Já outro exemplo citado por Foucault é o jardim tradicional persa, “um espaço sagrado que



deveria reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo” (Ibid., p. 418).

As heterotopias também se constituem como um sistema de abertura e fechamento. Isso que dizer que, ao participarmos de uma heterotopia, lidamos com a inclusão e a exclusão simultaneamente (estamos dentro e ao mesmo tempo fora do espaço real, por exemplo). Para Foucault, chegar a uma heterotopia geralmente é um caminho difícil e cheio de negações: “ou se é obrigado, como no caso da caserna, o caso da prisão, ou é preciso se submeter a ritos e purificações” (Ibid., p. 420).

Há também heterotopias que parecem mais fáceis e de simples abertura. Porém, elas, no fundo, não o são: “todo mundo pode entrar nesses locais heterotópicos, mas, na verdade, não é mais que uma ilusão: acredita-se penetrar e se é, pelo próprio fato de entrar, excluído”, afirma Foucault (Ibid., p. 420). Temos como o exemplo os quartos de visitas dos antigos casarões coloniais que, apesar de estarem inseridos na arquitetura da casa, não possuíam ligações com outros cômodos onde na verdade a família se reunia. Portanto, o indivíduo, mesmo estando na casa, continuava excluído do cotidiano de quem o hospedara.

Além disso, as heterotopias têm como outra singularidade a sua relação com o tempo. Elas só podem acontecer durante recortes temporais — as heterocronias — que ocorrem quando vivenciamos uma quebra no andamento do tempo tradicional. A relação entre heterotopias e heterocronias é complexa. Há heterotopias que se caracterizam pelo acúmulo perpétuo do tempo, como os museus e as bibliotecas. Outras lidam com a fugacidade do tempo, com o seu caráter mais fútil. São o que Foucault denominou de heterotopias crônicas, como as feiras “esses maravilhosos locais vazios na periferia das cidades, que se povoam, uma ou duas vezes por ano, de barracas, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes, videntes” (Ibid., p. 419).

Portanto, podemos observar diversas singularidades que identificam o Pagode do Trem como uma heterotopia. Primeiro, é possível notarmos a sua função de compensação, pois (apesar da lotações dos vagões e das ruas de Oswaldo Cruz), ele nos apresenta um espaço organizado que não gera margem para reclamações. Justamente o oposto da desordem e do sacrifício encontrados na realidade. Além disso, notamos que o Pagode do Trem consegue reunir pessoas de diferentes (e distantes) espaços da cidade do Rio de Janeiro em um único lugar, formando um tipo de “jardim carioca” com características dos quatro cantos da cidade.



Mas não é só isso. O Pagode do Trem também se apresenta como um sistema de inclusão e exclusão simultânea de fácil acesso. Mesmo estando dentro de Oswaldo Cruz durante a sua realização, somos excluídos das atividades de quem realmente faz parte do bairro. Ou seja, podemos observar as rodas de samba informais de seus moradores, mas dificilmente seremos convidados a sentar em suas mesas para participar das batucadas. Outra importante característica observada na heterotopia Pagode do Trem é a sua relação com o tempo: trata-se de uma heterotopia crônica que se realiza dentro de recorte de tempo fugaz. Um tempo passageiro, mas que irá se repetir dentro de um ano.

E esta nova repetição não será igual às anteriores, pois trará novas percepções aos seus participantes. E assim, o Pagode do Trem se manterá como uma heterotopia em desenvolvimento que só espera a sua heterocronia específica (o dia nacional do samba) para se concretizar. É nesta utopia realizável — que reúne pessoas de todos os cantos da cidade — que aprendemos a recontextualizar a nossa percepção sobre a cidade, o trem e o bairro de Oswaldo Cruz.

6. Considerações finais

Propomos, neste trabalho, observar como o projeto Pagode no Trem torna-se um ambiente de produção de fluxos comunicacionais que levam a processos de mediações simbólicas e de resignificações de códigos sociais e urbanos. Para isso, decidimos não trabalhar com abordagens midiáticas sobre o projeto, mas sim observamos as formas de comunicação presentes na sua última edição. Apesar de reconhecermos a importância dos estudos sobre mídia, trabalhamos aqui com o conceito de comunicação além da transmissão de informação, pois, conforme afirma Thompson:

É fácil perder de vista esta dimensão simbólica e preocupar-se tão somente com os aspectos técnicos dos meios de comunicação. Estes aspectos técnicos são certamente importantes (...) não deveriam, porém, obscurecer que o ato de que o desenvolvimento dos meios de comunicação é, em sentido fundamental, uma reelaboração do caráter simbólico da vida social, uma reorganização dos meios pelos quais a informação e o conteúdo simbólico são produzidos e intercambiados no mundo social e uma reestruturação dos meios pelos quais os indivíduos se relacionam entre si. (Op. Cit., p. 19)

Tendo como base o conceito de comunicação com processo de intercâmbio informacional, percebemos que por ser ambiente de vários fluxos, comunhões e trocas simbólicas entre seus participantes, o próprio Trem do Samba se transforma em um meio técnico de comunicação. Um meio não tradicional como os *medias*, mas que tem



importante papel no processo de resignificação do imaginário sobre o samba, a cidade do Rio de Janeiro e o seu meio de transporte mais popular.

Vimos que, para Felix Guattari, a subjetividade é uma produção em massa. É a subjetividade que define a forma de nos comportarmos, através de um controle social. Porém, este padrão de comportamento subjetivo pode ser modificado através de modos de resistência a processos de serialização da subjetividade, que ocorrem através de processos criativos e apropriações de elementos cotidianos.

Trabalhamos aqui com a hipótese de que a arte urbana é justamente desses modos de resistência. Tanto a cidade (que promove o inusitado através de encontros com o estranho) quanto as intervenções artísticas vêem o cotidiano com outros olhos. Elas mostram que os elementos rotineiros podem ter outros significados, além dos já conhecidos. Há uma apropriação destes elementos e, com isso, uma atualização da relação do indivíduo com eles. É esta relação que abre espaço para a ruptura da subjetividade. É o início da singularização, do novo indivíduo.

O projeto Pagode do Trem, que há 11 anos marca a comemoração do dia nacional do samba no Rio de Janeiro, é um exemplo de como intervenções artísticas rearticulam o significado dos espaços e elemento diários da cidade. Ao inserir apresentações musicais em vagões de trem e em áreas do bairro de Oswaldo Cruz, o Pagode do Trem consegue transformar as características geralmente associadas este meio de transporte e ao bairro. Saem as reclamações e os receios e entram a festividade e a comunhão. O projeto transforma-se em uma heterotopia de compensação: ao apresentar um espaço tão meticuloso, como uma utopia realizada, o Pagode do Trem ressalta o quanto a realidade do meio de transporte ferroviário é desorganizada.

Afinal, é através do Pagode do Trem que verificamos que é possível pegarmos um vagão lotado sem nos incomodarmos com o aperto, andarmos tranquilamente pela rua, observarmos a mesa do quintal de desconhecidos onde se canta um samba e depois voltarmos para a casa, cantarolando no trem, às onze da noite.

Esta percepção, que se dá em um período fugaz e específico de tempo, nos faz entrar em contato com o outro, nos faz reconsiderar nosso olhar sobre a cidade. Faz-nos resistir aos modos subjetivos de compreensão do cotidiano. Faz-nos participar de um processo de singularização. É um exemplo de como o inusitado pode prevalecer no urbano.



6. Referências bibliográficas

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma Sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

ESTRELLA, Charbelly. A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano. **Logos**, Rio de Janeiro, v.10, n. 18, p. 126-146, 1 sem. 2003.

FOCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

GONÇALVES, Fernando. Comunicação e experimentações com a linguagem na performance. **Logos**, Rio de Janeiro, v.10, n. 18, p. 126-146, 1 sem. 2003.

GONÇALVES, FERNANDO. **Comunicação**, sociabilidade e ocupações poéticas da cidade. *In*: CAIFA, Janice EL HAFFI, Mohammed. **Comunicação e sociabilidade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007b.

GONÇALVES, Fernando. **Sons da cidade**. *In*: FREITAS, Ricardo, NACIF, Rafael. (Org) **Destino da cidade: comunicação, arte e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007a.

GUATARRI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

GUATARRI, Felix. **Micropolítica: cartografia do desejo**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

KUNSCH, Margarida Maria Kroling. **Planejamento de Relações Públicas na comunicação integrada**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2003.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana**. São Paulo: Annableme, 1998.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

Site oficial Marquinhos de Oswaldo Cruz: www.marquinhosdeoswaldocruz.com.br. Último acesso em 11 de fevereiro de 2008.