

Folkcomunicação na cidade: cenários urbanos, heranças rurais

Antonio Teixeira de Barros

Doutor em Sociologia, Mestre em Comunicação

Professor do Curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Brasília-UniCEUB

Pesquisador Associado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB).

RESUMO: Analisa manifestações folclóricas no contexto urbano, com base em danças populares apresentadas durante a III Conferência Brasileira de Folkcomunicação, realizada na cidade de João Pessoa-PB, em junho de 2000. Destaca os seguintes elementos: a natureza das danças, a influência de culturas estrangeiras, a incorporação de heranças rurais ao cenário urbano, o predomínio de personagens masculinos, o caráter performático, a padronização, a supervalorização episódica e a preparação de espetáculos para turistas. O que mais chama atenção é que ao mesmo tempo que são marcantes os valores rurais, também há elementos tipicamente urbanos representantes da cultura pós-moderna das metrópoles contemporâneas. No primeiro caso, temos heranças da cultura patriarcal, tipicamente rural como o personalismo, o familismo, as relações sociais hierarquizadas, a tematização do trabalho agrícola e o predomínio da figura masculina. No segundo caso, destacam-se elementos como o espetáculo, o *happening* e a *performance*, que são essencialmente pós-modernos.

Palavras-chave: folclore; folkcomunicação; cultura urbana.

INTRODUÇÃO

Os comentários que se seguem foram formulados mediante a observação de apresentações folclóricas durante a III Folkcom (Conferência Brasileira de Folkcomunicação), realizada na cidade de João Pessoa-PB, de 26 a 29 de junho de 2000. Diariamente, após as conferências, palestras e painéis, eram apresentados diferentes tipos de danças típicas, algumas da própria cidade e outras do interior da Paraíba. Desde o primeiro dia, chamou-nos a atenção o caráter ornamental dessas danças, no contexto do evento e a conotação de marketing turístico, visto que cerca de 70% dos participantes eram oriundos de outros estados e/ou regiões.

Durante a análise, destacamos os seguintes elementos: a natureza das danças, a influência de culturas estrangeiras, a incorporação de heranças rurais ao cenário urbano, o predomínio de personagens masculinos e a conseqüente presença de elementos da dominação masculina, o caráter performático, a padronização, a supervalorização episódica e a preparação de espetáculos para turistas.

Além de pesquisadores da cultura folk e da folkcomunicação, recorreremos a algumas obras de estudiosos da Sociologia da Cultura, como Gilberto Freyre, Pierre Bourdieu, Michel Maffesoli e Mônica Rector, entre outros, como base teórica para o aprofundamento de alguns tópicos, como a influência agrária e rural da época colonial e seus traços culturais (Freyre), a dominação

masculina (Bourdieu), a função do ritual de reafirmar a identidade coletiva (Maffesoli); os principais códigos utilizados nas danças – o verbal, o musical, o gestual e o dos objetos (Rector) .

A NATUREZA DAS DANÇAS

Em termos mais gerais, podemos dividir as danças apresentadas durante o evento em quatro grandes categorias, agrupadas em dois pólos: (a) as rurais e as urbanas; (b) as religiosas e as profanas. Todas elas apresentam um ponto em comum: a tradição rural, heranças de um Brasil agrário. Mesmo aquelas que denominamos de danças urbanas remetem a uma ordem agropastoril, por serem baseadas em códigos e símbolos próprios de vilas que, na época, constituíam mais extensões da vida no campo do que da vida urbana propriamente dita.¹

As danças rurais tratam do universo do trabalho, o modo de vida do camponês, destacando em especial a agricultura e a pecuária. Um exemplo é a dança do balaio e a dança do camaleão, que ressaltam a colheita do algodão, da mandioca e de cereais. As danças urbanas, menos expressivas no repertório regional, reportam-se às antigas danças de salão da Europa e destacam-se mais pela forma das roupas e pelo modo de dançar do que pelos temas.

As danças religiosas remetem a motivos da fé católica, a exemplo da dança do Pombal, apresentada durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário, no município de Pombal-PB. Utiliza sobretudo cores e símbolos para expressar os sentidos religiosos. O branco e o azul, simbolizam as cores da Virgem, enquanto o vermelho remete ao sangue de seu Filho. Outro símbolo utilizado é o da lança, que cada um dos componentes do grupo porta na mão direita.

¹ Para entendermos melhor essa idéia, basta lembrarmos os estudos de Gilberto Freyre sobre a sociedade patriarcal brasileira, sobretudo *Sobrados e Mucambos*. Para ele, o sobrado urbano tornou-se complementar à rua. A ordem patriarcal foi transposta do ambiente rural para o urbano, ao contrário do que nos mostra Max Weber, em *Economia e Sociedade*, do que aconteceu com as cidades européias. Lá, as cidades surgiram como um contrapoder, formado pelos homens livres que rejeitavam o poder feudal da base rural. Por isso, a cidade européia possuía muralhas e uma separação mais rigorosa entre público e privado. Os cidadãos eram aqueles que haviam sido marginalizados pelo poder feudal. A cidade surge, portanto, como um poder ilegítimo, que se tornou hegemônico por causa da expansão e consolidação de seu poder econômico e diversificação das funções. O ambiente urbano tornou-se, assim, uma forma de usurpação do poder rural, demolindo as regras e normas baseadas nos critérios de hereditariedade e consanguinidade. Esse poderio econômico, mais tarde, passou a atrair, inclusive, a atenção dos senhores feudais rurais. No Brasil, não houve esse conflito, mas harmonia e gradação entre o rural e o urbano. O que ocorreu, na realidade, foi uma transposição e adaptação dos agentes do sistema casa-grande e senzala para o sistema sobrados e mucambos.

Remete à idéia de guerra ou de batalha, advertindo os fiéis para o fato de que é preciso lutar pela fé ou batalhar diariamente para manter-se nos caminhos da Igreja.

Outro dado é que nas danças religiosas predominam os grupos masculinos. Cada um deles dança sozinho, com uma indumentária que faz clara alusão aos signos do poder eclesiástico, como mantos e cajado ou cetro (esses últimos são substituídos pela lança, no caso da dança do Pombal). Manto, cajado e cetro são símbolos tanto do poder religioso (papal) como temporal (realeza). A presença desses elementos, sem dúvida, constitui herança do poder da Igreja e do Estado no imaginário cristão colonial brasileiro.

As danças profanas utilizam como motivos tão-somente elementos da vida mundana, com ênfase para o trabalho e o amor. A presença do homem e da mulher, formando pares, é fundamental. As cores utilizadas na indumentária são variadas, isentas de simbologia religiosa específica (pelo menos explicitamente).

A INFLUÊNCIA DE CULTURAS ESTRANGEIRAS

Independente da natureza das danças, é visível a influência de culturas estrangeiras, sobretudo aquelas que tiveram maior importância no período colonial, como a portuguesa, espanhola e francesa. Entre essas influências, podemos destacar o uso da seda na indumentária, mesmo quando as danças fazem alusão à colheita do algodão. Não só o tecido reflete essa influência, mas também o estilo das roupas, típico dos salões de Lisboa, Madri e Paris, no período da colonização, sem nenhuma tentativa de adaptação ao clima tropical. O uso das palmas expressa claramente a influência das danças espanholas.

Essa questão remete às idéias de Gilberto Freyre, um estudioso desse fenômeno (a interpenetração de culturas). As influências de outras culturas na vida social brasileira constituem o principal eixo das análises de Gilberto Freyre (1978) sobre a interpretação do Brasil. Só que o seu enfoque, coerentemente com o seu método, investiga essas influências externas na vida íntima, a partir de “coisas e fatos de pequena aparência, e que se diluem como poeira aos olhos do observador comum”, como a introdução de mercadorias e produtos incorporados aos hábitos de consumo e ao cotidiano dos habitantes dos sobrados das cidades e vilas. A incipiente urbanização, portanto, aqui, já é fator relevante e a conseqüente formação embrionária de um espaço público urbano. As danças populares parecem ter surgido nesse contexto.

Para ele, o processo de interpenetração de culturas

“tem agido menos no sentido da desintegração ou degradação de qualquer das culturas presentes na nossa formação que no da integração de todas numa sociedade e numa cultura nova e híbrida, múltipla e rica, ainda que confusa em suas heranças, em suas técnicas de desenvolvimento, em seus valores e estilos de vida moral e intelectual, estética e material” (Freyre, 1992, p.52).

Três estudos sobre esse tópico são fundamentais no conjunto da obra de Gilberto Freyre: *Ingleses no Brasil*, *Um Engenheiro Francês no Brasil e Nós e a Europa Germânica*. Neles, Freyre analisa como elementos da vida privada européia foram transformando a vida privada brasileira e, conseqüentemente, a vida pública. A esfera privada é que funciona como o receptáculo e, ao mesmo tempo, como o processador dos elementos que, paulatinamente vão causando uma revolução direta nos hábitos, nos costumes e usos; indiretamente, por sua vez, a “revolução” vai se processando nos valores e nas idéias; o material vai se tornando transmaterial.

Trata-se de um processo social complexo, acarretando a interpenetração de culturas. Desse processo resultam manifestações diversas, como a música, a culinária e as danças regionais. Manifestações que são, a seu ver, expressões sociológicas da ecologia e do mestiçamento, ou seja, da interação entre trópico e interpenetração de etnias e culturas.

Talvez esse processo de interpenetração de culturas explique a predisposição histórica do brasileiro para ser receptível a produtos, idéias, usos e costumes de outras terras, como podemos observar nas danças mencionadas.

CÓDIGOS RURAIS INCORPORADOS A CENÁRIOS URBANOS

Ao estudar as festas populares, tendo como foco o carnaval, Monica Rector (1989) assinala que a força simbólica das manifestações folclóricas está na combinação de quatro importantes códigos: o verbal, o musical, o gestual e o dos objetos. Essa combinação favorece os jogos da proxemia, no mesmo sentido ressaltado por Maffesoli (1998). Para Rector, a função da proxemia é amenizar a distância que existe entre um ser humano e outro ou entre estes e um objeto. Portanto, ao favorecer as possibilidades de relação espacial entre pessoas e objetos, as danças folclóricas e populares fazem com que, dentro dessa perspectiva, a proxemia adquira conotação que lembra o êxtase da sensualidade vivenciada em grupo, como nas antigas festas pagãs dos gregos e romanos.

Entre os símbolos ressaltados pelo código verbal das danças podemos destacar a letra das canções que são cantadas durante as danças e os gritos sistemáticos e ritmados, em momentos de

maior euforia pelos foliões. Os protagonistas dos gritos são geralmente os homens, remetendo à idéia patriarcal de que o homem era o “dono da palavra” e do poder de expressão na casa, na família, na escola, na igreja, na política e também nos momentos de lazer.

O código musical é sempre utilizado, representado pelos diversos ritmos presentes nas canções que imprimem ritmo às danças. Já o código gestual está associado à essência da própria dança. Esse código varia de acordo com o ritmo adotado, o ambiente e o tipo de dança. As palmas exercem um papel fundamental no gestual das folias dancísticas populares. O gestual também é ritmado, sem espaço para a improvisação. Geralmente obedece a padrões de hierarquia, que retratam bem a hierarquia masculina patriarcal: é sempre o homem que conduz os movimentos e os passos, estabelecendo um ritual que traduz os valores da própria sociedade patriarcal.

O ritual, como lembra Maffesoli (1998), repetitivo e orientado para um fim. Por isso oferece segurança a seus praticantes. Sua única função é reafirmar o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo. Além disso, o ritual exprime um certo retorno ao mesmo, uma espécie de agenda cíclica. Através da multiplicidade dos gestos rotineiros ou cotidianos, “o ritual lembra à comunidade que ela é um corpo. Sem a necessidade de verbalizar isto, o ritual serve de anamnese à solidariedade e, (...) implica na mobilização da comunidade” (p.25).

O código dos objetos assume importância singular na simbologia das danças folclóricas e populares, sobretudo a indumentária, os adereços e os instrumentos musicais, além da lança, no caso da expressão dancística religiosa. Enfim, trata-se de um conjunto de objetos que se tornam, eles próprios, portadores do sentido das danças. Objetos que configuram uma realidade que sempre vai além de seus limites físicos e funcionais, isto é, transcendem a sua materialidade e se tornam transobjetos ou coisas-valores; tornam-se produtos culturais que carregam em si um conjunto de significados culturais (Baudrillard, 1977).

Como podemos perceber, as danças analisadas constituem uma linguagem, como a própria vila ou cidade (o sobrado) ou campo (a casa-grande). Cada uma possui seus códigos, que adquirem sentido em sua gramática, com sua sintaxe e sua semântica. Como lembra Roland Barthes, em sua *L’Aventure Semiologique* (1985), a cidade é uma escrita, como uma inscrição do homem no espaço. Um texto que se inscreve na “pedra”,² do mesmo modo que Victor Hugo se

² Idéia similar encontra-se no estudo de Richard Sennett (1997), *Carne e pedra*: o corpo e a cidade na civilização ocidental.

refere aos monumentos urbanos em seu *Notre-Dame de Paris*. As danças em referência também funcionam como uma inscrição folclórica, símbolo da cultura folk, no cenário urbano.

PERSONAGENS MASCULINOS E HERANÇAS PATRIARCAIS

Os personagens centrais das danças são os homens. Como vimos, nas danças religiosas, como a do Pombal, somente eles podem participar do ritual e portar a lança que simboliza os poderes temporal (instrumento de luta) e divino (o cetro). Esses símbolos, na visão de Pierre Bourdieu (1999), remetem diretamente ao falo, principal símbolo do poder e da dominação masculina. Para ele, esse tipo de dominação prevalece até os dias atuais, muitas vezes sem que se note, porque alguns hábitos já se tornaram “naturais”, reforçados pelas atitudes do homem (entre as quais a dominação física - a lança - e simbólica - o cetro) e por instituições milenares como a família, a escola, a Igreja e o Estado³.

Segundo o autor, a divisão entre os sexos, claramente destacada nas danças de caráter religioso, parece estar na “ordem natural das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é “normal”, “natural”, a ponto de ser inevitável: ela está presente ao mesmo tempo, em estado objetivado inclusive no código dos objetos utilizados (o cetro, o padroeiro, a lança, a padroeira etc.) e em todo o mundo social e simbólico, em estado incorporado, no vestuário, nos gestos, nos rituais, enfim, como salienta Bourdieu (1999, p. 17), “nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas ou esquemas de percepção, de pensamento e de ação”. A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que tentem legitimá-la. O homem é concebido como superior porque assim foi construída sua identidade pela sociedade, como podemos observar no caso das manifestações folclóricas em exame.

A ordem social estabelecida, nessa visão de Bourdieu, é importante para a análise do tema em foco porque tem uma força simbólica gigantesca que tenta justificar-se em ferramentas como a divisão social do trabalho e a estrutura do espaço (sagrado ou profano) e do tempo (inclusive o tempo do lazer, como no caso em foco). Para os homens são destinadas as tarefas que exprimem

³ Bourdieu afirma ainda que a divisão das atividades, dos objetos e demais elemento da cultura é feita segundo a oposição entre o masculino e o feminino, em um sistema de oposições homólogas como alto/baixo e duro/mole, sendo alto e duro associados à ereção do homem, por exemplo. As sociedades buscam, nas diversas relações sociais e manifestações culturais, formas de provar que a mulher possui uma situação diferente e desprivilegiada, como se fosse inferior porque lhe faltam traços distintivos corporalmente, além de outros. Uma mulher teria menos valor

sua força, conferem visibilidade a eles na cena pública e, assim, dignificam sua imagem social. Já para as mulheres restam as prendas domésticas, escondidas, obrigatórias, que não são valorizadas socialmente, que não lhe conferem poder nem projeção nem visibilidade social. Ao contrário, estão restritas ao espaço privado, *locus* central da dominação masculina durante séculos⁴.

Igualmente, nos demais tipos de festa, é a figura masculina que exerce a função de protagonista de todos os movimentos e ritmos. A mulher é apenas adorno, bem ao modo e estilo dos tempos da casa-grande. Trata-se de um dos traços emblemáticos da cultura patriarcal. Como lembra Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, o sistema patriarcal instituiu dois códigos de moralidade: um liberal e permissivo para os homens – inclusive do ponto de vista da sexualidade – e um rigorosamente antiliberal e antipermissivo para as mulheres. A monogamia, que só existia para as mulheres, resultou desse fenômeno, reforçando, assim, o esquema de dominação analisada por Bourdieu.

A mulher, nesse contexto, era tida como parte integrante do espaço doméstico e a ela ficava confinada. É como se ela fosse parte da propriedade do senhor patriarcal. A rua era um espaço quase exclusivo do homem. À mulher só era possível o acesso a lugares públicos se estivesse acompanhada por algum homem da família: pai, tio, irmão, avô ou esposo. A figura masculina garantia proteção. É isso que as danças retratam quando atribuem tanta importância à figura masculina e, conseqüente ao seu poder e formas de dominação.

O CARÁTER PERFORMÁTICO

Uma das tendências mais expressivas nas danças aqui comentadas é o caráter performático, tal qual ocorre na demais manifestações folclóricas nas cidades atualmente. Isso significa que, para atrair a atenção dos meios de comunicação e da própria população urbana, os fatos relativos à esfera do folclore e da cultura popular devem se enquadrar na categoria *performance*. Categoria essa que, em termos de cultura, deve ser entendida como algo voltado para o momento presente, além de representar algo ligado a atuação e desempenho. A cultura performática está intimamente ligada ao *happening*, ou seja, algo que se projeta por si, em forma

porque é desprovida de um falo, por exemplo. Essa visão se aplica ao caso analisado, uma vez que as danças podem perfeitamente ser interpretadas como portadoras de sentidos da dominação masculina analisada por Bourdieu (1999).

⁴ Para Bourdieu, a diferença biológica entre os sexos, em especial a diferença anatômica, é encarada como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros. Ao associar a ereção fálica à dinâmica vital do enchimento, que é imanente a todo o processo de reprodução natural (germinação, gestação), a construção social dos órgãos sexuais registra e ratifica simbolicamente certas propriedades naturais indiscutíveis, convertendo uma imposição social em necessidade da natureza (1999, p.22).

de acontecimento – geralmente um acontecimento considerado tão-somente pelas suas características performáticas.

Ambos, portanto (*performance* e *happening*) constituem elementos da chamada cultura pós-moderna (Harvey, 1992). São elementos que se opõem ao objeto de arte em si ou à obra acabada, traços típicos da cultura moderna. Sendo a folkcomunicação um campo que tende mais para o moderno do que para o pós-moderno, podemos inferir que esse caráter performático é, no mínimo, extemporâneo.

Mesmo quando se entende a Folkcomunicação no contexto de massa, como o faz Roberto Benjamin (2000), é notória a inadequação do *happening* e da *performance*. No contexto de massa, segundo o autor citado, folkcomunicação pode ser entendida como a apropriação das tecnologias da comunicação de massa e o uso dos canais massivos por portadores da cultura folk.

Essa cultura, no entanto, não se reduz a seus aspectos performáticos e ao *happening*. Embora, nesse contexto de massa ressaltado por Benjamin, tais elementos não podem ser descartados. O que não é adequada nos eventos regionais é a valorização apenas de tais elementos. E isso é muito claro nos suplementos de turismo, os quais tentam atrair a atenção de pessoas para épocas e momentos específicos, bem como para manifestações particulares, a exemplo das festas juninas da cidade de Campina Grande, na Paraíba e de Caruaru, no Ceará.

A PADRONIZAÇÃO

Essa tendência traz como conseqüência outra, que é a padronização das manifestações folclóricas. É notório que as festas juninas, nos exemplos citados acima, são muito mais ricas e variadas. Entretanto, são apresentadas como sendo iguais.

Na realidade, quando se trata de folclore, não existe homogeneização, mas sim diversidade. Toda manifestação folclórica deve ser tomada sempre em seu contexto específico, mesmo quando se trata de uma região, estado ou cidade. Aqui, cabe lembrar Gilberto Freyre (1947), quando ele se refere aos elementos principais que constituem a cultura brasileira: a culinária, a música, a linguagem, o modo de morar e de vestir. Todos esses elementos sofrem diferentes variações, mesmo em se tratando de cidades ou vilas vizinhas.

Entretanto, é comum percebermos nas apresentações folclóricas uma simplificação dessas manifestações, como se todo o folclore de um país, estado, região ou cidade pudesse ser reduzido a uma ou algumas manifestações particulares. Quando isso ocorre, o que há, na realidade, é uma

descharacterização das manifestações folclóricas, as quais não são passíveis de tanto reducionismo e simplificação para atender aos requisitos da retórica do marketing turístico. Essa retórica transforma os lugares e suas manifestações folclóricas em produtos para serem consumidos por indivíduos e grupos oriundos de outros países, regiões ou cidades, como algo capaz de entreter e proporcionar deleite ao viajante.

A VALORIZAÇÃO EPISÓDICA

Como o objetivo dos promotores dessas apresentações é voltado mais para o marketing de lugares, com o objetivo de agradar os turistas, em determinadas épocas e estações mais propícias a viagens, há uma nítida tendência de se atribuir um caráter episódico a essas manifestações. Não que elas existam apenas em épocas determinadas, mas são valorizadas somente em períodos específicos, como no exemplo em exame – as festas juninas.

Essa tendência reforça as duas anteriores. Primeiro porque a agenda folk deve sempre atender aos requisitos da *performance* e do *happening*. Segundo porque implica pouca diversidade na abordagem, embora, haja interesse dos promotores de eventos em apresentar manifestações folclóricas que são apresentadas como “novas”, desde que sejam inusitadas e performáticas. Em outras palavras, tudo deve estar de acordo com a retórica do marketing turístico que rege esses suplementos.

ESPETÁCULO PARA TURISTAS

Em geral, a platéia que assiste às manifestações folclóricas é composta por pessoas de relativo grau de instrução e poder aquisitivo. São habitantes de médios e grandes centros urbanos. Estão inseridos no mercado de trabalho e fazem parte de um universo cultural distinto daqueles onde são gerados os símbolos e representações da cultura folk.

Essa cultura, no passado, fazia parte de contextos estritamente comunitários, nos quais os chamados “líderes de opinião” exerciam influência cabal, como demonstrou Luiz Beltrão (1980), pioneiro dos estudos de Folkcomunicação no Brasil. Só que, atualmente, os cenários da cultura folk são cada vez mais diversificados e susceptíveis às influências da indústria cultural.

Assim, temos, nessas apresentações, um tipo de espectador que pode ser incluído na esfera de receptores de informação que estão inseridos no âmbito dos que usam a informação para a tomada de decisões, para a orientação de atividades empresariais, industriais, políticas,

financeiras, culturais e turísticas. São os leitores que fazem parte da chamada “sociedade do conhecimento” e do “capitalismo informacional” (Castells, 1999).

Quando viajam para lugares, motivados pelas manifestações folclóricas típicas, essas pessoas procuram principalmente entretenimento. Além disso, elas estão, geralmente, em férias, ou seja, estão usufruindo de folga remunerada, fora de seu tempo de trabalho. O tempo livre constitui, assim, um dos eixos do discurso e da retórica do marketing turístico.

De outro lado, temos a esfera das pessoas de pouca instrução, desempregadas, subempregadas ou com empregos médios, que residem sobretudo nos cinturões suburbanos ou “rurbanos”. São indivíduos que, além de serem excluídos da “sociedade da informação”, não dispõem de recursos para fazer turismo. O seu tempo livre é utilizado para participar de festas religiosas ou folclóricas de suas comunidades, que são mostradas como exóticas e inusitadas pelos promotores de eventos culturais ou turísticos.

COMENTÁRIOS FINAIS

O que mais chama atenção nas danças e demais manifestações folclóricas programadas para serem apresentadas nas cidades, como no caso de João Pessoa, durante a III Folkcom, é que ao mesmo tempo que elas estão imbuídas de valores rurais, também apresentam elementos próprios do cenário urbano e da cultura pós-moderna predominante nas metrópoles contemporâneas.

No primeiro caso, temos as conotações típicas da cultura patriarcal, de uma sociedade tipicamente rural como o personalismo, o familismo, as relações sociais hierarquizadas e a ostentação de poder e riqueza. A tematização do trabalho agrícola, como a colheita da mandioca, do algodão e de cereais, bem como o predomínio da figura masculina são emblemáticos dessa tendência. Percebemos ainda a força da esfera doméstica e familiar, ou seja, do espaço doméstico, corroborando a idéia de Gilberto Freyre de que é a partir do espaço doméstico que se formam e se desenvolvem as primeiras e mais importantes manifestações de vida e cultura públicas: das celebrações religiosas às festas populares; da organização econômica à organização política.

No segundo caso temos elementos como a *performance* e o *happening*, além da adoção de estratégias típicas da retórica do marketing turístico, outro elemento próprio da ordem urbana atual. Existe, portanto, uma espécie de contradição ou negação da ordem rural e de sua

correspondente “solidariedade mecânica”, própria das sociedades agrárias. Nessa perspectiva, não predominam mais os princípios da perspectiva espontânea da cultura folk.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

-
- BARTHES, Roland. *L'Aventure Semiologique*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
_____. *Mitologias*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BENJAMIN, Roberto. *Folkcomunicação no contexto de massa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Forense, 1999.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. A era da informação: economia, sociedade e cultura. V.1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
_____. *Interpretação do Brasil: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
_____. *Brasis, Brasil e Brasília*. São Paulo: Record, 1968.
_____. *Nós e a europa germânica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
_____. *Inglês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
_____. *Prefácios Desgarrados*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978, p.438.
_____. *Casa Grande & Senzala*. 28ª ed. São Paulo: Record, 1992., p.52.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- MAFFESOLI, Michel. *À sombra de dionísio: para uma sociologia da orgia*. São Paulo: Rector, 1989.
- RECTOR, Monica. El código y el mensaje del carnaval: “escolas-de-samba”. In: Eco, U. et al. *Carnaval*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p.48-96.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. V. 2. Brasília: EdUnB, 1999.
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1995.