

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

SAMIRA DA SILVA DEODATO

**“DOMINGO É DIA DE FEIRA HIPPIE!”:**  
Da contracultura à patrimonialização,  
trajetórias e disputas na Feira Hippie de Ipanema

RIO DE JANEIRO  
2017

SAMIRA DA SILVA DEODATO

**“DOMINGO É DIA DE FEIRA HIPPIE!”:**  
Da contracultura à patrimonialização,  
trajetórias e disputas na Feira Hippie de Ipanema.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória e Patrimônio  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Amália Silva Alves de Oliveira

RIO DE JANEIRO  
2017

## CATALOGAÇÃO NA FONTE

D418 Deodato, Samira da Silva  
“DOMINGO É DIA DE FEIRA HIPPIE!” : da contracultura à patrimonialização, trajetórias e disputas na Feira Híppie de Ipanema / Samira da Silva Deodato, 2017.  
123 f. : il. ; 30 cm

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Amália Silva Alves de Oliveira  
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

1. Feira Híppie de Ipanema – Rio de Janeiro (RJ) 2. Memória - Aspectos sociais 3. Patrimônio cultural – Ipanema (RJ). 4. Antropologia 5. Cultura material I. Oliveira, Maria Amália Silva Alves de, *orient.* II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 306.098153

SAMIRA DA SILVA DEODATO

**“DOMINGO É DIA DE FEIRA HIPPIE!”:**  
Da contracultura à patrimonialização,  
trajetórias e disputas na Feira Hippie de Ipanema

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Memória Social.

Aprovada em 21 de fevereiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Amália Silva Alves de Oliveira (Orientadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sabrina Marques Parracho Sant’Anna  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

## AGRADECIMENTOS

O ano de 2015, por um acaso da vida, marca o momento em que entrei no Mestrado em Memória Social e também o meu primeiro encontro com ‘O Livro dos Abraços’, de Eduardo Galeano. O livro, uma versão *pocket* de capa colorida e interior muito ilustrado, da obra do autor chegou até mim na mesma semana em que iniciei a etapa que começa a se encerrar com este texto. Na contracapa desse livro, falando sobre as contribuições da obra de Galeano para todos, aparece uma declaração que vez ou outra, ao longo desses últimos dois anos, se remexeu na minha cabeça: “Tratar a memória – sua memória e a nossa memória coletiva, da América – como coisa viva, bicho inquieto [...] a história pode – e deve – ser contada a partir de pequenos momentos, aqueles que sacodem a alma da gente sem a grandiloquência dos heroísmos de gelo, mas com a grandeza da vida”. Essa máxima ‘colou’ na minha mente, e permaneci focada, nesses últimos anos, em encontrar uma maneira de falar dessa memória, coisa viva, bicho inquieto, e acabei encontrando, realmente, mas em lugares, pessoas e coisas que eu jamais poderia ter esperado e justamente por isso me sinto inspirada a agradecer a todos, mesmo que os que não serão citados nominalmente aqui, que foram meio ou companhia nessa busca.

Agradeço, primeiramente, a minha família, minha mãe, Sarita Deodato e minha irmã, Samantha Deodato, que foram estrutura, amparo e proteção constantes em cada dia da minha trajetória até aqui, e especialmente nesses últimos dois anos que não foram fáceis pra nenhuma de nós. Que possamos continuar compartilhando as alegrias e desconsoles, os risos e choros (e que as alegrias e os risos continuem sendo maiores) como fizemos até hoje.

Agradeço a Lucas Costa, por ter acreditado desde o início e por me ajudar a acreditar também que eu conseguiria mesmo quando tudo parecia estar indo ladeira abaixo, pelo companheirismo, pelo carinho e pela colaboração em toda a procrastinação. Ao amigo Eduardo Rocha, pela partilha nesses últimos anos, pelas reflexões e pelo apreço de sempre. Ao amigo Renan Prado, pelas conversas insanas que eram sempre um alívio à seriedade das leituras e da escrita, e, especialmente, por ter feito chegar até mim ‘O Livro dos Abraços’, mesmo que tenha sido completamente sem intenção.

Agradeço às duas orientadoras que tive na vida até o momento. À Maria Amália Oliveira, minha orientadora nessa jornada, agradeço a dedicação, o apoio contínuo e as palavras de incentivo que sempre chegaram quando eu mais precisei, e, especialmente, por ter dividido um pouco da sua trajetória na antropologia comigo, foi imprescindível para que eu conseguisse chegar até aqui e levarei comigo nos próximos passos dessa caminhada. À

Camila Moraes, minha orientadora na graduação, agradeço o estímulo e as palavras de encorajamento que foram fundamentais quando eu decidi que entrar no Memória Social era exatamente o que eu queria.

Agradeço intensamente a todos os expositores da Feira Hippie de Ipanema que permitiram que eu cruzasse seus caminhos nesses últimos anos, de 2010 até hoje. Sou profundamente grata por toda receptividade e simpatia, por terem partilhado comigo suas histórias, as coisas boas e ruins da vida de artesão, a insatisfação com tantos apertos cotidianos e o orgulho por fazer parte da Feira. Foi e continua sendo um prazer imenso aprender com vocês, que são sempre fonte de admiração e deslumbramento mesmo nas mais simples coisas. Espero que nossos caminhos voltem a convergir no futuro.

Agradeço aos amigos que tive a felicidade de conhecer nesses últimos anos no PPGMS, em especial, aqueles da minha turma pela sabedoria partilhada, pela simplicidade com que conquistaram meu coração, pelas muitas conversas sobre a vida e a academia, as ansiedades e as incertezas que nos assolavam, por não serem jamais indiferentes a qualquer amigo que necessitasse de auxílio ou informação. Vocês ficarão marcados na minha memória pra sempre pela despreensão e pelo altruísmo que fundaram as bases de nossas relações.

Agradeço a todos os professores do PPGMS, suas contribuições foram indispensáveis para o fluxo de reflexões que me possibilitou construir essa dissertação e, sem sombra de dúvidas, me tornaram uma pessoa diferente da que eu era ao entrar na Sala 02 pela primeira vez. Às membras da banca de qualificação e defesa, Regina Abreu e Sabrina Parracho, pela gentileza, disponibilidade e abertura com que toparam fazer parte desse processo, pelas contribuições valiosas e pertinentes, e pela atenção que destinaram a essa dissertação. Agradeço, igualmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento dessa pesquisa, sem o qual não teria sido possível sequer sonhar com a aventura da pós-graduação.

“Como trágica ladainha a memória boba se repete. A memória viva, porém, nasce a cada dia, porque ela vem do que foi e é contra o que foi.

*Aufheben* era o verbo que Hegel preferia, entre todos os verbos do idioma alemão. *Aufheben* significa, ao mesmo tempo, conservar e anular; e assim presta homenagem à história humana, que morrendo nasce e rompendo cria.”

(Eduardo Galeano, *Celebração das contradições/I*)

## RESUMO

Em suas quase cinco décadas de história, a Feira Hippie de Ipanema se torna um patrimônio proclamado bem antes de ser oficialmente reconhecida como tal, em 2011. A Praça General Osório é o cenário onde a Feira surge, em 1968, e continua sendo até os dias atuais o espaço onde se reúnem expositores, moradores de todo o Rio de Janeiro e turistas locais e estrangeiros, que transformam o evento em uma verdadeira convergência de existências. A criação da Feira é tema bastante polêmico: enquanto a mídia veicula o surgimento da Feira como uma ocorrência vinculada às articulações do movimento hippie no Rio de Janeiro, nas décadas de 60 e 70, autores como Castro (1999) e Peixoto et al. (1994) narram uma história bastante diferente. Castro (1999) afirma que a Feira nasce da idealização de Hugo Bidet, que queria criar na Praça General Osório “uma galeria de arte a céu aberto” (CASTRO, 1999, p. 120). Peixoto et al. (1994), por sua vez, narra o surgimento do evento quase como um acaso. Hugo teria colocado à exposição na lateral das barracas da Feira do Livro, na Praça Geral Osório, seus desenhos eróticos com o objetivo de angariar fundos para continuar a beber cerveja com os amigos no bar Jangadeiro, e a iniciativa surpreendentemente alcança sucesso. O movimento hippie realmente tem grande importância na história da Feira, mas indivíduos ligados a este somente chegam ao evento alguns anos após sua fundação. Os hippies são personagens fundamentais na história do evento por terem sido responsáveis pela introdução de preceitos que se incorporaram aos modos de produção dos artesãos que já estavam por lá.

Para além destes primeiros anos, a Feira possui uma história profusa de acontecimentos e eventos marcantes que inspiram a reflexão. Nesta pesquisa, assim, tem-se por objetivo central o exame das trajetórias e, igualmente, das disputas que se circunscrevem no contexto do evento. No decorrer da construção deste estudo – através de recursos, como a etnografia e a pesquisa documental –, as trajetórias e disputas foram revelando múltiplos atores, que tomados em conjunto são identificados como agentes responsáveis por transformar a idealização de Hugo Bidet no que hoje é a Feira Hippie de Ipanema. Assim, são abordados nesta pesquisa diversos temas, como a contextualização histórica, social e política do bairro de Ipanema e da cidade do Rio de Janeiro buscando um enquadramento do momento em que surge a Feira; os movimentos de resistência dos expositores frente às tentativas de remoção ou realocação do evento em outros espaços; o processo de patrimonialização do evento à luz de autores como Halbwachs (1990), Davallon (2015) e Abreu (2012, 2015); as disputas entre expositores e camelôs, entre as décadas de 80 e 90, e a mais recente introdução de objetos industrializados, que suscitam questionamentos acerca de uma potencial descaracterização do evento; e, finalmente, uma aproximação aos estudos de cultura material, que possibilitam uma análise dos objetos expostos e comercializados na Feira em suas trajetórias, da produção, passando pelo estado de mercadoria, ao consumo.

**Palavras-chave:** Feira Hippie de Ipanema. Antropologia. Memória Social. Cultura Material. Processos de patrimonialização.



## ABSTRACT

In almost five decades of history, the Ipanema Hippie Fair has become a cultural heritage even before being officially recognized as such in 2011. The General Osório Square is the scenario where the Fair emerges in 1968 and continues to be nowadays a spot that congregates expositors, residents of all Rio de Janeiro and domestic and international tourists, which turn the event into a true convergence of existences. The origination of the Fair is a very controversial topic: while the media discloses the emergence of the Fair as an occurrence linked to the articulations of the hippie movement in Rio de Janeiro in the 1960s and 1970s, authors like Castro (1999) and Peixoto et al. (1994) tell a totally different story. Castro (1999) states that the Fair is born from the idealization of Hugo Bidet, who wanted to create an open-air art gallery in General Osório Square. Peixoto et al. (1994), on the other hand, describe the start of the event almost as an accident. Hugo would have attached his erotic drawings on the side of a Book Fair stand at General Osorio Square with the purpose of selling them to continue drinking beer with his friends at the Jangadeiro bar, and the initiative surprisingly would have worked out. The influence of the hippie movement anyway has a great substantial value in the history of the Fair. Even though the hippies had only come to the event a few years after its foundation, they were responsible for the introduction of precepts that were incorporated to the artisanal production's modes of the expositors that were already there.

In addition to these early years, the Fair has a profuse history of striking events that inspire reflection. Therefore in this research the central objective is to examine the trajectories and equally the disputes that occur in the context of the event. In the course of this quest through resources such as ethnography and documentary research, the trajectories and disputes had revealed multiple actors, which taken together are identified as representative agents that have transformed the idealization of Hugo Bidet in what is today the Ipanema Hippie Fair. Thus many issues are addressed in this research, as such the historical, social and political contextualization of the borough of Ipanema and the city of Rio de Janeiro seeking a framework of the moment in which the Fair appears; The resistance movements of the expositors against the attempts of removal or relocation of the Fair in other city areas; The patrimonialization process of the event in the light of authors such as Halbwachs (1990), Davallon (2015) and Abreu (2012, 2015); The disputes between expositors and 'camelôs' (a type of informal street vendors) between the 1980s and 1990s, and the most recent introduction of industrialized objects, which raise questions about a potential loss of the event's character; And, finally, an approach to studies of material culture, which allow an analysis of the objects exhibited and marketed in the Fair in its trajectories of production, commodity state and consumption.

**Keywords:** Ipanema Hippie Fair. Anthropology. Social Memory. Material Culture. Patrimonialization processes.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Mapa aproximado da disposição dos expositores no espaço da Praça [...]	26
<b>Figura 2</b> – Limites territoriais do bairro de Ipanema .....	33
<b>Figura 3</b> – Inauguração da Estação de Metrô é tema da charge de autoria de Pamé [...]	54
<b>Figura 4</b> – Processo de patrimonialização é tema da charge de autoria de Pamé [...]	56
<b>Fotografia 1</b> – Artesãos se apresentam na Praça General Osório [...]	21
<b>Fotografia 2</b> – Registro fotográfico da Feira Hippie de Ipanema na década de 70 .....	23
<b>Fotografia 3</b> – Registro fotográfico da Feira Hippie de Ipanema na década de 70 .....	23
<b>Fotografia 4</b> – Registro fotográfico da Feira Hippie de Ipanema na década de 70 .....	23
<b>Fotografia 5</b> – Corredor da Feira Hippie de Ipanema, em 12 de julho de 2014 .....	27
<b>Fotografia 6</b> – Corredor da Feira Hippie de Ipanema, em 29 de janeiro de 2017 .....	27
<b>Fotografia 7</b> – Corredor da Feira Hippie de Ipanema, em 29 de janeiro de 2017 .....	27
<b>Fotografia 8</b> – Corredor da Feira Hippie de Ipanema, em 29 de janeiro de 2017 .....	27
<b>Fotografia 9</b> – Visão dos painéis expostos do outro lado do Chafariz das Saracuras [...]	28
<b>Fotografia 10</b> – Painéis de artes plásticas na Feira Hippie de Ipanema [...]	28
<b>Fotografia 11</b> – Painéis de artes plásticas na Feira Hippie de Ipanema [...]	28
<b>Fotografia 12</b> – Painéis de artes plásticas na Feira Hippie de Ipanema [...]	28
<b>Fotografia 13</b> – Expositores conversam e tocam instrumentos em frente aos painéis [...]	28
<b>Fotografia 14</b> – Expositora pinta ao lado de seu painel de exposição [...]	28
<b>Fotografia 15</b> – Produção artesanal de dois expositores na mesma barraca [...]	49
<b>Fotografia 16</b> – Produção artesanal de dois expositores na mesma barraca [...]	49
<b>Fotografia 17</b> – Produção artesanal de dois expositores na mesma barraca [...]	49
<b>Fotografia 18</b> – Produção artesanal de dois expositores na mesma barraca [...]	49
<b>Fotografia 19</b> – Expositor exhibe o trabalho de costureiras anônimas [...]	50
<b>Fotografia 20</b> – Expositor exhibe o trabalho de costureiras anônimas [...]	50
<b>Fotografia 21</b> – Expositor exhibe o trabalho de costureiras anônimas [...]	50
<b>Fotografia 22</b> – Expositor cria sistema para montagem de fivelas metálicas [...]	50
<b>Fotografia 23</b> – Bijuterias e bolsas confeccionadas com capim-dourado [...]	90
<b>Fotografia 24</b> – Bonecas confeccionadas a partir de cabaças decoradas [...]	90
<b>Fotografia 25</b> – Instrumentos musicais confeccionados a partir de cabaças [...]	90
<b>Fotografia 26</b> – Bijuterias feitas com folhas, sementes e cascas de vegetais [...]	91
<b>Fotografia 27</b> – Imagens feitas com folhas secas, em 12 de julho de 2014.....	91

<b>Fotografia 28</b> – Conchas vendidas inalteradas na Feira Hippie de Ipanema [...] .....	91
<b>Fotografia 29</b> – Chaveiros confeccionados com conchas na Feira [...] .....	91
<b>Fotografia 30</b> – Fantoches e bonecos em papel machê, 29 de janeiro de 2017 .....	92
<b>Fotografia 31</b> – Esculturas confeccionadas em madeira de cedro [...] .....	92
<b>Fotografia 32</b> – Quadros entalhados em madeira, em 22 de maio de 2016 .....	93
<b>Fotografia 33</b> – Quadros entalhados em madeira, em 22 de maio de 2016 .....	93
<b>Fotografia 34</b> – Caixas decoradas com madeira recortada, em 8 de janeiro de 2017 .....	93
<b>Fotografia 35</b> – Sinalização sobre o uso de madeira reciclada na confecção [...] .....	107
<b>Fotografia 36</b> – Representações visuais nos objetos industrializados [...] .....	108
<b>Fotografia 37</b> – Representações visuais nos objetos industrializados [...] .....	108
<b>Fotografia 38</b> – Animais dos biomas brasileiros aparecem em objetos variados [...] .....	108
<b>Fotografia 39</b> – Animais dos biomas brasileiros aparecem em objetos variados [...] .....	108
<b>Fotografia 40</b> – Micos-leão-dourado são representados em quadro [...] .....	108
<b>Fotografia 41</b> – Pequena escultura de cutia na Feira Hippie de Ipanema [...] .....	109
<b>Fotografia 42</b> – Pequena escultura de onça-pintada na Feira Hippie de Ipanema [...] .....	109
<b>Fotografia 43</b> – Objeto decorativo de bananas, morangos e melancias [...] .....	109
<b>Fotografia 44</b> – Frutas variadas são representadas, em 22 de maio de 2016 .....	109
<b>Fotografia 45</b> – Instrumentos musicais afrobrasileiros, em 8 de janeiro de 2017 .....	109
<b>Fotografia 46</b> – Instrumentos musicais afrobrasileiros, em 8 de janeiro de 2017 .....	109
<b>Fotografia 47</b> – Instrumentos musicais afrobrasileiros, em 8 de janeiro de 2017 .....	109
<b>Fotografia 48</b> – Representação de capoeira sendo dançada em miniatura [...] .....	110
<b>Fotografia 49</b> – Representação de capoeira sendo dançada em miniatura [...] .....	110
<b>Fotografia 50</b> – Bonecas de cerâmica com representações da estética negra [...] .....	110
<b>Fotografia 51</b> – Incensários moldados em resina de epóxi, em 24 de julho de 2014 .....	110
<b>Fotografia 52</b> – Máscaras de papel machê adornadas com pinturas [...] .....	110
<b>Fotografia 53</b> – Quadro encontrado na Feira Hippie de Ipanema [...] .....	117
<b>Quadro 1</b> – Estimativa de aparição do termo ‘Feira Hippie’ no acervo Jornal do Brasil..	15
<b>Quadro 2</b> – Classificação de abordagem da cultura material nas Ciências Humanas .....	70
<b>Quadro 3</b> – Tipologia de suvenires .....	105

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2. ETNOGRAFIA DA FEIRA HIPPIE DE IPANEMA</b> .....	18
2.1 Primeiros encontros.....	20
2.1 Configurações espaciais na Feira Hippie de Ipanema.....	25
<b>3. PASSADO E PRESENTE: A CIDADE, O BAIRRO, A FEIRA</b> .....	32
<b>4. A PATRIMONIALIZAÇÃO DA FEIRA HIPPIE DE IPANEMA</b> .....	52
4.1 Memória coletiva e patrimônio cultural.....	57
4.2 A sociogênese do conceito de patrimônio cultural .....	59
4.3 A patrimonialização do imaterial através do reconhecimento .....	63
4.4 Memória coletiva, patrimônio cultural e a Feira Hippie de Ipanema .....	65
<b>5. A CULTURA MATERIAL EM QUESTÃO</b> .....	68
5.1 Breve resgate das abordagens da cultura material .....	69
5.2 As mercadorias como objeto de interesse da cultura material .....	75
<b>6. A VIDA SOCIAL DAS COISAS DA FEIRA HIPPIE DE IPANEMA</b> .....	82
6.1 Produção e fase mercantil da vida dos objetos da Feira.....	84
6.2 Da fase mercantil ao consumo .....	98
6.3 Mercadorias e o potencial de materializar lembranças .....	102
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	113
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	118

# 1 INTRODUÇÃO

Há 48 anos acontecendo semanalmente aos domingos, sem interrupções, a Feira Hippie de Ipanema se tornou um patrimônio proclamado bem antes de ser oficialmente reconhecida como tal. Refazer o percurso original do evento se apresenta como um verdadeiro desafio, uma vez que após tantas décadas de ocorrência, a história narrada pelos muitos atores que por ela passaram já foi moldada por inúmeras versões e visões dos fatos. A Feira, que ao longo de sua trajetória inspirou grandes animosidades entre os moradores de Ipanema e os dirigentes da cidade, hoje é um evento multifacetado que atrai a simpatia de todos que por ela passam e alcançou o estatuto de patrimônio imaterial da cidade do Rio de Janeiro por sua “relevante concentração e produção de práticas culturais fortalecedoras da memória e identidade da sociedade brasileira” (LEI Nº 5.286, DE 27 DE JUNHO DE 2011).

Nascida no berço do que Ruy Castro (1999) intitula como a ‘República de Ipanema’<sup>1</sup>, a Feira surge, segundo os relatos do próprio autor e de Peixoto et al. (1994), com a proposta de iniciar, na Praça General Osório, “uma galeria de arte a céu aberto” (CASTRO, 1999, p. 120), onde Hugo Bidet – considerado pelos autores como o precursor do evento – e seus amigos pintores e artesãos pudessem vender seus produtos. A participação dos hippies, que acabam por oferecer a titulação sob a qual a Feira é reconhecida até hoje, é apontada como uma ocorrência posterior, ao contrário do que afirmam as narrativas frequentemente veiculadas na mídia. O movimento hippie passa a fazer parte do evento somente no início da década de 70, com a chegada de artesãos argentinos especializados em bijuterias de amarração de corda, segundo o estudo de Menezes e Eichler (2008).

O movimento contracultural e a cena hippie, que haviam alcançado o auge nos Estados Unidos na década de 60, chegam ao Brasil e buscam o rompimento com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pelo regime militar. O movimento hippie começa a ganhar visibilidade no país a partir de 1969, e Coelho (2005) destaca como marco basilar de sua articulação a publicação no O Pasquim, de 8 de janeiro de 1970, do ‘Manifesto Hippie’ de autoria de Luiz Carlos Maciel. O ‘Manifesto’ apresenta Ipanema – ao lado de Bahia – como referencial para a nova cultura, mostrando a centralidade do bairro, que efervescia com as manifestações dos movimentos de contestação em pleno assombro da ditadura militar.

---

<sup>1</sup> Ruy Castro (1999) apresenta a ‘República de Ipanema’ como uma especial conjuntura em que o bairro se encontra entre as décadas de 50 e 60: “uma província habitada por cosmopolitas e uma moderna Shangri-lá à beira-mar, com uma qualidade de vida em que é quase difícil acreditar” (CASTRO, 1999, p. 13).

A Feira Hippie de Ipanema se consolidou, ao longo de suas quase cinco décadas de existência, como um espaço permeado por grandes disputas. Um dos principais conflitos identificados na trajetória do evento é o embate entre expositores e poder público pela permanência das atividades de exposição e comercialização de artesanato na Praça General Osório. Um dos acontecimentos mais emblemáticos da história do evento ocorre justamente como consequência do movimento de resistência iniciado com o objetivo de alcançar a permanência da Feira no espaço da Praça. O desejo pela patrimonialização, iniciado nos final da década de 90, graças às constantes ameaças de remoção dos expositores e realocação em outros espaços, alcança seu desfecho com a promulgação pela Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro da Lei nº 5.286, de 27 de junho de 2011, que patrimonializa a Feira, dando fim às seguidas investidas da prefeitura para extinguir o evento, e promovendo o reconhecimento oficial das atividades dos expositores como relevantes para a constituição do patrimônio cultural da cidade.

A resistência aos processos de remoção e realocação que culmina no texto legal da patrimonialização da Feira, ainda, foi fundamental para a manutenção da operação de reconhecimento e para a preservação dos laços identitários e memoriais do grupo. Processos de realocação e interdição de feiras ocorrem em todo o Brasil, decorrentes de interesses de expansão destas por propósitos turísticos, ou de uso de seus espaços originais para projetos de desenvolvimento das cidades. Processos como estes proporcionam além da perda de raízes históricas, profundos vazios identitários, sociais e memoriais nos grupos sociais que compõe a realização de tais eventos. Exemplos de tais ocorrências são: a Feira Hippie de Belo Horizonte, em Minas Gerais (PIMENTEL; CARRIERI; LEITE-DA-SILVA, 2007), e a Feira Livre Central de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul (CALADO, 2011). Ambas sofreram grandes descaracterizações decorrentes de processos de realocação e da introdução de novos atores em suas organizações.

No âmbito da Feira Hippie de Ipanema, apesar da permanência na Praça General Osório, muito é discutido sobre o caráter excessivamente normatizador das regulações anteriores ao processo de patrimonialização e, igualmente, sobre a potencial descaracterização da tradição de produção artesanal, particular à Feira, trazida pela introdução de novos personagens, geralmente comerciantes de produtos industrializados, que chegam ao evento interessados no grande público que o evento atrai. Sobre essa questão, Ribeiro (2013) afirma que feiras de artes e artesanato são espaços dicotômicos por essência. A Feira Hippie de Ipanema, assim como tantas outras feiras, se caracteriza simultaneamente por ser um espaço de manifestação cultural – institucionalmente contemplado pelo estatuto patrimonial – e um

espaço de comércio – uma vez que toda a estrutura da Feira gira em torno deste fim (DEODATO, 2014).

Compreendendo a Feira Hippie de Ipanema a partir desta configuração de espaço de cultura e comércio, é relevante que os objetos em exposição no evento sejam considerados enquanto atores que traduzem a essência da Feira, tanto quanto os indivíduos que fazem parte de seu contexto. Nesse sentido, a coletânea de Appadurai (2008), ‘A vida social das coisas’, aponta um caminho pertinente para pensar os regimes de valor em que os objetos da Feira circulam, para além das trocas econômicas que são concretizadas no espaço. Ainda, considerando as contribuições de Kopytoff (2008), que também aparece na coletânea de Appadurai (2008), os objetos em exposição na Feira são capazes de transitar dentro e fora do estado de mercadoria e conformam, portanto, trajetórias notadamente particulares, que ao serem observadas possibilitam a compreensão da multiplicidade de manifestações que compõe o evento.

Diante do exposto, esta pesquisa tem por objetivo central o exame das muitas trajetórias que se circunscrevem no contexto da Feira Hippie de Ipanema e igualmente das disputas que são travadas em seu quadro. Serão consideradas para alcançar este objetivo não somente as existências dos indivíduos, mas equitativamente as dos objetos, uma vez que, desde a fundação da Feira estes, através de suas ações e agências, são parte fundamental da complexa associação entre os variados atores no universo do evento.

Com a finalidade de alcançar tal objetivo, pontua-se que os objetivos específicos aqui pretendidos são: (1) Realizar uma aproximação etnográfica no espaço da Feira Hippie de Ipanema, retomando as posições de Geertz (2008) e Peirano (1995); (2) Observar mudanças e permanências no contexto de realização Feira, atentando especialmente para os acontecimentos que ocorrem num momento anterior ao nascimento do evento e aos conflitos e disputas que ocorrem durante sua consolidação; (3) Abordar o processo que leva ao estatuto patrimonial alcançado pela Feira Hippie de Ipanema e como este se ajusta à concepção de um regime de patrimonialização por reconhecimento proposto por Davallon (2015); (4) Empreender a composição dos objetos da Feira em sua vida social a partir da configuração produção/estado de mercadoria/consumo, como proposto por Appadurai (2008).

A construção da presente pesquisa, que tem um caráter essencialmente qualitativo, se fez sobre um variado aporte teórico-metodológico, especialmente por este se tratar de um estudo inerentemente interdisciplinar. A execução do primeiro procedimento de pesquisa, a revisão de literatura, se deu nas interseções de variados campos de estudo, como Memória Social, Antropologia, Turismo, Artes, Patrimônio Cultural e Cultura Material. A pesquisa

bibliográfica, assim, parte do estudo das concepções de memória coletiva, patrimônio cultural, identidade e reconhecimento, para posteriormente adentrar as múltiplas abordagens dos objetos nos estudos de cultura material, focando, finalmente, na abordagem destes nas pesquisas sobre o consumo. Ainda, empreendeu-se uma extensiva consulta a estudos que abordam as feiras de artes e artesanato, incluindo a Feira Hippie de Ipanema, bem como um levantamento histórico sobre o bairro de Ipanema, considerando seu presente e passado, e as iniciativas locais do movimento contracultural nas décadas de 60 e 70.

Para embasar a pesquisa bibliográfica tornou-se necessário realizar uma pesquisa documental, que primeiro se deu na identificação e análise dos textos legais com o intuito de compreender as normatizações impostas à Feira Hippie de Ipanema ao longo das últimas cinco décadas. Os textos se encontravam abrigados no site da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e no acervo digital ‘Decretos Municipais do Rio’, do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, empreendeu-se a identificação de menções à Feira Hippie de Ipanema nas edições do Jornal do Brasil de 1960 a 2010, com a finalidade de investigar os acontecimentos na história do evento, que porventura não aparecessem através de outros meios, ou em contato com os expositores.

Este momento da pesquisa documental foi viabilizado pela disponibilização do acervo do Jornal do Brasil na Hemeroteca Digital Brasileira, um portal de periódicos nacionais disponível para ampla consulta virtual abrigado dentro da Biblioteca Nacional Digital do Brasil, da Fundação Biblioteca Nacional. A pesquisa realizada neste acervo se deu através da consulta ao termo ‘Feira Hippie’<sup>2</sup> nas matérias publicadas nos períodos de 1960-1969, 1970-1979, 1980-1989, 1990-1999, 2000-2009 e 2010 – ano em que o jornal deixa de ser impresso e se torna exclusivamente digital. As numerosas ocorrências do termo ‘Feira Hippie’<sup>3</sup> (Quadro 1) nas publicações do Jornal do Brasil geraram um alto número de dados, que possibilitaram a compreensão de variados casos que aparecem ao longo do texto<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> A escolha do termo ‘Feira Hippie’ para as consultas se deu, especificamente, pelo retorno menos significativo de ocorrências quando buscado o título ‘Feira Hippie de Ipanema’. Poucas são as publicações em que se encontra o título completo sendo utilizado.

<sup>3</sup> É interessante apontar que durante as consultas ao acervo do Jornal do Brasil, nas publicações das décadas de 60, 70 e 80, constantemente a palavra hippie aparece entre aspas, denotando certa desconfiança e incerteza acerca da permanência de indivíduos remanescentes do movimento e da própria ligação do evento com o ideário hippie. O termo perde as aspas somente nas publicações de meados da década de 90 em diante, o que revela uma mudança de postura em relação à Feira Hippie de Ipanema. A abordagem do evento nas matérias, a partir de então, se torna menos contestadora e acusatória, e mais preocupada com a manutenção ou remoção da Feira da Praça General Osório, bem como passa a tratar as iniciativas de patrimonialização como positivas.

<sup>4</sup> Apesar de não ser tratado no texto deste estudo, é relevante apontar que, especialmente nas consultas às publicações da década de 70, foram identificadas matérias sobre o surgimento de diversas feiras com configurações semelhantes às da Feira Hippie de Ipanema em São Paulo, Brasília, Ouro Preto, Cabo Frio e Punta del Este, no Uruguai.



**Quadro 1** – Estimativa da aparição do termo ‘Feira Hippie’ no acervo Jornal do Brasil

PERÍODO CONSULTADO	APARIÇÃO DO TERMO ‘FEIRA HIPPIE’
1960-1969	01 ocorrência
1970-1979	95 ocorrências
1980-1989	93 ocorrências
1990-1999	140 ocorrências
2000-2009	141 ocorrências
2010	09 ocorrências
<b>TOTAL</b>	<b>479 ocorrências</b>

**Fonte:** Adaptado dos dados da Hemeroteca Digital Brasileira

Os procedimentos de pesquisa bibliográfica e documental foram aliados à atuação em campo através da observação participante como ferramenta metodológica para o desenvolvimento de uma etnografia da Feira Hippie de Ipanema. A observação participante se apresenta como ferramenta base da antropologia para a pesquisa de campo e, como aponta Valladares (2007), pressupõe necessariamente um processo longo de pesquisa. Assim, é relevante que se observe que a entrada em campo se dá num momento anterior ao desenrolar deste estudo e, por isso, já tendo sido testadas outras formas de abordagem – como análises quantitativas e a etnografia virtual –, a observação participante se mostrou, através de erros e acertos, como a mais adequada para os objetivos pretendidos.

Ainda, foi considerada longamente a possibilidade de utilizar entrevistas estruturadas ou semiestruturadas como suporte à observação participante. Porém, considerando que o objeto estudado se trata de uma feira livre de artesanato, onde a interação entre expositor e cliente se dá continuamente, o empreendimento de aplicar longas entrevistas – mesmo com o auxílio de recursos de captação audiovisual – seria um complicador que poderia causar transtornos às atividades dos expositores, criando uma animosidade indesejada entre pesquisadora e pesquisados. A observação participante, assim, foi realizada com base no que Valladares (2007) apresenta como recurso natural da metodologia, que seria a necessidade de “saber ouvir, escutar, ver, fazer uso de todos os sentidos” (VALLADARES, 2007, p. 154) e a coleta de dados se deu através de anotações livres dos encontros estabelecidos com os expositores. O único recurso empregado em conjunto com a observação participante foi a captação de imagens da Feira e dos objetos expostos através da fotografia, que se apresenta aqui muito mais como um meio para a compreensão das estruturas do evento, do que como um recurso metodológico em si.

Na abordagem dos objetos, por sua vez, ponderou-se acerca da utilização do método biográfico de Kopytoff (2008), mas seria impraticável aplicar a metodologia a todos os objetos presentes na Feira Hippie de Ipanema, tanto por seu caráter de fugacidade – os objetos

aparecem no evento de acordo com a produção dos artesãos, ou seja, podem estar sempre lá ou aparecer somente uma vez –, quanto pelo grande número de biografias particulares que seria necessário traçar – cada objeto produzido pelos artesãos poderia conformar uma biografia única. Assim, optou-se por consolidar dois grandes grupos de objetos, sendo um específico dos objetos produzidos artesanalmente e outro focando os objetos produzidos industrialmente, e dentro destes conjuntos buscar uma caracterização de suas particularidades de forma mais geral.

Finalmente, considerando o encadeamento das exposições propostas para este estudo, apresenta-se a dissertação a partir da seguinte divisão:

No primeiro capítulo, ‘Etnografia da Feira Hippie de Ipanema’, são tratadas as possibilidades e limitações do método etnográfico a partir de autores como Geertz (2008) e Peirano (1995). Iniciando a exposição da etnografia empreendida, com o objetivo de expor os pontos de partida que levaram à escolha da Feira Hippie de Ipanema como objeto de pesquisa, é abordado o encadeamento de eventos que levaram às primeiras incursões na Feira, no ano de 2010. É realizada, igualmente, neste capítulo, uma caracterização das configurações espaciais e das modalidades de ocupação deste pela Feira e das primeiras disputas identificadas neste momento.

No segundo capítulo, ‘Passado e Presente: A cidade, o bairro e a Feira’, busca-se inicialmente uma caracterização da relação metonímica que se estabelece nos signos culturais exportados de Ipanema, que passam a ser referência do ‘ser carioca’ e, conseqüentemente, do ‘ser brasileiro’. A exposição social, história e política dos contextos, da década de 70, em que se encontram o bairro de Ipanema e a cidade do Rio de Janeiro, é fundamental para caracterizar o cenário em que surge a Feira, que é, igualmente, um produto direto da eclosão dos movimentos contraculturais à época. Ainda, são tratadas as questões acerca das disputas existentes entre os expositores hippies e não hippies, e sobre a posterior assimilação dos representantes do movimento, que se deparam com uma nova configuração do evento, imposta pelas normatizações das atividades exercidas pelo poder público. Neste capítulo, igualmente, começa a ser delineado o conflito entre artesanal e industrial, que é introduzido, em um primeiro momento, pela presença de camelôs em Ipanema.

No terceiro capítulo, ‘A patrimonialização da Feira Hippie de Ipanema’, são abordadas as disputas entre expositores e poder público diante da ameaça de remoção e realocação da Feira em outros espaços. Esse processo se desenrola a partir da década de 80 e culmina no desejo pela patrimonialização do evento, que ocorre somente em 2011. A partir das considerações acerca da trajetória que leva à patrimonialização, busca-se na proposição de

Jean Davallon (2015) o enquadramento do estatuto patrimonial alcançado pela Feira na concepção de um “regime de patrimonialização por reconhecimento” (DAVALLON, 2015, p. 56), compreendendo que o processo de patrimonialização ocorre pela via da memória e culmina em reconhecimento e identificação para os detentores do patrimônio, no caso, os expositores do evento.

No quarto capítulo, ‘A cultura material em questão’, articula-se a fundamentação de um arcabouço teórico acerca das variadas abordagens da cultura material enquanto temática de interesse da antropologia. Nesse sentido, aponta-se para os estudos de consumo nas sociedades contemporâneas, de autores como Miller (1987, 1995, 2007, 2013), para finalmente localizar as proposições de Appadurai (2008), que serão fundamentais para o encadeamento das exposições na sequência, acerca da existência de uma vida social das coisas.

No quinto e último capítulo, ‘A vida social das coisas da Feira Hippie de Ipanema’, parte-se da distinção proposta pela tipologia das mercadorias de Appadurai (2008) para compreender os objetos em exposição na Feira Hippie de Ipanema enquanto mercadorias por destinação. É relevante, igualmente, a concepção de Kopytoff (2008), para o qual os objetos podem transitar dentro e fora do estado de mercadoria, e propõe-se então a abordagem das mercadorias expostas na Feira a partir da dinâmica produção/estado de mercadoria/consumo. Neste capítulo, são considerados os objetos produzidos artesanalmente e, equitativamente, aqueles produzidos por meios industriais, e busca-se na contraposição entre as trajetórias destes a compreensão de suas ações e agências nas relações com os indivíduos que compõem o evento, sendo estes tanto os expositores, quanto os consumidores.

## 2 ETNOGRAFIA DA FEIRA HIPPIE DE IPANEMA

Compreender a dimensão do que é a Feira Hippie de Ipanema, seu universo de identidades, partilhas, disputas, significados e símbolos, é um trabalho bastante complexo. Buscar uma experiência etnográfica na Feira Hippie de Ipanema se revelou um exercício labiríntico: semanas – e mais semanas – de vivência na Feira mostraram que o evento é uma fonte ilimitada de novas ocorrências, que até ali permaneciam ocultas no embaralhamento de existências que compõem a Feira. As trocas entre pesquisadora e objeto foram e continuam sendo muitas, pois, como disserta Magnani (2002), a experiência etnográfica provoca a ambiguidade, mas apresenta possibilidades de novos olhares e novas saídas.

Em suma: a natureza da explicação pela via etnográfica tem como base um *insight* que permite reorganizar dados percebidos como fragmentários, informações ainda dispersas, indícios soltos, num novo arranjo que não é mais o arranjo nativo (mas que parte dele, leva-o em conta, foi suscitado por ele) nem aquele com o qual o pesquisador iniciou a pesquisa. (MAGNANI, 2002, p. 17)

Sobre a pesquisa etnográfica, Peirano (1995) – que influencia Magnani (2002) em sua posição – defende que esta seja o meio através do qual a teoria antropológica “se desenvolve e se sofisticada” (PEIRANO, 1995, p. 122). A pesquisa etnográfica se dá, segundo a autora, no confronto entre o que está estabelecido previamente no senso comum, a teoria com a qual o pesquisador adentra o campo e a observação da realidade nativa, com a qual o pesquisador é confrontado.

Geertz (2008) posiciona a pesquisa etnográfica em justaposição a um conceito de cultura “essencialmente semiótico” (GEERTZ, 2008, p. 4). O autor, partindo de Max Weber, para o qual o homem estaria amarrado a teias de significado tecidas por si mesmo, compreende a cultura como sendo essas teias, e entende a antropologia, enquanto ciência, como a análise destas, engendrando uma ciência interpretativa, que permanece constantemente buscando significados nos objetos que se propõe a observar.

Na antropologia, ou análise cultural, como Geertz (2008) apresenta em seu texto, o que se exercita por essência é a prática etnográfica, que segundo o autor ultrapassa a questão dos métodos. Para além de “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (GEERTZ, 2008, p. 4), a prática etnográfica se manifesta definitivamente no esforço intelectual que o empreender antropológico demanda: a descrição densa.

A descrição densa, para Geertz (2008), seria a manifestação do empreendimento científico que constitui o texto antropológico. Nesse contexto, a pesquisa etnográfica se

situaria como uma experiência pessoal antes de tudo. O autor aponta que o pesquisador não deve procurar tornar-se nativo – nem mesmo copiá-lo –, mas buscar o sentido mais amplo do termo ‘situar-se’, procurando no contato estabelecer a compreensão das estruturas de significação e sua importância, empenhando-se em identificar suas bases sociais, num exercício que ultrapassa o simples falar para/com o nativo, mas estimulando o “conversar com eles” (GEERTZ, 2008, p. 4), que seria muito mais difícil do que se reconhece habitualmente, segundo o autor.

Geertz (2008) aponta para três características da descrição etnográfica: (1) ela seria interpretativa; (2) ela interpretaria o fluxo do discurso social e; (3) tal a interpretação consistiria em tentar salvar o que é apreendido – em forma de discurso – de uma possibilidade de extinção, fixando-o em uma estrutura pesquisável (GEERTZ, 2008, p. 15). A análise cultural, assim, seria “(ou deveria ser) adivinhação dos significados, uma avaliação das conjecturas, um traçar de conclusões explanatórias” (GEERTZ, 2008, p.14).

Contemplando este mesmo tópico, Peirano (1995) recai sobre a questão da desconstrução de categorias abstratas da sociedade da qual o pesquisador tenta afastar-se – como religião, política, senso comum – que ocorre como uma consequência da busca eterna pelo ‘ponto de vista do nativo’. A autora, em diálogo direto com Geertz (2008), enfatiza que a pesquisa etnográfica é uma prática “sobretudo artesanal, interpretativa e microscópica” (PEIRANO, 1995, p. 126), que intenta ligar o particular ao universal.

Geertz (2008), nesse sentido, aponta para a análise cultural como uma existência “intrinsecamente incompleta” (GEERTZ, 2008, p. 20). Para o autor, quanto mais profunda é a análise, menos completa ela é: para ele, “chegar a qualquer lugar com um assunto enfocado é intensificar a suspeita, a sua própria e a dos outros, de que você não o está encarando de maneira correta” (GEERTZ, 2008, p. 20). Peirano (1995) corrobora esta visão e aponta que cada texto etnográfico é em si a expressão mais significativa da antropologia, que se encontra em constante construção e, conseqüentemente, permanece inconclusa, uma vez que ele suscita ainda mais questionamentos conforme se delinea.

Compreendendo as muitas possibilidades e eventuais limitações que surgem de um ponto de partida etnográfico, busca-se nesta seção iniciar a apreensão da experiência de campo em um relato. Partindo, especialmente, da exposição de Peirano (1995), para a qual a biografia do pesquisador, o contexto social e histórico mais amplo e, igualmente, as imprevisíveis situações que se configuram entre pesquisador e objeto pesquisado no cotidiano da pesquisa são itens diretamente relacionados à experiência de campo, inicia-se nesta seção, primeiro, uma breve apresentação dos primeiros encontros com o universo da Feira Hippie de

Ipanema para, em seguida, dar início à abordagem de suas particularidades, configurações e existências.

## 2.1 Primeiros encontros

Antes de adentrar uma reflexão sobre memória, identidade e patrimonialização na Feira Hippie de Ipanema, me parece de grande importância retomar brevemente alguns aspectos de minha própria memória através de meu percurso pessoal e acadêmico, que trouxeram grandes influências sobre o meu olhar enquanto pesquisadora e foram, sem sombra de dúvidas, fundamentais para que o presente objeto me encontrasse durante a graduação e novamente agora.

Nasci no final de 1990 e passei praticamente toda minha infância e adolescência em São João de Meriti, na Baixada Fluminense. Um município que se separa do Rio de Janeiro só por um rio no lado mais extremo da Zona Norte da cidade – a Pavuna. Conhecia muito pouco – quase nada – do Rio de Janeiro até fazer a matrícula na universidade e, em consequência disso, desconhecia grande parte das particularidades da cidade, suas manifestações mais populares, os lugares mais comentados e frequentados.

Cresci acompanhando minha mãe que desde sempre costurava as próprias roupas e as nossas (minhas e de minha irmã), cortava os moldes em papel pardo, depois os tecidos e, no que parecia tempo nenhum, transformava tudo nas melhores roupas que eu me lembro de usar. Ainda, fazia murais de fotografias, pintava sobre as mais variadas ‘telas’ – espelhos, caixas, blusas, painéis – e se perdia ‘cozinhando’ a massa que depois dava forma a bichos, personagens e cenários dos mais variados tipos em porcelana fria (biscuit). Eu mesma só desenhei durante um período da infância – e não muito bem – e sempre quis ter as mesmas habilidades manuais, mas nunca desenvolvi nenhuma das técnicas que vinham naturalmente para ela.

As habilidades artísticas pareciam correr na família e o irmão da minha mãe também era um artista. Confeccionava caixinhas em madeira trançada, brincos e colares de sementes e folhas, pulseiras de linha e couro trançados, itens de decoração dos mais variados. Ouvi muitas histórias das andanças dele pelo calçadão de Copacabana, onde ele ia vender tudo que produzia, das pessoas que ele conhecia, dos amigos que tinha por lá. Eu só via os painéis e expositores que passavam às vezes lá em casa, iam lotados de coisas e voltavam vazios, indicando um bom dia.

Em 2010, tive a oportunidade de iniciar meus estudos no Ensino Superior no Curso de Turismo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Além de ter sido uma das minhas primeiras experiências ‘solo’ no Rio de Janeiro, principalmente na Zona Sul da cidade, me possibilitou um primeiro contato também com a antropologia, em uma disciplina ministrada pela professora Edlaine de Campos Gomes, que me incentivou – em conjunto com outras companheiras de turma – a realizar uma primeira incursão na pesquisa de campo e no relato etnográfico. O objeto de estudo selecionado na ocasião foi a Feira Hippie de Ipanema. O desejo de ‘descobrir’ o evento surge principalmente por uma influência familiar intensa para a valorização do saber fazer artesanal e um fascínio pelo ideário de contestação e contracultura das décadas de 60 e 70.

Crescer acompanhando minha mãe na sua produção – não-profissional – de peças artesanais, pintadas, moldadas, criadas do zero, me deixou a impressão de que transformar um impulso criativo em um objeto material, por vezes, é o único caminho possível para pessoas que possuem tal criatividade latente dentro de si. Encontrei a Feira Hippie de Ipanema pela primeira vez, como pesquisadora, como um espaço fantástico, em que a produção de um coletivo imenso de artistas se reúne para formar uma profusão de manifestações altamente particulares aos próprios artesãos e à cidade do Rio de Janeiro, bem como de outras regiões do país, e repleto de signos muito referenciados na minha vivência até ali.

Ainda neste primeiro contato, muito me saltou aos olhos, aos ouvidos, às narinas. A Feira transpirava uma aura muito particular. A exuberância das cores de tudo que lá era mostrado, as sementes das bijuterias, a pedraria das joias, as telas representando a cidade, tudo emanava cor. A sinfonia dos instrumentos musicais de madeira sendo tocados pelos artesãos que os confeccionam (Fotografia 1). O aroma do azeite de dendê que vinha das grandes barracas de comida baiana nas pontas da Praça General Osório. As pessoas conversando animadamente de maneira informal e íntima.



**Fotografia 1** – Artesãos se apresentam na Praça General Osório, em 12 de junho de 2011.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora.

A sociabilização com traços de afeto bem marcados não era restrita aos artesãos, os visitantes eram tratados como amigos de longa data – e alguns realmente o eram, como eu vim a descobrir depois, habituados a frequentar a Feira há muitos anos – e até mesmo eu, uma

pessoa estranha, alheia ao funcionamento e a rotina dos que ali encontrei, visitando a Feira pela primeira vez, sem qualquer traquejo de pesquisadora ou tato para uma aproximação, fui tratada como uma pessoa que ali estava há muito tempo, próxima, uma amiga.

Conversando com muitos artesãos, fui sendo guiada em um retorno ao passado da Feira. Cada interlocutor me enviava a outro que tinha mais anos de Feira e era, automaticamente, ‘habilitado’ pelo anterior a relatar um pouco mais da história, e assim eu fui apresentada a um sem número de narrativas de fatos ocorridos no passado, variadas versões para o surgimento da Feira, relatos de visitas de celebridades e outros pesquisadores, bem como de histórias de vida que tiveram como palco a Praça General Osório.

A simpatia e os laços de amizade, que pareciam ser criados automaticamente quando eu era levada pelo braço até o próximo ‘selecionado’ a me contar sua história, criavam uma intimidade que fazia com que eles se sentissem confortáveis de me confidenciar as dificuldades do cotidiano na Feira, o desejo de permanecer criando e comercializando suas obras, a insatisfação geral com o estado de conservação da Praça, a frustração de não ter suas reivindicações ouvidas, o descontentamento com a entrada de outros expositores que comercializavam objetos, que segundo eles, eram menos dignos de estarem ali. A impressão que ficava nesses encontros era sempre de uma conversa entre amigos, exaltando acontecimentos bons do passado, reclamando de certas agruras do presente e esperando coisas melhores em um futuro incerto.

A sensação geral era de que, como afirmam Menezes e Eichler (2008), para os expositores ali presentes, dos antigos aos que estavam há poucos anos, “a feira foi teatro de suas existências” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 4). Em quase cinco décadas de existência, ocorrendo assiduamente aos domingos, a Feira Hippie de Ipanema surge e se mantém até hoje ocupando um lugar de enorme importância na vida de todos os expositores que dela fazem parte.

Entre 2010 e 2014, permaneci fazendo incursões à Feira. Envolvi-me em pesquisas com objetivos variados, aportes teórico-metodológicos tão variados quanto, mas mantive o objeto de meu interesse sempre que este era adequado aos propósitos das variadas disciplinas que compõem a matriz curricular do Curso de Turismo. Em agosto de 2014, apresentei o Trabalho de Conclusão de Curso com o título “Pela Feira e Pelos Outros: uma pesquisa netnográfica sobre a Feira Hippie de Ipanema”, sob a orientação da professora Camila Maria dos Santos Moraes.

Intrigada pelas postagens do blog Jornal da Feira Hippie de Ipanema, me interessei em compreender o que esta buscava comunicar e como era comunicada através dos ‘outros’.



Coletei e categorizei as publicações do blog, do site e da página na rede social Facebook, e estas me ofereceram a sensação de acompanhar a rotina da Feira – através dos relatos de visitas importantes, tanto de personalidades, quanto de familiares dos artesãos, das festas ocorridas na Praça, da interação entre a Feira e os blocos de carnaval que sempre começam ou terminam na Praça General Osório, das reclamações sobre o estado ruim do calçamento à reivindicação de banheiros – e de visitar o passado desta ao mesmo tempo – eram constantes as postagens com fotografias de participantes da Feira jovens, da disposição das esteiras e barracas improvisadas, das telas e objetos variados que eram confeccionados ali mesmo e colocados à venda (Fotografias 2, 3 e 4), dos muitos expositores que alcançaram projeção nacional e internacional com as criações que ali apresentavam e eram saudados como companheiros mesmo tendo passado tantos anos de sua participação no evento.



**Fotografias 2, 3 e 4** – Fotografias da Feira Hippie de Ipanema na década de 70.  
**Fonte:** Blog Jornal da Feira Hippie de Ipanema

A contraposição destas informações foi realizada em outra coleta de dados sobre a Feira Hippie de Ipanema em páginas variadas relacionadas a lazer e turismo. A primeira e mais imediata percepção resultante dessa etapa da pesquisa foi de que as páginas de maior projeção de turismo, no Brasil e no mundo, dificilmente traziam artigos ou postagens sobre o evento. O maior volume de dados foi encontrado em páginas pessoais, blogs e pequenos sites especializados em indicações de lazer e entretenimento na cidade. Apareciam muitos *reviews* sobre compras realizadas e materiais audiovisuais mostrando a multiplicidade de itens disponíveis à venda. Dificilmente se falava da história do evento – exceto pela mesma narrativa de que a Feira teria surgido como uma iniciativa do movimento hippie, provavelmente num palpite ligado ao nome popular desta – e muito pouco se falava sobre as pessoas que compunham o evento, bem como sobre os objetos expostos, para além da sua existência enquanto mercadorias (ou suvenires de viagem).

O fascínio pela Feira, pelas pessoas que a integram e suas produções não se esgotou durante a graduação, e senti a necessidade de continuar a observar as muitas facetas que a Feira possui e não cansa de revelar. Parti para uma nova jornada e entrei no Mestrado em

Memória Social, do Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS), da UNIRIO, logo no ano seguinte. O primeiro projeto formulado para o mestrado pensava em acompanhar as pessoas da Feira, suas trajetórias de vida, o que as motivaram no passado e continuavam a motivar nos dias atuais. O problema encontrado nessa etapa era a enorme quantidade de pessoas que existe nesse universo e que precisariam ser ouvidas. Seria impossível para o tempo previsto de pesquisa trabalhar de forma minimamente satisfatória com tantas trajetórias de vida, com tantas narrativas, com um volume tão grande de dados.

Em contato com as disciplinas, autores, teorias que me foram apresentadas no PPGMS, muitos horizontes acabaram se abrindo e inúmeras possibilidades de experiências de pesquisa foram sendo enunciadas e consideradas. O debate mais marcante, sem dúvidas, foi entre optar por uma abordagem sociológica – que talvez fosse mais conveniente considerando o coletivo de pessoas ali presentes como formações de grupos sociais, para recuperar Bruno Latour (2012), numa conjugação de atores humanos (expositores) e não humanos (objetos) –, ou uma abordagem mais ligada à antropologia, que ainda permanecia complicada considerando o volume de ‘informantes’ presentes na Feira.

A resolução deste primeiro conflito veio de forma natural, ao longo de numerosas reflexões em conjunto com a orientadora que me reencontrou – depois de um primeiro encontro ainda na graduação –, Maria Amália de Oliveira. Nas muitas tentativas de dar sentido a esta primeira proposta de pesquisa, acabou se tornando evidente que as existências que eu identificava na Feira mesclavam frequentemente os artesãos e suas produções. Pessoas e coisas se confundiam, se entrelaçavam, falavam umas pelas outras quando eu tentava articular uma separação entre elas. Uma sugestão (muito bem-vinda, na ocasião) foi a de que eu poderia olhar os objetos como dotados eles mesmos de uma trajetória de vida, tanto quanto os artesãos responsáveis pela sua existência.

A afinidade com a noção de vida social dos objetos e a possibilidade de encontrar nestes uma biografia cultural, que chega até mim através da obra de Arjun Appadurai (2008), foi instantânea e solucionou a angústia de querer compreender todo o universo de pessoas e coisas que compunham a Feira no espaço breve de uma dissertação. Ainda, me abriu possibilidades de análises e entrecruzamentos entre outros teóricos e referenciais que me foram oferecidos ao longo da trajetória do mestrado, inclusive o próprio Latour (2012), que iniciou toda essa reflexão. A escolha pela antropologia – não como uma disciplina única que comporia a minha pesquisa, mas como uma colaboradora na conjugação de um estudo interdisciplinar – foi a mais lógica, diante da trajetória que eu mesma tinha realizado até então

e a que melhor apaziguou a ânsia de encontrar respostas definitivas a todas as questões que o meu objeto de pesquisa me suscitava.

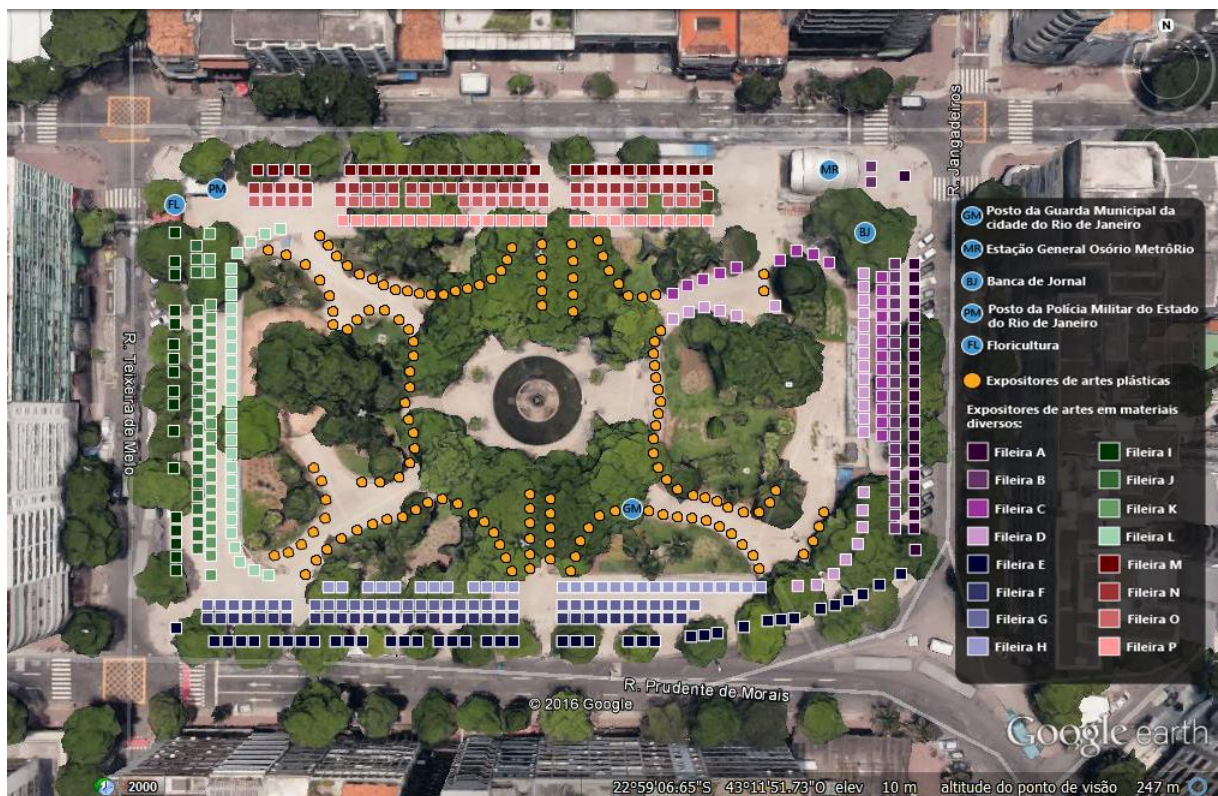
Nos meus encontros mais recentes com a Feira, tive o prazer de rever faces vistas há tantos anos, conversar com expositores, como outrora, amigáveis, receptivos e dispostos a contar a vida no intervalo entre um cliente e o seguinte. Contemplar novos objetos, novas dinâmicas, novas criações com técnicas reconhecidas de encontros passados. Pude me aperceber de novas questões, encontrei a Feira com novos olhares, compreensões inéditas, reflexões frescas. A Feira mantém sua profusão de cores, aromas, sons e significados, mas a cada domingo é uma nova Feira. E nessa trajetória, eu também fui muitas pesquisadoras, e a cada encontro me transformo em uma nova através das partilhas, trocas e descobertas que acontecem no espaço da Praça. Eu sigo buscando apreender o que quer a Feira me permita encontrar nas eventuais convergências entre nós, nas manhãs e tardes de domingo, no mesmo lugar em que ela nasceu e, ao que tudo indica, permanecerá. Aqui, de agora em diante, segue um complexo dessas descobertas, contemplações e reflexões, unindo o que a minha trajetória me possibilitou entender e entrever e o que a Feira Hippie de Ipanema, com suas coisas e pessoas, permitiu que fosse apreendido dela.

## **2.2 Configurações espaciais na Feira Hippie de Ipanema**

Há 48 anos instalada na Praça General Osório, no coração do bairro de Ipanema, a Feira Hippie acontece semanalmente aos domingos. O horário de funcionamento da Feira varia bastante de acordo com a sazonalidade, numa relação estreita com o fluxo de turistas na cidade do Rio de Janeiro. Geralmente entre abril e outubro, quando o fluxo de turistas é menos intenso na cidade, a Feira funciona em uma faixa de horário mais estreita, recolhendo os produtos por volta das 18h. Entre os meses de novembro e março, o fluxo de visitantes aumenta – decorrente da alta temporada de turismo na cidade e da maior circulação de pessoas indo à praia em Ipanema até mais tarde, em função do horário de verão – e a Feira estende seu horário até às 20h. Nos últimos anos, em função dos grandes eventos ocorrendo na cidade, a sazonalidade turística sofreu uma alteração, com grande circulação de visitantes na cidade durante os meses que seriam característicos da baixa temporada, e o horário de funcionamento da Feira passou a ser flutuante. Os expositores costumam ficar até mais tarde nos domingos em que a Praça recebe mais visitantes durante a manhã e a tarde.

Como apontam Menezes e Eichler (2008), a organização espacial da Feira atualmente diverge muito do que era identificado em seu início. Se no passado, a Feira “era só no meio da

calçada que dava para a [Rua] Visconde de Pirajá e mesmo assim ainda não ocupava a calçada toda” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 11), hoje praticamente toda a Praça é ocupada. Como é possível observar na Figura 1, as faces voltadas para as ruas são ocupadas pelos expositores de artes em materiais diversos, como madeira, ferro, tecido, couro, metais variados, conchas, papel, entre outros, enquanto os expositores de artes plásticas ocupam o espaço ao redor do emblemático Chafariz das Saracuras (1975), obra de Mestre Valentim para o Convento da Ajuda que foi realocado na Praça General Osório, em 1911 (SEARA, 2004).



**Figura 1** – Mapa aproximado da disposição dos expositores no espaço da Praça General Osório

**Fonte:** Mapa: Google Earth/Arte visual: Elaborado pela autora

A organização do espaço ao redor da praça segue uma configuração mais normatizada. A uniformização das barracas possibilita que os objetos expostos tenham maior destaque e recebam a mesma visibilidade de todos que circulam nos corredores da Feira (Fotografias 5, 6, 7 e 8). Os expositores possuem um espaço delimitado por uma barraca de metal com lona azul na parte inferior e branca na parte superior. Todas as barracas apresentam a licença do expositor em lugar de destaque, item importante para atestar a legalidade da presença do mesmo na Feira em eventuais fiscalizações. Os produtos são expostos em painéis no interior e nas laterais e sobre suportes horizontais de madeira nas barracas. São deixados dois vãos livres entre as barracas na parte mais externa e mais interna das faixas laterais da praça, o que garante corredores largos e uma circulação fluída aos visitantes, permitindo que os produtos sejam observados, tocados, testados e garantindo o contato próximo entre cliente e expositor.





**Fotografia 5** – Corredor da Feira Hippie de Ipanema, em 12 de julho de 2014.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografias 6, 7 e 8** – Corredores da Feira Hippie de Ipanema, em 29 de janeiro de 2017.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora

A organização do espaço reservado aos expositores de artes plásticas, por sua vez, atende a uma lógica de natureza bem distinta. Não existem barracas ou grandes limitações físicas ao espaço de exposição. Os expositores fazem uso de painéis gradeados altos em que são presas as telas e peças esculpidas e pintadas (Fotografia 9). A sensação geral é de ter entrado em uma grande galeria em que muitos artistas estão sendo expostos simultaneamente (Fotografias 10, 11 e 12). Os expositores geralmente ficam sentados em cadeiras de praia (Fotografia 13), bem próximos de seus espaços de exposição e estão sempre disponíveis para uma boa conversa sobre sua arte, suas inspirações e seu processo de criação. Ocasionalmente, é possível encontrar expositores pintando ali mesmo (Fotografia 14). A divisão do espaço é bem dinâmica e despojada, criando uma aura de descontração e relaxamento.





**Fotografia 9** – Visão dos painéis expostos do outro lado do Chafariz das Saracuras, em 12 de julho de 2014.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografias 10, 11 e 12** – Painéis de artes plásticas na Feira Hippie de Ipanema, em 29 de janeiro de 2017.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografia 13** – Expositores conversam e tocam instrumentos em frente aos painéis, em 12 de junho de 2011.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografia 14** – Expositora pinta ao lado de seu painel de exposição, em 29 de janeiro de 2017.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora

A montagem da Feira Hippie de Ipanema em seu princípio se caracterizava por um movimento semelhante às feiras livres de alimentos e bebidas, já comuns na cidade naquele tempo. Bem cedo nas manhãs de domingo, os expositores chegavam a Praça levando suas barracas, painéis e produtos e organizavam tudo por conta própria. O que acabava sendo um trabalho árduo que envolvia o carregamento de muito peso e horas despendidas na montagem e organização do espaço de exposição foi simplificado nos anos mais recentes. As barracas e painéis passaram a ser levados até à Praça na noite de sábado por uma equipe terceirizada contratada pelos expositores. Esta equipe é responsável por todo o transporte das estruturas, montagem e desmontagem, sendo um facilitador na rotina já exaustiva de criação, confecção, transporte e organização dos objetos a serem expostos. O serviço é pago individualmente por cada expositor, e juntamente com a Taxa de Utilização de Área Pública (TUAP), somam as despesas fixas que todos os participantes da Feira possuem semanal e mensalmente.

A TUAP, especificamente, parece ser um grande aborrecimento que os expositores sempre apontam. Em todas as incursões, de 2010 ao presente momento, o tema foi abordado pelos interlocutores, bem como na pesquisa netnográfica em Deodato (2014) foram encontrados registros nas redes sociais sobre essa questão. Na pesquisa de Menezes e Eichler (2008) este tópico é igualmente abordado.

Segundo alguns afirmaram, a TUAP – Taxa de Utilização de Área Pública – nem é muito cara, custa cerca de 13 reais, mas o problema é que eles não vêem nenhum retorno desse dinheiro. Na visão dos feirantes que entrevistamos a Prefeitura não cumpre seu papel: a fiscalização que deveria ser realizada na feira é falha e não há investimentos para melhoramento da Praça. Além disso, um de nossos entrevistados afirmou que considera a TUAP “uma distorção, pois passamos a ser caracterizados pelo imposto, não pela arte”. Outro disse que “não importa mais tanto se a pessoa sabe ou não fazer... importa é se ela paga ou não a taxa de imposto do solo de sua barraca”. (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 14)

Tão apontado quanto o caso do pagamento da TUAP, o descontentamento com o processo de avaliação para a obtenção da licença de exposição pelo qual todos os expositores são submetidos é recorrente. Conforme retratam Menezes e Eichler (2008), o processo de regulamentação da Feira Hippie de Ipanema é longo e permeado por muito preconceito contra os artesãos, muito em função de um estigma existente na sociedade da época – e herdado pela sociedade atual – que colocava os hippies, recém-chegados à Feira, como indivíduos a serem enxotados da Praça, pois só trariam balburdia, sujeira e confusões ao bairro.

É importante sinalizar que as observações realizadas nas incursões à Feira permitem entrever certa oposição entre quem seria o participante nativo da Feira Hippie de Ipanema e quem seria o hippie, o forasteiro, o estranho, o estigmatizado. Nos contatos estabelecidos com

expositores nas variadas incursões à Feira foi possível observar que existe um afastamento, um estranhamento, entre os expositores e esse ente remoto, o hippie. O hippie não seria, nesse cenário, o mesmo indivíduo que fundou a Feira e que lá expõe atualmente, seria, na realidade, um personagem distante.

Mesmo recuperando matérias datadas da década de 70 no Jornal do Brasil a presença do hippie nunca é aceita ou exaltada. Com o título ‘Uma feira nada “hippie”’, de abril de 1971, o artigo reproduz a fala de um artesão não identificado que exclama “isso aqui não é feira hippie, vê se o pessoal para de confundir a gente” (JORNAL DO BRASIL, 1971). É interessante observar a recusa de uma identificação com o movimento hippie mesmo que a identidade da Feira siga atrelada até os dias de hoje a este.

Este embate de uma identidade ao mesmo tempo abraçada e combatida suscita o interesse em observar um possível surgimento de uma dinâmica aproximada da identificada por Norbert Elias e John Scotson em sua experiência etnográfica, relatada em ‘Os estabelecidos e os *outsiders*’ (ELIAS; SCOTSON, 2000). No princípio da Feira Hippie de Ipanema, como na fictícia Winston Parva, categorias como autopercepção, reconhecimento, pertencimento e exclusão aparecem tanto nas falas dos próprios artesãos, quanto nas regulações que buscavam ‘higienizar’ o espaço da Feira da presença dos *outsiders* – os hippies –, deixando permanecer na Praça somente os que atendessem aos padrões impostos para a oficialização da ocupação do espaço.

Como Elias e Scotson (2000) apontam, disputas em pequena escala que ocorrem no interior de uma comunidade, em geral, se relacionam a problemas de larga escala que se anunciam no desenvolvimento do país. No caso da Feira, a rejeição à identificação com o hippie dá pistas que indicam uma dificuldade de aceitação deste personagem igualmente pelas representações estatais (Governo do Estado e Prefeitura da Cidade), numa retroalimentação do estigma que recaía sobre o hippie.

Ainda recuperando as publicações do Jornal do Brasil do início da década de 70, ao hippie dificilmente é dada a oportunidade de fala, somente os artesãos – que procuravam, ao máximo, se afastar da identificação com o hippie – são ouvidos. O hippie segue, então, como um ente estranho, externo, alheio ao objetivo final de tornar oficial a ocupação da Praça para expor e comercializar artesanato. Ainda, aparece geralmente personalizado na figura de rapazes e moças bastante jovens, que vinham de longe com mochilas nas costas, que apareciam para vender sua arte sem o real objetivo de compor o evento ou de contribuir para o seu crescimento.



Em 14 de janeiro de 1970, uma pequena nota no Jornal do Brasil aponta para a presença hippie na Feira e afirma que “se eleva hoje a cerca de 3 mil o número de jovens que está vivendo da Feira Hippie montada permanentemente na Praça General Osório” (JORNAL DO BRASIL, 1970). A matéria seguinte, de 13 de abril de 1971, aponta acentuadamente para o afastamento entre o artesão e o hippie, enaltecendo a presença de 80 artesãos “devidamente inscritos” (JORNAL DO BRASIL, 1971) para expor na Feira através da apresentação de três retratos, atestado de bons antecedentes e aprovação no teste da comissão julgadora.

Compondo igualmente uma configuração estabelecidos-*outsiders*, Menezes e Eichler (2008) sinalizam que em sua pesquisa encontraram uma concorrência entre os expositores por uma “fala legítima” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 6) nas narrativas destes sobre como teria acontecido a sucessão de eventos que dá origem à Feira Hippie de Ipanema. Na configuração estabelecida pelas autoras, recuperando Elias e Scotson (2000), os estabelecidos seriam os “mais velhos na Feira” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 5), enquanto os *outsiders* são “os que chegaram depois” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 5). É interessante observar que ao longo das décadas de ocorrência, seja nas disputas iniciais por uma diferenciação entre o hippie e o artesão, ou mais recentemente entre o artesão e o vendedor de produtos industrializados, ou como na pesquisa de Menezes e Eichler (2008), entre os mais antigos e os recém-chegados, a Feira é permeada por disputas.

As controvérsias identitárias, os conflitos que nascem entre os artesãos e o poder público, as diferentes configurações de produção e de ocupação do espaço – mesmo as não oficializadas, no presente – mostram o caráter de resistência da Feira Hippie de Ipanema frente às variadas adversidades que são seguidamente colocadas a estes expositores ao longo das décadas. A consolidação da Feira como um espaço de disputas, e como tais disputas contribuíram para a formação de um enredo complexo que permite, inclusive, novos arranjos que se delineiam a cada dia serão tratados a seguir.

### **3 PASSADO E PRESENTE: A CIDADE, O BAIRRO, A FEIRA**

Captar a multiplicidade de esferas em que a Feira Hippie de Ipanema se manifesta atualmente é um empreendimento impossível se antes não forem compreendidas as dinâmicas de consolidação da relação metonímica que se estabelece entre a cidade do Rio de Janeiro e o bairro de Ipanema. A Feira é produto direto da eclosão dos movimentos culturais e contraculturais que escolheram Ipanema como um lar nas décadas de 60 e 70 e, portanto, é inviável que se compreenda o aparecimento desta sem olhar para o processo que levou a este advento.

O passado da Feira Hippie de Ipanema quando visto em conjunto com a existência presente complexa da mesma permite delinear um composto bastante diversificado de significações e ressignificações, organizações e reorganizações, e uma recusa constante a aceitar que a Feira seja dissolvida ou removida do seu local de surgimento. Nesse contexto, serão apresentadas a seguir considerações sobre o passado e presente da Feira, buscando a compreensão das muitas disputas que têm como palco a Praça General Osório.

A fundação da Feira Hippie de Ipanema na Praça General Osório ocorre no final da década de 60, poucos anos após o Golpe Civil-Militar de abril de 1964, que instaura o período ditatorial no país. O ideário contracultural que fortalece a proposta inicial da Feira – o movimento hippie – encontra no bairro de Ipanema e na cidade do Rio de Janeiro terreno fértil para se instalar. Como aponta Queiroz (2008), a cidade deixa de ser a capital política do país, em 1960, mas não perde “seu referencial de capitalidade [...] nordeando costumes, valores, hábitos e expressões culturais para todo o Brasil” (QUEIROZ, 2008, p. 304). Ainda segundo a autora, a reminiscência da capitalidade se transforma numa verdadeira tradição para a cidade.

Ipanema, que estava em total ebulição cultural e política no final da década de 60 e início da década de 70, se transforma em um símbolo do que é ‘ser carioca’ e, por conseguinte, do que é ‘ser brasileiro’, estabelecendo uma relação em que Ipanema representaria em si o Rio de Janeiro e também o Brasil. Tal relação metonímica entre o bairro, a cidade e o país demonstra como os conceitos de moda, boêmia, vanguardismo e estilo de vida passam a ser tratados como típicos de Ipanema, uma simbologia forte suficiente para transcender os limites territoriais de somente 1,67 quilômetros quadrados do bairro (Figura 2) (VALLE, 2005).



**Figura 2** – Limites territoriais do bairro de Ipanema.

Fonte: Google Maps

Os bairros da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro – principalmente Ipanema – não se tornam o berço dos movimentos culturais e políticos de vanguarda por mera casualidade. O bairro de Ipanema, assim como Copacabana, Leblon, Gávea e Jardim Botânico, das últimas décadas do século XIX às primeiras do século XX, já estavam integrados a um projeto de urbanização da cidade. Este projeto, como aponta Lago (2015), possuía uma clara intenção de deslocar as camadas sociais abastadas para “novos bairros recém-construídos especialmente para elas” (LAGO, 2015, p. 40).

A expansão da Zona Sul ocorre perante os interesses do Estado e do capital privado, e, em particular, das empresas de bonde, como aponta Lago (2015). A Villa Ipanema, empreendimento de José Antônio Moreira Filho, Barão de Ipanema, especificamente, tem sua ocupação viabilizada pela abertura do Túnel Real Grandeza (conhecido atualmente como Túnel Velho), em 1892, e se consolida definitivamente como um local de deslocamento para as classes mais altas com a chegada da iluminação elétrica e das linhas de bonde, a partir de 1901 (SEARA, 2004).

No centro de todos os acontecimentos que marcaram a história do bairro aparece a Praça General Osório, que foi fundada pelo Barão de Ipanema como marco inicial do loteamento da Villa Ipanema, no ano de 1894. A Praça, que era conhecida como Praça Marechal Floriano até 1917, torna-se um “polo irradiador do crescimento imobiliário e

comercial estimulando a ocupação definitiva do bairro” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 2). A partir da década de 30, como apontam Menezes e Eichler (2008), a chegada de grandes cinemas e dos famosos botequins torna a praça um dos principais pontos de lazer e boêmia para os moradores e frequentadores de Ipanema.

Em ‘Ela é carioca’, Ruy Castro se dedica a reunião dos perfis mais notáveis para a formação de uma verdadeira fábula sobre a história de Ipanema, que o próprio autor aponta como o único bairro do Brasil a ter “uma tradição cultural tão rica ou de vanguarda” (CASTRO, 1999, p. 13). Castro (1999) aponta a década 30 como um ponto de partida para a consolidação de Ipanema como um bairro singular:

Por que tudo isso aconteceu ali? Bem, pra começar, desde meados dos anos 30 Ipanema recebeu uma imigração européia de alto nível cultural: alemães, franceses, italianos, ingleses e judeus de toda parte – gente com facilidade para línguas, habituada a museus, monumentos e a conviver com a história. Os que vieram fugindo do nazismo traziam com eles o amor à liberdade. Muitos eram amigos de artistas em seus países e estavam impregnados das idéias da vanguarda européia dos anos 10 e 20. [...] Aqui, eles se misturaram aos nativos (os cariocas de Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, de vários estados do Nordeste e de todos os bairros do Rio) e formaram uma cultura própria – que durante décadas, pôde germinar sossegada, longe dos olhos da cidade. Até 1960, Ipanema era quase tão “distante” do resto do Rio quanto, hoje, a Restinga da Marambaia. (CASTRO, 1999, p. 11-12)

Local de reunião preferido dos que frequentavam ou viviam em Ipanema, que compõe o que Castro (1999) chama de “mestiçagem cultural” (CASTRO, 1999, p. 12), os famosos botequins eram locais de efervescência da cultura ipanemense, especialmente na década de 60, como aponta Valle (2005). Bares como o Bar Lagoa, o Bofetada, o Calypso, o Jangadeiro, o Mau Cheiro, o Varanda, o Veloso e o Zeppelin, eram os lugares principais de encontro dos artistas brasileiros, como os músicos e cineastas que formavam os movimentos da Bossa Nova<sup>5</sup> e do Cinema Novo<sup>6</sup>. A Ipanema da década de 60 vivia um período de grande excitação e criatividade. Ficaram marcados como ícones do bairro nomes de grandes artistas e intelectuais, como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Millôr Fernandes, Jaguar e Leila Diniz, entre tantos e tantos outros.

---

<sup>5</sup> A Bossa Nova é um movimento que surge, no final da década de 50, pelas articulações de cantores e compositores brasileiros, como João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. O movimento surge como uma reformulação musical do modo de tocar e cantar samba, com influências do jazz, e se torna um símbolo da música popular brasileira, reconhecido em todo o mundo. Dentre as músicas mais conhecidas da Bossa Nova estão ‘Garota de Ipanema’, composta em 1962 por Vinicius de Moraes e Tom Jobim, e ‘Ela é carioca’, que dá título ao livro de Ruy Castro (1999), de autoria de Tom Jobim, de 1963.

<sup>6</sup> O Cinema Novo é um movimento que surge, no Brasil, a partir da década de 50, e é influenciado pelo Neorealismo, da Itália, e pela *Nouvelle Vague*, da França. A proposta do Cinema Novo era de rompimento com valores estéticos voltados para interesses industriais, através de uma produção cinematográfica mais próxima da realidade e menos custosa.

No Jangadeiro<sup>7</sup>, pelas histórias contadas por Peixoto et al (1994) acontece um episódio que dá origem ao objeto desta pesquisa, a Feira Hippie de Ipanema. A história é narrada pelos autores como é contada até hoje, com uma narrativa divertida e cheia de expressões bastante cariocas. Segundo Peixoto et al (1994):

Numa manhã de sábado, os artistas plásticos Roberto de Sousa, José Carlos Nogueira da Gama, Holmes Neves, Guima e Hugo Bidet estavam sentados no Jangadeiro, sem um tostão nos bolsos e doidos para tomar chope. Naquela ocasião estava terminando a Feira do Livro, na Praça General Osório, e Hugo lançou a ideia: “se pendurássemos uns quadros naquelas barracas em frente ao bar, talvez vendêssemos um e o produto da venda poderia ser revertido em chope...”. Ninguém teve coragem para aderir à ideia. Hugo, que morava próximo ao bar, na Rua Jangadeiros, foi em casa, rapidinho, apanhou cinco desenhos eróticos de sua autoria, pendurou-os na barraca em frente ao bar e todos ficaram aguardando os acontecimentos. Começou a parar gente para olhar os desenhos e quando Hugo percebia o interesse maior de alguém, atravessava a rua para atender o provável comprador. Eis que de repente, alguém gostou de um dos trabalhos e o comprou. Nascia assim a Feira. Hugo, sedento, atravessou a rua dando pulos de alegria e foi entrando no Jangadeiro, aos berros: “Cabeça (garçom), chope para todos da minha mesa”. E foi um porre só! No sábado seguinte, os cinco participantes da mesa do Bar Jangadeiro expuseram seus trabalhos na praça e, na terceira semana, a eles juntaram-se mais 20 expositores. (PEIXOTO ET AL, 1994)

Narrando igualmente o surgimento da Feira Hippie de Ipanema, Castro (1999) acrescenta alguns detalhes: Hugo Bidet<sup>8</sup> teria pensado de primeira já na possibilidade de criação de uma “galeria de arte a céu aberto, onde ele e seus amigos pintores e artesãos pudessem vender seus produtos” (CASTRO, 1999, p. 120). Ainda, aponta que a iniciativa de Hugo no final de semana seguinte se transforma em um evento, chamado ‘Arte na Praça’, no qual teriam participado Guima, Hanzs Etz, José Carlos Nogueira da Gama, Júlio Vieira, Max Triffler Lisette Troulla, Jesuíno Ribeiro, De Jacy e Lira.

<sup>7</sup> Inaugurado, em 1935, com o nome Bar Rhenania, o Jangadeiro recebe a alcunha pela qual ficou conhecido somente em 1942. “Era um restaurante simples, com cadeiras de palhinha e piso de ladrilho [...]. Os adornos mais sofisticados eram o néon em que se lia Bar Jangadeiro na parede dos fundos e a vitrola tocando valsas de Strauss [...]” (CASTRO, 1999, p. 184). Sua saga, conforme narra Castro (1999), contém um pouco de tudo, desde um ataque de jovens que depredam o bar durante a Segunda Guerra Mundial, a ocupação por uma boêmia folclórica, o surgimento da Banda de Ipanema até seu fechamento, em 1995. Para o autor, o Jangadeiro é uma síntese da história de Ipanema e é, com pesar, que este decreta “O Jangadeiro nunca deveria ter fechado – mas, da mesma forma, Hugo Bidet nunca deveria ter morrido” (CASTRO, 1999, p. 183).

<sup>8</sup> Hugo Bidet aparece retratado em um dos perfis que Castro (1999) cria e apresenta no livro ‘Ela é Carioca’. Hugo Leão de Castro, seu nome nos documentos, ganha a alcunha de Bidet em episódio divertido: por ocasião de uma feijoada que Hugo serviu para cinquenta amigos em seu apartamento, na falta de panelas, as carnes foram deixadas de molho no bidê. O evento se tornou piada entre os amigos e Hugo assumiu o título à francesa e incorporou esse a sua identidade. Segundo Castro (1999), ainda, Hugo é um dos ícones de Ipanema, nas décadas de 60 e 70, integrando todos os eventos ao ar livre que aconteciam no bairro, tendo participado até mesmo da criação da Banda de Ipanema, um dos blocos de carnaval mais famosos do Rio de Janeiro. Segundo Castro (1999), “se Ipanema não existisse, Hugo a teria inventado” (CASTRO, 1999, p. 165).

As versões contadas por Peixoto et al (1994) e Castro (1999) se transformaram hoje numa espécie de história oficial, aparecendo até mesmo na justificativa do Projeto de Lei nº 249, de 30 de junho de 2009, que busca a patrimonialização da Feira. Os personagens principais destes contos não estão vivos para confirma-los ou desmenti-los, e a história, em mais de quatro décadas, já foi contada e recontada tantas vezes que se tornou um verdadeiro mito de origem. Atualmente, o que podemos verificar é a relação de assimilação entre quem conta e reconta a história com a própria Feira. A apresentação de versões e visões dos fatos acaba por comunicar mais sobre o sentido de identificação de quem se apropria destas do que sobre uma verdade legitimada.

Ainda, em outros trechos narrados por Peixoto et al (1994) e Castro (1999) surge uma questão controversa sobre a história da Feira: a presença dos hippies em sua fundação. De acordo com os autores,

A intenção inicial dos fundadores da Feira era de que só participassem pintores e desenhistas e muitos artesãos foram enxotados da praça à porrada. [...]

Vieram os hippies com seus artesanatos e se instalaram na praça. Enquanto não aparecia alguém interessado pelos seus trabalhos, eles transavam, abertamente, às margens do laguinho. Então, um dia, a polícia chegou, com helicóptero, metralhadora e tudo o que tinha direito, levando todo mundo em cana, os que transavam e os que ficavam espiando também. O motivo alegado para a invasão era a falta de licença, não para transar, naturalmente, mas para que os artistas expusessem seus trabalhos em praça pública.

José Carlos Nogueira da Gama e sua amiga Edna começaram a movimentar-se para a legalização da Feira e muita gente foi envolvida para ajudar. Depois de muita luta, tudo ficou resolvido, e a abominável licença foi concedida. E os hippies cantaram e transaram para comemorar. (PEIXOTO ET AL, 1994)

Para evitar que fossem confundidos, Hugo explicava aos clientes: “Não somos hippies nem camelôs. Somos artistas de Ipanema”.

Mas os hippies (de Ipanema ou não) gostaram da idéia e, semanas depois, também se instalaram com seus artesanatos. E, como eram maioria, o nome Feira Hippie institucionalizou-se. Enquanto durou a onda hippie em Ipanema, até cerca de 1973, a praça tornou-se o ponto do *flower power* brasileiro, com todos os foragidos de Woodstock se concentrando ali [...]. (CASTRO, 1999, p. 121)

As narrativas de Peixoto et al (1994) e Castro (1999) indicam que, apesar do reconhecimento até os dias atuais pela sua relação com o Movimento Hippie, a Feira não nasce já como parte deste. Em Menezes e Eichler (2008), por sua vez, a narrativa de um informante apontado como um dos precursores da Feira revela uma possibilidade não delineada em outros relatos. Segundo este,

A feira nasceu no final dos anos 60 e início dos anos 70 como uma aglomeração contínua. O público no início era formado só por cariocas. Havia muitos artesãos fazendo bijuterias de amarração de corda. No início

tinha muito argentino e eles já possuíam sangue de artesãos. O surgimento da feira foi calcado no Movimento Hippie. Tinham as pessoas que no início vendiam seus artesanatos na praia e vinham à tardinha aqui para a Praça para se reunir, fumar um baseado e dormir por aqui mesmo.

Independente das narrativas de uma origem já vinculada aos hippies ou mais tardiamente incorporada a estes, a cena contracultural e o movimento hippie, que haviam alcançado grande visibilidade, atingindo seu auge na década de 60 nos Estados Unidos, chegam ao Brasil na década de 70, buscando o rompimento com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pelo regime militar. De acordo com Coelho (2005), o grande mote da contracultura brasileira era questionar a racionalização da vida social que, dentro de sua visão de mundo, seria o fundamento do autoritarismo. Os contraculturalistas da década de 70 buscavam difundir a subjetividade em suas práticas em oposição à objetividade do mundo exterior, aproximando-se da loucura e da marginalidade, e fundando comunidades alternativas.

Coelho (2005) destaca que o marco basilar da articulação hippie enquanto movimento social é a publicação, em 8 de janeiro de 1970, de um manifesto hippie, de autoria de Luiz Carlos Maciel, no semanário alternativo carioca O Pasquim. Reconhecido atualmente como uma das mais influentes publicações da história da imprensa alternativa brasileira, O Pasquim surge, em 1969, já enfrentando o mais duro período de censura à imprensa do regime militar brasileiro, e usa da sátira, do humor e do deboche para tapear a atividade dos censores, que avaliavam se o conteúdo produzido pelas publicações possuía algum indício de subversão<sup>9</sup>. Como aponta Castro (1999),

Os militares, que não tolerariam uma oposição política explícita, custaram a perceber que o deboche do jornal na área dos costumes e da cultura o tornavam ainda mais “subversivo”. Nitidamente era um jornal “de esquerda” – mas não da esquerda oficial, do Partidão, a que eles estavam habituados, ou mesmo da esquerda estudantil, maoísta, que já começara a assaltar bancos e a fazer caixa para a luta armada. Era uma esquerda de humoristas, mais para festiva, tipo Ipanema, que eles ainda não levavam a sério. (CASTRO, 1999, p. 280)

A entrada de Luiz Carlos Maciel, autor do manifesto hippie, no O Pasquim, segundo Castro (1999), ocorre justamente por este ser um veículo de comunicação de movimentos que se colocavam na contramão do regime ditatorial. Já com a esperança de mudar o mundo, mas

<sup>9</sup> No ensaio ‘Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil’, Antonio Risério apresenta o movimento contracultural brasileiro como uma ramificação de uma cena *underground* universalista, que se manifesta internacionalmente, e experimenta repressões políticas específicas em cada país onde germina. Afirma, ainda, que a contracultura brasileira não nasce como um subproduto do fechamento do horizonte político trazido pela ditadura militar, mas que se expande não por causa da ditadura, mas apesar dela, e combatendo o bloqueio político, específico do contexto brasileiro, fomenta a articulação de uma rede informacional alternativa, como as páginas de Luiz Carlos Maciel, em O Pasquim, e publicações como Flor do Mal, Presença, Bondinho e Verbo Encantado (RISÉRIO, 2005).

ainda aprisionado numa concepção política de revolução – ligado ao que Castro (1999) chama de esquerda oficial –, Maciel começa a enxergar a existência de alternativas quando a censura passa a tornar impraticável o teatro, proibindo peças que ele dirigia de serem montadas, como ‘Barrela’, de Plínio Marcos, e ‘As relações naturais’, de Qorpo Santo.

Nesse momento, observando as articulações internacionais do movimento hippie – Castro (1999) exemplifica tais movimentos apontando para o desbunde<sup>10</sup>, as comunidades hippies, o LSD<sup>11</sup>, o Poder Jovem<sup>12</sup>, o *flower power*<sup>13</sup>, a macrobiótica, o taoísmo, o *Living Theatre*<sup>14</sup> e Woodstock<sup>15</sup> –, Luiz Carlos Maciel compra a ideia e passa a falar desse universo no espaço que Tarso de Castro, um dos articuladores do jornal, dá a ele.

A publicação de Luiz Carlos Maciel, que Coelho (2005) destaca como marco basilar do movimento hippie brasileiro, aparece no número 29 do O Pasquim, com o título ‘Você está na sua? Um manifesto hippie’ e anuncia: “Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a nova sensibilidade é o começo da nova cultura. Sua continuação é a nova lógica” (JAGUAR, AGOSTO, 2006, p. 76). E faz questão de marcar que as leis do passado, nesse momento, já não servem mais.

O manifesto hippie, de Maciel, traz ainda uma lista em duas colunas, uma delas ilustrando os limites aos quais a velha razão teria chegado, que ele intitula de ‘boêmios’, e outra apresentando a nova cultura, que seria capaz de ultrapassar tais limites, intitulada ‘hippies’.

Você curtiu essa? Há muito ainda a curtir. Não se deixe perder pelos demônios da velha razão. Ela ainda não conhece o poder dos sentidos da mesma maneira que, durante séculos, insistiu em ignorar o poder dos instintos. Não se deixe perder. Fique na sua. [...] Compare as duas listas desta página. A segunda coluna é uma resposta à primeira, item por item. O

<sup>10</sup> Gíria que surge no Brasil, na década de 60, como designação daqueles que abandonavam a luta armada. O termo depois passa a abranger todos aqueles que viviam os ideais dos movimentos contraculturais na época.

<sup>11</sup> Nas décadas de 60 e 70, surgem em todo o mundo comunidades alternativas ligadas ao movimento hippie, voltadas para concepções de igualdade e rejeição das noções capitalistas e industriais de produção e consumo. Nestas comunidades era comum a agricultura de subsistência e o culto ao amor livre e ao misticismo. Comumente se encontram vinculadas a estas as práticas de consumo de substâncias psicoativas, como maconha, haxixe, LSD, mescalina, *ayahuasca*, entre outros.

<sup>12</sup> ‘O Poder Jovem’ é um livro de Arthur Poerner, publicado originalmente em 1968, que trata do engajamento dos movimentos estudantis na resistência à ditadura militar brasileira.

<sup>13</sup> O *flower power* foi um slogan lançado pelos hippies norte-americanos como símbolo da ideologia de não violência que surge em repúdio à Guerra do Vietnã, que ocorre no Vietnã, Laos e Camboja, entre os anos de 1955 e 1975.

<sup>14</sup> O *Living Theatre* é parte do movimento teatral *Off-Broadway* que surge entre as décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos, e participa das articulações contrárias ao engajamento do país na Guerra do Vietnã.

<sup>15</sup> Woodstock faz referência ao ‘*Woodstock Music and Art Fair*’ (em português Festival de Woodstock), que ocorreu entre 15 e 18 de agosto de 1969, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. O Festival de Woodstock ficou reconhecido mundialmente como uma das principais manifestações da contracultura norte-americana, e contou com apresentações de artistas como Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who, entre outros.



limite da velha razão engendra a nova sensibilidade. Parece difícil o salto? Não é, não: é fácil. Basta esticar a perna. Assim. Mais um pouco. Agora. Pronto, você está na sua e assim é que deve ser.

[...]

BOÊMIOS	HIPPIES
Cool jazz .....	Free jazz
Angústia .....	Paz
Uísque .....	Maconha
Neurose compulsiva.....	Esquizofrenia
Beatles.....	Jimi Hendrix
Volkswagen.....	Jipe
Higiene .....	Beleza
Amor livre .....	Amor tribal
Noite.....	Manhã
Palavrão.....	Nudez
Agressivo .....	Tranquilo
Simonal .....	Jorge Ben
Barbitúrico .....	Anfetamina
Papo.....	Som e cor
Ateu.....	Místico
Sombrio.....	Alegre
Lênin .....	Che Guevara
Brasil.....	Ipanema e Bahia
Panfleto .....	Flor
Na dos outros ( <i>theirs</i> ).....	Na sua ( <i>his</i> )
Comunicação.....	Subjetividade
Psicanalisado.....	Ligado
Bar.....	Praia
Gravata .....	Colar
Martinho da Vila .....	Gilberto Gil
Herbert Marcuse.....	Wilhelm Reich
Política .....	Prazer
Bossa Nova .....	Rock
Tenso.....	Relaxado
Violão.....	Guitarra elétrica
Godard e Pasolini .....	Andy Warhol
Samuel Beckett .....	Jean Genet
Pílula e aborto .....	Filho natural
Ego .....	Sexo
Discurso .....	Curtição
Oposição.....	Marginalização
Família e amigos .....	Tribo
Segurança .....	Aventura

(JAGUAR; AUGUSTO, 2006, p. 76)

Sobre a oposição levantada, Maciel ressalta que a segunda coluna apresenta as propostas da nova sensibilidade, que orgulhosa de sua loucura, responde à contaminação imposta pela velha razão. O autor ainda realça que a proposta de criar uma caracterização da nova sensibilidade, calcada nos símbolos apresentados, é apenas uma tentativa, que não representa de forma alguma uma norma ou roteiro para alcançar a libertação. O manifesto, assim,

pretende acionar aquele gatilho secreto, coberto pela poeira do hábito, mas capaz de deflagrar, novamente no espírito de cada um de nós, nossa sede de aventura – que foi narcotizada – e o sentimento de perplexidade filosófica – que foi assassinado pelas respostas a todas as perguntas e pela língua ágil, treinada e empapada de saliva, da velha razão. (JAGUAR; AUGUSTO, 2006, p. 76)

É importante, nesse sentido, atentar para a aparição de Ipanema e Bahia como representantes da nova sensibilidade, na listagem do manifesto hippie, como elementos de contraposição à categoria Brasil, que simbolizaria a velha razão. Esse seria mais um indício da forte relação metonímica da cidade e do bairro para a criação de uma identidade vanguardista e contracultural que recebe contribuições de articulações que ocorrem à época em vários estados e acaba por exportar os produtos desta para tantos outros lugares.

A Feira Hippie de Ipanema aparece no centro desse turbilhão contracultural na década de 70 e os preceitos do movimento acabam transpondo as fronteiras do grupo dos hippies e se infiltram na produção de todos envolvidos na continuidade do evento. O processo de elaboração das peças expostas, a sociabilização entre artesãos e artistas plásticos que dividiam o espaço de trabalho e também as técnicas envolvidas nesse processo, tudo é tocado pela filosofia do movimento hippie. A orientação principal do momento era a transmissão de saberes entre os pares, assim como a transmissão geracional. As técnicas que eram aprendidas com os pais continuavam a ser ensinadas aos filhos e também compartilhadas com os companheiros de ofício, num esforço de manutenção e renovação coletiva do processo criativo, além da perpetuação do saber fazer artesanal, que por conta própria já se manifestava como um elemento de contestação da produção industrial, que era privilegiada pela sociedade em geral, nesse momento.

Tendo compreendido a conjuntura que leva ao surgimento da Feira Hippie de Ipanema, é importante observar que nas mais de quatro décadas de sua história esta passou por grandes mudanças. Não somente a lógica de ocupação do espaço foi alterada, como grandes disputas foram e são cerradas em seu espaço todos os dias. Coelho (2005) aponta, em seu texto, para a derrocada do ideário do movimento hippie. Segundo o autor, o insucesso dos hippies em fundar uma verdadeira cultura alternativa nas décadas de 60 e 70 teria legado aos dias atuais um simulacro do movimento original.

Muito se discute, nesse sentido, sobre que lugar ocuparia a Feira Hippie de Ipanema enquanto manifestação do movimento hippie ainda perceptível tantas décadas depois. Castro (1999) afirma que a Feira se impõe no cenário mais recente de Ipanema pela antiguidade, apesar de fugir em parte da formulação inicial do evento e de um período de ‘avacalhão’ dos ideais incutidos neste posteriormente – “Não era isso que Hugo Bidet antevira para a sua

romântica feirinha de arte” (CASTRO, 1999, p. 121). Em Deodato (2014), por sua vez, é sugerido que até mesmo o caráter normatizador das regulações legais sobre a Feira, alterando a dinâmica de ocupação espacial e limitando o processo de criação dos artesãos, seria um indicador do colapso da filosofia hippie, e é importante para tal observar as regulações às quais a Feira foi imposta ao longo de sua história.

Sobre as primeiras regulações das atividades desenvolvidas na Praça General Osório é relevante atentar para a participação, inicialmente, do Governo do Estado do Rio de Janeiro com Ordens de Serviço que buscam regular as atividades que ocorriam na Praça, e posteriormente da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, legitimando a existência da Feira e regulando as atividades de exposição.

Menezes e Eichler (2008) apontam que no início da década de 70, num reflexo do endurecimento do regime militar<sup>16</sup>, com o objetivo de expulsar os hippies da praça é promulgada a Ordem de Serviço nº 29, de 11 de março de 1970, primeira regulação do Governo do Estado que tem como alvo a Feira Hippie de Ipanema. Nesta, “foi proibida a execução de música na Praça, a armação de barracas [...] para evitar o aspecto de feira livre e o uso de esteira tornou-se obrigatório” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 12). As autoras apontam que a restrição da alimentação e exigência de calças e camisas como traje formal de trabalho eram uma tentativa clara de inibir a participação dos hippies, que costumavam passar pela Praça com o intuito de vender seu artesanato para continuar na estrada.

Em 18 de fevereiro de 1974, a matéria intitulada ‘Aposentados e funcionários substituem os “hippies” da General Osório’, relata a substituição dos “rapazes e moças que fizeram a fama de Ipanema” (JORNAL DO BRASIL, 1974a) por aposentados e funcionários públicos que teriam a possibilidade de atender às exigências do Departamento de Fiscalização do Governo Estadual para obtenção da licença de exposição, ao contrário dos hippies. A matéria ainda aponta para a presença de 600 expositores licenciados na ocasião, dos quais 30% seriam argentinos, que se considerariam os ‘hippies autênticos’, e teriam obtido a licença através de ‘namoradas brasileiras’ para burlar as complicações burocráticas, e outros cariocas, que se qualificariam igualmente enquanto hippies (JORNAL DO BRASIL, 1974a).

O caráter de oficialização e, conseqüentemente, de permanência da Feira começa a aparecer nas regulações igualmente na década de 70. A Ordem de Serviço nº 25, de 3 de dezembro de 1975, do Governo do Estado, reforça as ordens expressadas na Ordem de Serviço nº 29/1970, e aponta para a organização das atividades de exposição na Praça General

---

<sup>16</sup> O Ato Institucional nº 5, que até hoje é tido como o golpe mais duro do regime, foi instalado em dezembro de 1968, mesmo ano de início da Feira Hippie de Ipanema.

Osório, que no momento estavam já distantes da ‘ameaça’ hippie, mas começavam a sofrer com a invasão de artigos industrializados (JORNAL DO BRASIL, 1976a).

A instituição das Feiras Livres Especiais de Arte (Feirarte) vem através da promulgação do Decreto nº 321, de 25 de fevereiro de 1976, assinado pelo Prefeito Marcos Tamoyo. À época a Feira Hippie de Ipanema já era popularmente conhecida por esse nome, mas recebe um nome oficial frente às instâncias governamentais e passa a ser reconhecida como Feirarte da Praça General Osório. Em matéria do Jornal do Brasil, de 28 de fevereiro de 1976, o Secretário Municipal de Fazenda, Ronaldo Santa’Anna de Mesquita, afirma que “a coisa mais importante [...] é que estamos admitindo legalmente a existência do artesão e protegendo-o, porque até hoje, a Feira da Praça General Osório existia de fato e não de direito” (JORNAL DO BRASIL, 1976b).

Ainda, remonta à década de 70 o surgimento da insatisfação dos expositores com a rigorosidade do processo de avaliação para obtenção da licença de exposição. O Decreto nº 321/1976, além de oficializar a atividade dos artesãos na Praça General Osório, se preocupava igualmente em regular as produções artesanais expostas, assegurando que estas se tratavam de fato de produções manuais. Conforme artigo, de 14 de abril de 1976, do Jornal do Brasil, foi instituída pelo Secretário Municipal da Fazenda uma comissão formada por professores de arte e artesanato do Centro Educacional Calouste Gulbenkian designados para aplicar provas de competência aos artesãos. Outra comissão formada por servidores do Departamento de Fiscalização recebe a responsabilidade de fiscalizar a comercialização na Praça e visitar os ateliês dos artesãos, assegurando que as peças expostas eram produzidas pelos próprios e não recebiam o auxílio de empregados ou de maquinário no processo de confecção (JORNAL DO BRASIL, 1976c).

Os artesãos se revoltaram novamente com a promulgação do Decreto nº 1.539, de 5 de maio de 1978, também do Prefeito Marcos Tamoyo, que proibia “a venda de bolsas industrializadas, luminárias com armação ou complementos industriais, bijuterias feitas de correntes industrializadas e por fundição (moldes) e trabalhos com muitas duplicatas” (JORNAL DO BRASIL, 1978). A matéria do Jornal do Brasil, de 09 de maio de 1978, com o título ‘Uma discussão acadêmica chega à Secretaria de Fazenda’, ouviu inúmeros artesãos que se sentiam lesados pelas proibições do decreto. Estes apontam o texto legal como “arbitrário e discricionário” (JORNAL DO BRASIL, 1978) por proibir a comercialização de peças como sapatos e sandálias feitos completamente a mão sem justificativa maior. Ainda, apontam que a regulação foi construída sem qualquer consulta aos principais interessados.

Durante a década de 80 pouco parece ter sido formulado sobre a regulação da produção artesanal na Feira Hippie de Ipanema, mas muito é apontado nas matérias do Jornal do Brasil sobre a remoção dos artesãos da Praça General Osório e a realocação da Feira em outros espaços da cidade. Há até mesmo a sugestão do Prefeito Marcelo Alencar, em 1984, de que haveria um plano para a criação de um Artesódromo, que se localizaria possivelmente na Praça Tiradentes, no centro da cidade. O projeto do prefeito, que claramente não obteve êxito, teria a intenção de liberar a Praça General Osório para as crianças aos finais de semana (JORNAL DO BRASIL, 1984a).

Na década de 90, por sua vez, é apresentada a Lei nº 1.533, de 10 de janeiro de 1990, que revê as regulações das atividades de licenciamento e exposição instituídas pelo Decreto nº 321/1976. De acordo com a Lei nº 1.533/1990, as Feirartes passam a ser diretamente vinculadas ao Centro de Artes Calouste Gulbenkian – que anteriormente era responsável somente pelo processo de avaliação das habilidades artesanais para concessão de licença de exposição –, onde a sede administrativa das Feirartes passa a ser sediada. Ainda, o texto legal institui em seu Artigo 9º como atribuição da Comissão Administrativa a fiscalização das Feirartes, que fica responsável por “vedar, apreendendo-os quando necessário, a exposição de trabalhos que contrariem o espírito e as finalidades culturais objetivadas nesta Lei, especialmente aquelas suscetíveis de dúvidas quanto à procedência ou técnica de confecção” (LEI Nº 1.533, DE 10 DE JANEIRO DE 1990).

No Artigo 2º, da Lei nº 1.533/1990, ainda, é definido o propósito das Feirartes, que seriam agora não somente um espaço para exposição e venda de trabalhos artesanais, mas igualmente espaços de desenvolvimento de atividades de caráter cultural relacionadas ao teatro, música, dança, exposições comunitárias e campanhas beneficentes. No Artigo 3º fica explicitado que os objetivos das Feirartes são: (1) a promoção e o estímulo das atividades artísticas e artesanais em logradouros públicos; (2) proporcionar aos expositores condições de aperfeiçoamento artístico e autossustentação, e; (3) facilitar a comercialização e a divulgação dos trabalhos dos expositores nacional e internacionalmente.

A Lei nº 1.533/1990 permite observar preocupações com os artesãos e com a finalidade das Feirartes que o texto do Decreto nº 321/1976 não menciona. Há a partir de então uma responsabilidade da Comissão das Feirartes para com os expositores, e não somente uma série de obrigações às quais os expositores deveriam atender para obter o direito de permanecer realizando suas atividades. O texto, ainda, prevê a normalização do espaço de exposição, que não havia recebido quaisquer normativas até então. E, diferentemente do

decreto anterior, sanciona a presença de um substituto ao expositor licenciado, que tem a função de auxiliá-lo a tomar conta do espaço de exposição.

Uma questão, porém, bastante controversa inserida na realidade dos expositores pela Lei nº 1.533/1990 é a limitação de duas espécies de artesanato ou modalidade de artes plásticas para as quais cada expositor poderia ser habilitado. O Decreto nº 321/1976, por mais que apresentasse limitações mais claras ao uso de maquinário e de itens industrializados, não fazia qualquer menção à limitação do número de habilitações às quais os artesãos poderiam se submeter. Críticas consideráveis a este item foram identificadas tanto nas mais recentes incursões à Feira, quanto em Deodato (2014).

O texto legal de interesse seguinte é apresentado através do Decreto nº 25.491, de 22 de junho de 2005, que dispõe sobre o regulamento interno das Feirartes e traz novidades, como a instituição de outras Feirartes<sup>17</sup>, além da Feira Híppie de Ipanema – que recebe a denominação de Feirarte I –, sendo estas: (1) Feirarte II, na Praça XV, no Centro; (2) Feirarte III, na Praça Saens Peña, na Tijuca; (3) Feirarte IV, na Praça do Lido, em Copacabana, e; (4) Feirarte V, no Calçadão de Copacabana. Estas são formalizadas inicialmente para absorver os candidatos excedentes interessados em expor seus trabalhos em Ipanema (DEODATO, 2014), mas acabam por oferecer a possibilidade de mobilidade para os expositores, que após o primeiro ano de exposição em uma das Feirartes, podem solicitar a mudança para outra.

O Decreto nº 25.491/2005, além disso, suscita uma nova discussão. Como indicam Menezes e Eichler (2008), aparece no texto proibições bastante explícitas quanto ao consumo de bebidas alcoólicas no local de exposição, bem como a exigência de que os expositores estejam sempre trajados convenientemente e que mantenham a limpeza de seu local de trabalho, como se estas não fossem atitudes frequentes destes. O texto permite entrever certa desconfiança de que os expositores ainda seriam “baderneiros em potencial” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 13) ou não estariam comprometidos com o trabalho desempenhado nas Feirartes.

Retomando a discussão sobre a insatisfação dos expositores com alguns dispositivos reforçados pela Lei nº 1.533/1990 e do Decreto nº 25.491/2000, são recorrentes nas incursões à Feira, bem como em Deodato (2014) e Menezes e Eichler (2008) queixas acerca do processo de habilitação e licenciamento realizado pelo Centro de Artes Calouste Gulbenkian. Os interlocutores o desaprovam frequentemente por acreditarem que este se propõe a avaliar

---

<sup>17</sup> As feiras oficializadas no Decreto nº 25.491, de 22 de junho de 2005, já existiam desde a década de 80, conforme identificado na matéria ‘Comprando na Calçada’, do Jornal do Brasil, de 29 de dezembro de 1985 (JORNAL DO BRASIL, 1985). Todas enfrentam trajetórias diferentes, permeadas por disputas, até o reconhecimento formal de suas existências.

de forma objetiva a produção artesanal, que é primordialmente pautada por saberes subjetivos, segundo estes. Ainda, mencionam incertezas sobre a entrada de expositores que poderiam ter conseguido a licença por meios ilegítimos.

Estes incômodos culminam em três adversidades: em primeiro lugar, como verificado anteriormente em Deodato (2014), instaura-se um quadro de desconfiança e insatisfação dos expositores com os novos participantes, “que chegam ao evento com o intuito de comercializar sua mercadoria, por vezes de menor valor artístico, sob o signo de espaço de comércio de artesanato e artes plásticas originais, já conquistado pela Feira Hippie de Ipanema” (DEODATO, 2014, p. 28). Em segundo lugar, os artesãos acabam ‘engessados’ pela limitação de duas técnicas artesanais para a produção de seus trabalhos, por vezes sentindo dificuldade em diversificar a produção e sentindo-se desestimulados a manter o padrão elevado das criações com que começaram, o que acaba culminando, em terceiro lugar, em novas configurações de divisão do espaço, bem como de produção e exposição, que são repensadas e (re)divididas entre seus familiares e também entre diferentes expositores para garantir que todos consigam se manter produtivos e com uma margem de lucratividade mínima.

Sobre o quadro de desconfiança e insatisfação com novos participantes, muito foi encontrado em registros do Jornal do Brasil, que ajudam na construção de um panorama das disputas que já eram travadas na Feira entre as décadas de 80 e 90. Em matéria de 13 de janeiro de 1981, o então presidente da Associação de Moradores e Amigos de Ipanema (AMAI), Cláudio Pinheiro declara que “a iniciativa, por sinal muito louvável, da feira, se transformou radicalmente. Hoje ao invés de ser uma feira de artesanato, o que temos é uma feira de uma pequena indústria” (JORNAL DO BRASIL, 1981).

A opinião do presidente da AMAI é replicada, anos depois, por Antônio Moraes, Secretário Municipal da Secretaria de Fazenda, que à época dividia com a Secretaria Municipal de Cultura a gestão das Feirartes. Antônio Moraes, em entrevista ao Jornal do Brasil, em 11 de agosto de 1987, afirma que “as feirartes, nas quais a Feira Hippie está incluída, se transformaram em puro comércio, com os produtos vendidos por intermediários” (JORNAL DO BRASIL, 1987).

As opiniões negativas em relação à Feira dos representantes da AMAI e das instâncias responsáveis do poder público estimulam as relações de desconfiança entre os expositores e a insatisfação se eleva. Um artesão, ouvido para a mesma matéria do Jornal do Brasil, em 1987, expõe sua apreensão:

O nosso medo é o de sermos tratados como camelôs e não como artesãos [...]. Antes da Secretaria de Cultura, éramos controlados pela de Fazenda, eles não tinham condições de distinguir artesanato de mercadoria industrializada. A Secretaria de Cultura também não nos está apoiando e o Centro Educacional Calouste Gulbenkian, ao qual somos subordinados, só se preocupa em confeccionar material para peças de teatro e raramente aparecem aqui. (JORNAL DO BRASIL, 1987)

A fala do expositor chama a atenção para um personagem em especial, que aparece bastante nas disputas identificadas na trajetória da Feira: o camelô. O conflito entre expositores e camelôs já existia nas décadas de 70 e 80 em menor expressão, mas se acirra na década de 90. Em crônica para a coluna ‘Cena Carioca’, do Jornal do Brasil, em 3 de agosto de 1991, Roberto de Azevedo Marinho alude a um possível motivo original para a contrariedade com a presença dos camelôs na cidade.

Lembrei-me disso, no domingo, passando pela feira hippie da Praça General Osório. É um espetáculo alegre e colorido, cheio de gente e de mil produtos de dúbia e misturada qualidade. Será o fraco que tenho pelas feiras e pelos mercados – aqui, em Istambul ou em Londres. Como são belas as feiras! [...] No entanto – diz-se –, uma das grandes vergonhas do Rio são os camelôs. Pergunto-me por quê. [...] Creio que é porque os camelôs dão a cidade um ar oriental. E a queremos londrina. (JORNAL DO BRASIL, 1991a)

A crônica de Roberto de Azevedo Marinho abre espaço para pensar a presença do camelô em Ipanema, especialmente na década de 90, quando estes começam a ocupar a Rua Visconde de Pirajá, a partir da Praça General Osório, oportunamente aos domingos, aproveitando o fluxo de pessoas que eram atraídas pela Feira Hippie de Ipanema<sup>18</sup>. A Feira, que já encarava dificuldades pela presença de expositores que traziam produtos industrializados para o evento, começa a sofrer uma queda nas vendas graças à presença dos camelôs, que faziam uma frente ostensiva na informal ‘Feira da Dona Lourdes’, personagem que encabeçaria a feira paralela, cobrando inclusive taxas dos camelôs para manutenção da segurança destes (JORNAL DO BRASIL, 1991b).

A presença de Dona Lourdes é tratada, novamente, em matéria do Jornal do Brasil, em 31 de maio de 1994. No texto, que tem um caráter denunciativo bastante marcante, os camelôs ganham número e passam a ser 600, estendendo-se na Rua Visconde de Pirajá, da Praça General Osório até a Praça Nossa Senhora da Paz. A presença de Dona Lourdes não é novidade em Ipanema, conforme a matéria aponta, ela estaria exercendo suas atividades sem qualquer registro municipal já há seis anos (JORNAL DO BRASIL, 1994b).

---

<sup>18</sup> Matérias do Jornal do Brasil estimam em 300 o número de camelôs que estariam armando suas barracas entre as ruas Teixeira de Melo e Vinicius de Moraes, no bairro de Ipanema (JORNAL DO BRASIL, 1991b; 1994a). Considerando que o número de expositores da Feira Hippie de Ipanema é geralmente considerado entre 600 e 800 expositores, na década de 90, pode-se observar que a presença dos camelôs em Ipanema era bastante expressiva.



A acentuada presença dos camelôs no Rio de Janeiro neste momento da década de 90 é esclarecida por Lopes (1996), que fixa, em meados da década de 80, o panorama que possibilitou a ampliação da atividade informal, que já era parte do cotidiano da cidade. Segundo o autor, na década de 80 instala-se um quadro geral de limitação da oferta de empregos, estagnação do crescimento econômico e deterioração da infraestrutura da cidade, que ocasionam em expansão desordenada da atividade informal e maior ocorrência de invasões de terra para a instalação de favelas.

Lopes (1996) aponta que a atividade informal passa a ser objeto de interesse do poder público a partir da gestão do prefeito eleito em 1992, César Maia. Entre as ações para viabilizar o “reordenamento da cidade” (LOPES, 1996, p. 53) estariam a criação da Guarda Municipal, que passa a ser um suporte importante para a manutenção da ordem e a fiscalização das atividades exercidas nos espaços públicos. Ainda, a criação da Secretaria Extraordinária de Desenvolvimento Econômico, que retira da Secretaria Municipal da Fazenda a responsabilidade de licenciamento e fiscalização das atividades geradoras de riqueza para o município.

Como reflexo direto da iniciativa de reordenação do espaço público, surge o Mercado Popular da Uruguaiana, inaugurado em 1994, em um terreno remanescente das obras da Estação de Metrô Uruguaiana, da Linha 1, do MetrôRio (LOPES, 1996). A presença da Guarda Municipal, e a fundação do camelódromo aparecem como principais indicadores da resolução dos conflitos em Ipanema, em meados da década de 90. Retirados da Zona Sul da cidade, os camelôs deixam de ser um inconveniente para a Feira Hippie de Ipanema, que segue, porém, com a questão da presença de produtos industrializados sendo comercializados dentro do evento até os dias de hoje<sup>19</sup>.

Mais recentemente, em 11 de maio de 2015, na versão online do jornal O Globo, em matéria escrita pela jornalista Máira Rubim, a questão da descaracterização da Feira Hippie de Ipanema aparece como outrora. Entrevistado para a matéria, Francisco Gomes da Costa, expositor há 40 anos na Feira, retoma os textos legais que tratam da Feira Hippie de Ipanema: “Não somos uma feirinha de bairro. Temos uma legislação que nos torna a feira oficial de artesanato da cidade e que deveria ser seguida. Mas a prefeitura nos abandonou. Não promove

---

<sup>19</sup> Nas incursões atuais à Feira Hippie de Ipanema, o camelô é pouco lembrado. A presença expressiva da Guarda Municipal na Zona Sul do Rio de Janeiro, desde sua fundação, é apontada como um fator importante para este afastamento. Na Praça General Osório existe, inclusive, um posto fixo da Guarda Municipal (ilustrado na Figura 1), que se mantém presente continuamente durante os eventos que ocupam o espaço. A questão do camelô e do comércio informal, porém, permanece sendo assunto mal resolvido na cidade. A atividade se concentra hoje, em grande maioria, na região do Centro, principalmente entre a Central do Brasil e o Largo Carioca, passando pela Rua Uruguaiana.

fiscalização alguma e, por isso, atingimos essa situação insustentável” (RUBIM, 2015). A oposição apresentada pelo expositor ressalta que o regimento legal – especificamente a Lei nº 1.533/90 e o Decreto nº 25.491/2005 – seria, na realidade, um meio de manutenção das características da Feira, apesar das normatizações e limitações impostas pelo mesmo.

A insatisfação dos expositores com a participação de novos indivíduos que comercializam produtos industrializados, segundo Hélio Natividade – também entrevistado por Rubim (2015) –, acarretou inclusive uma mudança no perfil do público que frequenta a Feira. Segundo o expositor, “hoje, quem tem um bom poder aquisitivo não vem mais aqui devido a essa queda no conceito das peças. Somos uma marca que perdeu a credibilidade. E, para piorar, ainda temos que equiparar nossos preços ao de produtos industrializados para poder acompanhar as vendas” (RUBIM, 2015).

Retomando a questão das adversidades às quais são submetidos os expositores, num estabelecimento mais recente do quadro de desconfiança e insatisfação dos expositores, surge renovada a disputa entre artesanato/arte legítima e a produção industrial, que não passa pelo processo de criação e elaboração das demais peças expostas, sendo barateada pelo uso de matérias-primas diversas e extrapolando a exigência do empreendimento criativo e manual, demandando um esforço nulo para sua confecção por parte do expositor.

O processo de uniformização e descaracterização de artigos artesanais, que vem ocorrendo em diversas feiras de arte e artesanato no país, é alvo de intensas e variadas pesquisas – como Ribeiro (2013), Calado (2011) e Pimentel et al (2007). Tal processo, de acordo com Ribeiro (2013), seria fruto da intensa turistificação destes espaços. A produção artesanal seria, portanto, a mais impactada neste processo por ser a tradução da essência do artesão por trás de sua elaboração (DEODATO, 2014). A mudança de público identificada pelos expositores na matéria de Rubim (2015) é, possivelmente, um indicativo desse processo de turistificação da Feira.

A uniformização da produção artesanal acarretaria a perda do “caráter social de comunicação” (RIBEIRO, 2013, p. 113) destes objetos. No contexto da Feira Hippie de Ipanema, especificamente, apesar das fortes críticas dos expositores à venda de objetos com menor ‘originalidade’, há uma consideração especial aos artigos manufaturados. Sobre isso, o expositor Francisco Gomes da Costa declara “A manufatura não é um problema para o artesanato, porque por trás dela também existe o trabalho de um artesão” (RUBIM, 2015).

Acerca de tais inconvenientes, nas mais recentes incursões à Feira, novas configurações foram identificadas. Os expositores, confrontados com a dificuldade em produzir peças com qualidade e em quantidade suficiente para expor, assumiram novas

posturas. É comum atualmente encontrar barracas divididas entre expositores (Fotografias 15, 16, 17 e 18), que cedem espaço a ‘vizinhos’ e familiares, evitando espaços vazios nas barracas, que poderiam acarretar uma impressão de pouca produtividade. Bem como uma tendência à manufatura de produtos que possuem características mais próximas do “industriano”<sup>20</sup> (RIBEIRO, 2013).



**Fotografias 15 e 16** – Produção artesanal de dois expositores na mesma barraca, em 22 de maio de 2016.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografia 17 e 18** – Produção artesanal de dois expositores na mesma barraca, em 22 de maio de 2016.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora

Foram identificadas, ainda, outras ocorrências atípicas. Para além da divisão de barracas e produção de peças a partir de processos de concepção e execução menos laboriosos – adaptações também coerentes a um período de recessão econômica, enfrentado pelo país nos últimos anos –, a Feira Hippie de Ipanema, acima do seu já conquistado status de feira de

<sup>20</sup> O industriano é uma categoria apresentada por Ribeiro (2013), originalmente formulada por Isabela Frade, que designa a produção em série do artesanato para atender o público advindo do turismo. O artesanato, nestas condições, é esvaziado de seu caráter comunicador e formulado através de estudos de marketing para que sejam “mais lucrativos e atraentes economicamente” (RIBEIRO, 2013, p. 117).



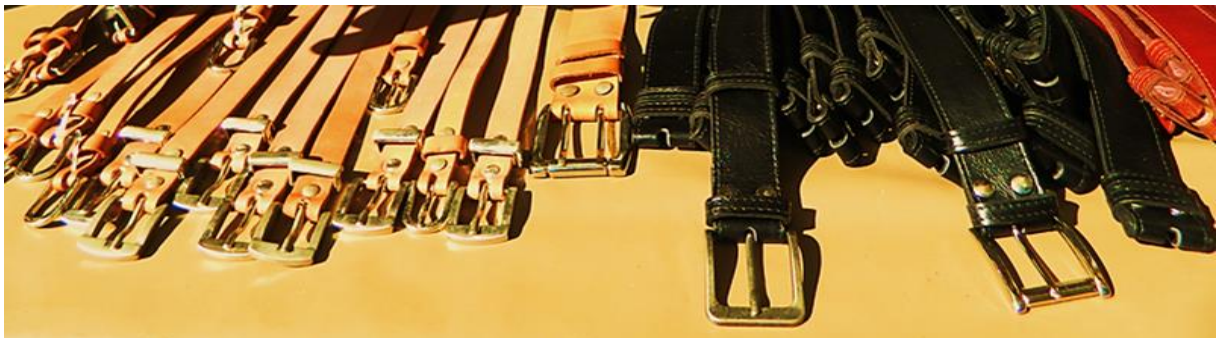
artesanato e artes, continua a se reinventar, buscando a manutenção da noção de produção artesanal característica do evento.

Artesãos habituados a produzir peças em madeira estão buscando alternativas, como a produção em grande quantidade de peças em resina confeccionadas a partir de moldes, uma técnica menos complexa e mais acessível (Fotografia 16). Licenciado para a execução de artes em tecido, um expositor não expõe suas próprias produções, mas cede o espaço de sua barraca para trabalhos variados de costureiras anônimas (Fotografias 19, 20 e 21)<sup>21</sup>. Outro expositor, presente na Feira há 26 anos, adaptou sua técnica de trabalho em couro para a confecção de cintos, criando um sistema mais prático e menos custoso para a montagem de fivelas metálicas, que se tornaram a assinatura de suas peças (Fotografia 22). São inúmeros os casos de adaptações de técnicas e novas configurações de ocupação do espaço, mas permanece sendo facilmente identificado o desejo de manter a produção o mais artesanal possível.



**Fotografias 19, 20 e 21** – Expositor exhibe o trabalho de costureiras anônimas, em 22 de maio de 2016.

Fonte: Acervo pessoal da autora



**Fotografia 22** – Expositor cria sistema para montagem de fivelas metálicas, em 22 de maio de 2016.

Fonte: Acervo pessoal da autora

<sup>21</sup> Sobre esta ocorrência em particular, partindo de uma alternativa delineada por Marinho (2006), compreende-se a atuação do expositor como uma espécie de empresariamento, na qual os resultados da produção de outros indivíduos são tomados como meio de permanência de suas atividades de exposição na Feira Hippie de Ipanema.

A questão da disputa entre produção artesanal e exposição de produtos industrializados será abordada novamente mais a frente recuperando as ocorrências citadas aqui numa tentativa de compreender essas novas reconfigurações das atividades de produção e exposição à luz de autores que abordam a conformação desta dualidade dentro de um espaço de comércio e cultura, como a Feira Hippie de Ipanema. Porém, é importante compreender, neste momento, a ocorrência de um dos mais emblemáticos acontecimentos na história do evento: a conquista do estatuto patrimonial. A sucessão de eventos que leva a este episódio e como o processo de patrimonialização reflete em questões de reconhecimento, identificação e memoração no âmbito da Feira é a base da exposição realizada no próximo capítulo.

#### **4 A PATRIMONIALIZAÇÃO DA FEIRA HIPPIE DE IPANEMA**

A permanência da Feira Hippie de Ipanema na Praça General Osório nas últimas mais de quatro décadas não se deu naturalmente ou sem resistência. De sua fundação no final da década de 60 até a sua patrimonialização, a Feira enfrentou diversas tentativas de remoção e reinstalação em outros espaços da cidade. Para além das disputas entre personagens da Feira e de fora dela pela comercialização na Praça General Osório, a permanência desta em seu local de origem desde a fundação configura-se como um elemento fundamental para a manutenção de suas características mais particulares e contribui em muito para a continuidade de um senso de pertencimento em seus membros.

Considerando o exemplo de outra feira de arte e artesanato brasileira, a Feira Hippie de Belo Horizonte, em Minas Gerais, podemos perceber que passar por uma realocação ocasionou um processo de descaracterização profundo. Conforme relatado em Carrieri, Saraiva e Pimentel (2008), a Feira de Artes e Artesanato de Belo Horizonte surge da reunião de artesãos mineiros, no final da década de 60, que tinham o objetivo de expor e comercializar artesanato na Praça da Liberdade.

A Praça da Liberdade aparece para a Feira de Belo Horizonte numa relação bem próxima da Praça General Osório para a Feira Hippie de Ipanema. Carrieri, Saraiva e Pimentel (2008) indicam que a ocupação do espaço físico da Praça da Liberdade delinea igualmente uma ocupação simbólica do espaço, que embasa a construção de laços de amizade entre os expositores e também a partilha de uma visão de produção artística que tirava do plano principal a comercialização como fim, o que facilitou a entrada, em meados da década de 70, de grupos hippies. Neste momento, o evento que recebia até então o nome de Feira de Artes e Artesanato de Belo Horizonte passa a ser reconhecido informalmente como Feira Hippie, denominação que perdura até os dias atuais.

O surgimento da Feira Hippie de BH em muito se assemelha ao da Feira Hippie de Ipanema. Ambas surgem com a proposta de um grupo local de expor e comercializar produções artesanais em um espaço público de forma despretensiosa, sendo influenciada posteriormente pelo Movimento Hippie. As histórias tomam rumos bem diferentes quando, em 1991, a Feira Hippie de BH é transferida da Praça da Liberdade, sua localização original, para a Avenida Afonso Pena, e passa a ser chamada de Feira de Arte, Artesanato e Produtores de Variedades. Como apontam Carrieri, Saraiva e Pimentel (2008), o Decreto nº 7.727, de 27 de outubro de 1993, que introduz o programa de reorganização das feiras da cidade não apresenta qualquer distinção clara entre o que seria considerado arte, artesanato e

‘variedades’, abrindo espaço para a transformação do espaço cultural em um espaço de comércio, “metonimicamente explicitada pelas “peças em série” que passam a substituir o “artesanato mineiro, de qualidade”” (CARRIERI; SARAIVA; PIMENTEL, 2008, p. 75).

Os produtores de variedade, que ganham legitimidade com a transferência da Feira Hippie de BH, se caracterizam por serem comerciantes que atuam em conjunto com a família vendendo produtos industrializados e manufaturados. A mudança reconfigura os espaços da Feira Hippie de BH, e os artesãos produtores se diluem em uma maioria de atravessadores e comerciantes. O processo de transferência, a institucionalização da nova configuração da Feira e a dominação por produtos industrializados acarretam uma alteração não apenas física, mas especialmente simbólica. A realocação culmina em grande perda de raízes históricas. E segundo Pimentel, Carrieri e Leite-da-Silva (2007), o novo espaço surge pautado no vazio de vínculos identitários, sociais e de memória coletiva.

É importante, neste momento, compreender a que se refere o conceito de memória coletiva para estabelecer a importância dos espaços para o grupo de indivíduos ligados a este. A memória coletiva, segundo Halbwachs (1990), é uma corrente de pensamento contínuo que se caracteriza por ser um elemento vivo, representativo da consciência do grupo que a mantém. Halbwachs (1990) trata a memória coletiva em sua relação com o espaço, e afirma que não existe memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial.

Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço [...] que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. (HALBWACHS, 1990, p. 143)

A concepção de Halbwachs (1990) apresenta o espaço como uma representação material de signos que possuem correspondência somente para o grupo que o ocupa. O espaço, ainda, possui o caráter de estabilizador dos signos numa relação de correspondência com outros aspectos da vida social dos integrantes.

Cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, ao menos, naquilo que havia nela de mais estável. (HALBWACHS, 1990, p. 133)

Numa percepção da memória coletiva, que se apresenta indissociável do espaço, Maffesoli (*apud* Calado, 2011) compreende que uma sociedade – e aqui é possível conceber sociedade como uma metonímia para o grupo social que compõe as Feiras Hippies de BH e Ipanema – só pode perdurar sendo consciente de si mesma. Por vezes essa consciência surge

da projeção de um futuro comum, mas é igualmente possível que surja da partilha de um espaço.

Uma sociedade só pode perdurar se tem um forte sentimento de si mesma. Há momentos em que esse sentimento elabora-se fazendo a história, olhando o futuro, em suma, fazendo projetos. Há outros em que é o espaço que garantirá esse papel. O espaço vivido em comum, o espaço onde circulam as emoções, os afetos e os símbolos, o espaço onde se inscreve a memória coletiva, o espaço, enfim, permitindo a identificação. (MAFFESOLI, 1996, p. 279 *apud* CALADO, 2011, p. 1397)

A partilha de um espaço e a inscrição memorial que nele é concretizada se manifestam no que Halbwachs (1990) denomina como aderência do grupo ao seu lugar. Segundo o autor, em face de uma transformação em seu espaço – ou de uma realocação, como nos casos das Feiras –, o grupo não permanece passivo, manifestando-se contrariamente, indignando-se e protestando. Buscando resistir “com todas as forças de suas tradições, e essa resistência não permanece sem efeito” (HALBWACHS, 1990, p. 137).

No caso da Feira Hippie de Belo Horizonte, o movimento de resistência é suprimido pela força da reorganização da atividade e da oficialização de uma nova identificação para a Feira por parte do poder público. As circunstâncias são diferentes em Ipanema, e a patrimonialização da Feira aparece como uma via possível para impedir a fragmentação dos vínculos memoriais e identitários do grupo que compõe o evento com o espaço que o abriga desde princípio, a Praça General Osório.

A ameaça de remoção da Feira Hippie de Ipanema da Praça General Osório aparece, pela primeira vez, no projeto de criação do Artesódromo do Prefeito Marcelo Alencar, em 1984, conforme apresentado no capítulo anterior. Mas a ameaça passa a causar verdadeira apreensão nos expositores um pouco mais tarde, nos últimos anos da década de 80. Em fevereiro de 1988, o canteiro de obras da expansão da Linha 1, da rede metroviária carioca, é instalado em Ipanema e divide ao meio por uma cerca a Praça General Osório, cortando pela metade o espaço que os expositores já estavam acostumados a ocupar por completo (JORNAL DO BRASIL, 1988). A Feira opera paralelamente ao canteiro de obras da estação do metrô durante toda a década de 90 e quase toda a primeira década



**Figura 3** – Inauguração da Estação de Metro é tema da charge de autoria de Pamé (Paulo Fernando Queirós de Melo, expositor da Feira Hippie de Ipanema).

**Fonte:** Blog Jornal da Feira Hippie de Ipanema



dos anos 2000. A estação somente é concluída e inaugurada em 2009.

Ainda no final da década de 80, em meio a especulações sobre a recuperação do Jardim de Alá, área que estabelece os limites entre os bairros de Ipanema e Leblon, surge um projeto que preocupa os moradores dos dois bairros e igualmente os expositores da Feira Hippie de Ipanema. A proposta transformaria o Jardim de Alá em um centro de lazer, com pistas de skate, patinação e um parque infantil. As pistas internas das Avenidas Eptácio Pessoa e Borges de Medeiros, no projeto, abrigariam a Feira Hippie de Ipanema, que seria deslocada da Praça General Osório, e uma feira de antiguidades, que ocorria também aos domingos, na Praça Antero de Quental, no Leblon (JORNAL DO BRASIL, 1989).

O projeto não sai do papel e dá força a uma idealização dos expositores, que em conjunto com a Vereadora Rosa Fernandes, buscam a patrimonialização da Feira Hippie de Ipanema. A iniciativa, conforme dados apresentados em Deodato (2014), data do final da década de 90. A proposta de patrimonializar a Feira Hippie de Ipanema, na ocasião, não pode ser concretizada devido à ausência de casos precedentes de patrimonialização de bens culturais imateriais<sup>22</sup>.

A iniciativa, porém, alcança resultados positivos através de um Projeto de Lei apresentado pela Vereadora Rosa Fernandes à Câmara Municipal, que o aprova por unanimidade. O projeto, no entanto, não é sancionado pelo prefeito à época, Luiz Paulo Conde, que ainda estudava a possibilidade de transferência da Feira para o Jardim de Alá. Em 5 de setembro de 2000, a Lei nº 3.089 é aprovada pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, independente do posicionamento do Prefeito Luiz Paulo Conde, que extrapola o limite de 15 dias previstos na legislação para sanção do mesmo (JORNAL DO BRASIL, 2000).

Em seu Artigo 1º, a Lei nº 3.089/2000 declara a Praça General Osório como bem tombado por seu valor histórico e cultural, e a presença da Feira Hippie de Ipanema passa a ser respaldada pelo texto, que incorpora definitivamente ao bem tombado as atividades artísticas e culturais relativas ao comércio de produtos artesanais realizadas regularmente em seu espaço. A permanência dos expositores na Praça passa a ser, então, definitiva, compelindo a Prefeitura a adequar os planos de recuperação do espaço e de implantação da estação do metrô à presença do evento.

---

<sup>22</sup> É importante que se aponte aqui o vanguardismo do empreendimento dos expositores da Feira, que se antecipa até mesmo à Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

É interessante observar que o precedente que possibilita a busca pela patrimonialização da Feira Hippie de Ipanema desponta quase que simultaneamente ao Projeto de Lei que tomba a Praça General Osório. A busca por este estatuto patrimonial, no entanto, ainda levaria alguns anos para alcançar êxito definitivo. A instituição do Decreto nº 3.551, em 04 de agosto de 2000, regulamenta no âmbito federal o registro de bens culturais de natureza imaterial, e dá corpo, enfim, à idealização dos expositores. O registro da Feira de Caruaru no Livro dos Lugares, em 2006, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é apontado em Deodato (2014) como recurso definitivo para que os expositores novamente busquem o auxílio da Vereadora Rosa Fernandes para perseguir o objetivo de patrimonializar a Feira. Os expositores, na ocasião, somam esforços na coleta de documentos, fotografias e publicações em jornais e revistas para a construção de um acervo, chamado por eles de ‘Memória da Feira Hippie de Ipanema’.

O acervo ‘Memória da Feira Hippie de Ipanema’ inaugura os trâmites no âmbito municipal do processo de patrimonialização da Feira. O processo se inicia com o Projeto de Lei nº 249, de 30 de junho de 2009, que busca o ‘tombamento’ da Feira como bem de natureza imaterial da cidade do Rio de Janeiro. O texto é redigido pela vereadora Rosa Fernandes e, em sessão, recebe o parecer favorável de todos os relatores ao projeto, justificado por este contribuir para a preservação de um interessante referencial urbano e cultural da cidade. Dois anos após, é promulgada a Lei nº 5.286, de 27 de junho de 2011, que em seu artigo 1º justifica a patrimonialização da Feira “como bem de natureza imaterial da cidade do Rio de Janeiro [...] em face de sua relevante concentração e produção de práticas culturais fortalecedoras da memória e da identidade da sociedade brasileira” (LEI Nº 5.286, DE 27 DE JUNHO DE 2011).



**Figura 4** – Processo de patrimonialização é tema da charge de autoria de Pamé (Paulo Fernando Queirós de Melo, expositor da Feira Hippie de Ipanema).

Fonte: Blog Jornal da Feira Hippie de Ipanema

Torna-se significativo pontuar que a busca por um regulamento que fornecesse a manutenção das atividades dos expositores da Feira Hippie de Ipanema não se encerra com a

promulgação da Lei nº 3.089/2000 e o desejo de alcançar um estatuto patrimonial que compreendesse a Feira, em si, como um bem cultural comunica profundamente a percepção de reconhecimento e identificação dos expositores como relevantes para a constituição do patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro. Assim, a fim de compreender como o processo de patrimonialização pode ser visto como uma ferramenta de promoção de reconhecimento, identificação e manutenção da memória coletiva, buscar-se-á uma conexão entre a análise de Jean Davallon (2015) sobre o patrimônio cultural material e imaterial e o campo da memória social, retomando Maurice Halbwachs (1990) nos próximos itens.

#### **4.1 Memória coletiva e patrimônio cultural**

Maurice Halbwachs, sem dúvidas um expoente no campo de estudos da memória social, contribui preeminentemente para a constituição deste como parte da área da Sociologia. No início do século XX, Halbwachs estabelece os conceitos de quadros sociais da memória e memória coletiva, que são fundamentais tanto para o estudo da memória atualmente, quanto para a compreensão do objeto da presente pesquisa.

Bosi (1994) afirma que para compreender o universo de Halbwachs é necessário situá-lo na tradição da Sociologia francesa, da qual ele é herdeiro, e aponta que o autor “prolonga os estudos de Émile Durkheim que levaram à pesquisa de campo as hipóteses de Auguste Comte sobre a precedência do “fato social” e do “sistema social” sobre fenômenos de ordem psicológica, individual” (BOSI, 1994, p. 53).

A autora, ainda, contrapõe as formulações de Halbwachs às de Bergson, e assinala que “Halbwachs não vai estudar a memória, como tal, mas os “quadros sociais da memória”” (BOSI, 1994, p. 54), que seriam uma maneira de extrapolar o mundo da pessoa, pautado pelas relações entre o corpo e o espírito, com a finalidade de alcançar a realidade interpessoal das instituições sociais, enquanto formadoras da memória coletiva.

Em sua obra *A Memória Coletiva*, Halbwachs (1990) apresenta sua premissa fundamental para a memória: o indivíduo nunca está só, e as lembranças permanecem coletivas mesmo que sejam referentes a momentos vividos sem a companhia de outras pessoas. E sobre isto, discorre:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e

em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 26)

Segundo Bosi (1994), em Halbwachs, a memória é abordada como produção ativa dos grupos. A lembrança das experiências do passado não seriam, portanto, revividas, mas reconstruídas e repensadas através da perspectiva do indivíduo do presente. A memória seria, portanto, um trabalho consciente de memoração. E sendo produção ativa dos grupos, Halbwachs (1990) admite a existência de tantas memórias quanto grupos sociais existam. A pluralidade de tal concepção abre portas para que se compreenda a memória coletiva como o substrato fundamental dos processos de patrimonialização.

Em seus estudos sobre os modelos de patrimonialização de objetos materiais e imateriais, Jean Davallon (2015) trabalha a oposição entre a memória e a patrimonialização. O autor esclarece que a oposição entre memória e patrimônio geralmente é feita por uma comodidade de linguagem, e que a verdadeira oposição deveria ser realizada entre a memória e a patrimonialização. Pois a memória deve ser compreendida enquanto um processo de produção e de transmissão de saberes, assim como a patrimonialização seria, a seu modo, uma forma de produção e de transmissão de saberes acerca de seus objetos.

Sobre esta oposição, Davallon (2015) justifica que esta se fundamenta no fato de que a significação do objeto pode ser realizada por duas vias: através da memória, ou através da patrimonialização. A significação do objeto produzida pela via da memória opera numa esfera em que o objeto, o saber e seu suporte de transmissão são produzidos pelos sujeitos que intentam a sua transmissão, sendo estes destinatários e emissores da significação. No caso da significação do objeto produzida pela via do patrimônio, o objeto tem origem em um mundo anterior ao qual se encontra aquele que o descobre. Neste cenário, aquele que descobre o objeto se torna responsável por produzir o saber sobre este e se torna, somente nesse momento, o emissor de sua significação.

A concepção de memória tratada no estudo de Davallon (2015) relaciona-se diretamente à noção de memória coletiva de Halbwachs. Segundo o autor,

Do ponto de vista da abordagem comunicacional da patrimonialização [...] estaríamos falando de memória coletiva, para retomar a definição de Halbwachs, para quem ela continua a existir enquanto houver membros vivos do grupo que, portanto, podem transmiti-la. Ela se apoia na memória individual dos fatos, das práticas e dos saberes. Foi a partir dessa concepção da memória que me pareceu, em contraponto, que o patrimônio poderia ser considerado como um estatuto reconhecido pelas pessoas que, por razões diversas, pensam ser as depositárias de objetos que não produziram e aos quais conferem tal interesse que estimam conveniente conservá-los para transmiti-los, embora tenha havido uma ruptura, real ou simbólica, na transmissão. (DAVALLON, 2015, p. 48)

Nesse sentido, Davallon (2015) observa que o modelo de patrimonialização de bens materiais, que ocorre geralmente pela via da produção de sentido do objeto através do patrimônio, se difere em muito do modelo de patrimonialização de bens imateriais, que ganham significação pela via da memória. O autor aponta que no processo de patrimonialização de bens materiais ocorre uma ruptura entre o universo de origem do objeto e a sociedade para o qual este constitui um patrimônio.

Quanto aos objetos imateriais patrimonializados, Davallon (2015) ressalta que a grande crítica feita ao modelo dos processos de patrimonialização seria a de que esta concepção sustenta a existência de uma obrigação de guardar fundamentada no sentimento de dívida perante aqueles que produziram os objetos. Um novo modelo de patrimonialização pautado em objetos imateriais se apresentaria, segundo o autor, como uma resposta a esta crítica

Uma das respostas sugeridas (...) seria aquela em que talvez estejamos assistindo hoje a uma diluição do estatuto patrimonial – tradicional, europeu e fundamentado no patrimônio material – para dar lugar a uma concepção de patrimônio definido como tal pelo grupo ou comunidade (ou seja, o coletivo) que dele reivindica a propriedade contínua desde o passado. (DAVALLON, 2015, p. 47)

Para Davallon (2015), esse novo modelo forneceria um retorno à assimilação da definição cultural e da definição jurídica do patrimônio, uma vez que, não haveria uma ruptura entre o mundo de origem do patrimônio e o mundo presente. A continuidade entre os dois mundos garantiria o fato de que o objeto imaterial se trata realmente de um patrimônio coletivo, sendo “considerado patrimônio tudo aquilo que o coletivo considera como seu” (DAVALLON, 2015, p. 47).

## **4.2 A sociogênese do conceito de patrimônio cultural**

É fundamental nesse ponto que a trajetória dos processos de patrimonialização ao longo da história seja abordada para que fique claro que a concepção do regime de patrimonialização dos objetos imateriais não se apresenta como um ato espontâneo, e sim como resultado de um longo processo de evolução moldado por descobertas, invenções e avanços tecnológicos em conjunto com grandes quebras de paradigmas científicos, que transformam e são transformados pela sociedade a que se referem.

Buscando uma aproximação mais global, no que a própria autora chama de “um esforço de síntese” (ABREU, 2015, p. 69), Abreu (2015) apresenta três momentos significativos da trajetória dos processos de patrimonialização. Em um primeiro momento, os

processos de patrimonialização são fundamentados na reconstrução do passado e na valorização de uma arte que faz referência a uma concepção específica de nação. Neste período, que vai do século XIX à primeira metade do século XX, somente os objetos materiais e obras de arte são consideradas como parte integrante do patrimônio.

O marco fundamental do segundo momento é a criação da UNESCO. Esta agência é criada na busca pela paz entre as nações após as duas grandes guerras mundiais. Em consonância a isso, ainda nesta etapa, o conceito antropológico de cultura se apresenta como uma nova variável a ser absorvida pelos processos de patrimonialização, regenerando “a noção de que os homens eram seres biologicamente semelhantes e que poderiam marcar suas diferenças pela cultura” (ABREU, 2015, p. 69).

O terceiro momento, segundo Abreu (2015), inicia-se no final da década de 80, com o lançamento da Recomendação para Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares, pela UNESCO, em 1989. As políticas de preservação, neste momento, passam a ser normatizadas por fóruns internacionais, “estimulando uma dinâmica globalizada de identificação, proteção, difusão e circulação de valores e signos patrimoniais” (ABREU, 2015, p. 69).

Em um exame que converge com os três momentos apontados por Abreu (2015), Chuva (2009) afirma que a noção de patrimônio expõe “cruamente sua própria historicidade” (CHUVA, 2009, p. 46) e, portanto, faz-se necessário abordar a sociogênese de tal conceito para que se possa compreender o processo que leva à composição das categorias de patrimônio cultural material e imaterial no Brasil.

O termo patrimônio, etimologicamente, faz alusão à concepção de herança paterna, fortemente ligado às estruturas familiares, econômicas e jurídicas da sociedade. Segundo Choay (2001), o nascimento de um sentido de patrimônio ocorre na Roma do século XV, quando os monumentos passam a ser encarados como obras arquitetônicas valorosas remanescentes de épocas passadas. Na França, no século XVIII, nasce a ideia propriamente dita de patrimônio – e igualmente a de tombamento como método de preservação – no pós-Revolução Francesa. Chuva (2009), tal qual Abreu (2015) determina no primeiro momento, aponta que a procedência da noção de patrimônio relaciona-se diretamente ao surgimento dos Estados nacionais e do processo de formação da nação, momento em que se verifica um forte investimento na construção de um passado nacional através de uma história ancestral da nação.

Num processo semelhante ao ocorrido na Europa, no Brasil, as primeiras discussões sobre a formação de um patrimônio nacional remontam às primeiras décadas do século XX. Neste período, apropriando-se da arquitetura tradicional do período colonial em busca de uma

representação genuína das origens da nação brasileira, o patrimônio passa a receber a designação de histórico e artístico. A seleção de tais bens busca a inscrição de uma história originária em um “tempo homogêneo e vazio” (CHUVA, 2009, p. 48), evitando o contato com questões que pudessem ocasionar tensões, promovendo a construção de uma genealogia da nação brasileira suportada em uma versão embelezada da história (CHUVA, 2009).

O marco deste período, em que o patrimônio nacional adquire um estatuto de projeto legislativo, é a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 13 de janeiro de 1937, através da Lei nº 378, e posteriormente a regulamentação de suas ações de proteção pelo Decreto-Lei nº 25, em 30 de novembro do mesmo ano. O SPHAN, além de apresentar uma definição do que poderia ser considerado patrimônio, introduz igualmente uma prática de preservação cultural pautada em três grandes pares de ações: (1) A identificação do patrimônio e sua proteção mediante a aplicação do tombamento; (2) O conhecimento do patrimônio e sua divulgação; (3) A conservação e restauração do patrimônio (CHUVA, 2009). A instituição de tais práticas de preservação do patrimônio e o exercício diário destas ações a partir do SPHAN culminaram em “um universo cotidiano de proteção patrimonial” (CHUVA, 2009, p. 56).

A noção de patrimônio cultural, que havia sido instituída dentro do contexto autoritário do Estado Novo, no Brasil, nas décadas de 30 e 40, passa por um processo de transformação nas décadas de 70 e 80. A baliza internacional deste momento é, sem dúvidas, a participação da UNESCO num processo de dinamização de valores e signos patrimoniais a serem difundidos e circulados nas sociedades (ABREU, 2015). O lançamento da Recomendação para Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares, pela UNESCO, aponta para um novo momento de valorização das diferenças, da diversidade e da pluralidade das culturas. Este período específico da trajetória dos processos de patrimonialização no Brasil se relaciona diretamente ao segundo e terceiro momentos apontados por Abreu (2015).

Num cenário de redemocratização do Estado brasileiro da década de 80, a normalização de políticas de preservação por fóruns internacionais, como a 25ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO – que dá origem à Recomendação para Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares – encontra uma positiva repercussão. Neste período de profundas transformações, Abreu (2012) localiza a promulgação da Constituição Federal de 1988 como um avanço na garantia dos direitos de populações tradicionais e grupos minoritários, que aparecem enfaticamente contemplados no texto.

A Constituição Federal de 1988 demonstra ainda a preocupação de demarcar os bens de natureza material e imaterial portadores de referência à identidade, ação e memória dos

diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Ferramentas técnicas para a preservação e conservação do patrimônio, como o tombamento, o inventário e o registro aparecem no texto, e mesmo sem maiores especificações sobre as práticas que deveriam acompanhar a instituição das últimas duas ferramentas – o inventário e o registro –, a Constituição de 1988 manifesta uma preocupação crescente com as múltiplas esferas do patrimônio.

A implantação de políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial, de acordo com Chuva (2009), é contemplada primeiramente pela UNESCO através da distinção batizada de “obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade”, que é concedida a espaços onde são encontradas produções de expressões e manifestações culturais tradicionais e populares. Esta distinção alcança o estatuto de Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial por ocasião da 32ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO, realizada em 17 de outubro de 2003.

No ínterim da primeira década dos anos 2000, no Brasil, a implantação de uma política de salvaguarda do patrimônio imaterial encontra igualmente uma ampliação. O processo de patrimonialização de práticas culturais identificadas no universo da cultura popular que já vinha sendo realizado desde os anos 90 culmina na promulgação do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) (CHUVA, 2009). O Decreto nº 3.551/2000 propõe-se a complementar a proposição inicial da Constituição Federal de 1988, uma vez que não somente caracteriza o que seriam os chamados bens imateriais, mas também busca a instituição do inventário e do registro como ferramentas técnicas aplicáveis para a preservação e conservação de tais bens.

São considerados, no contexto do Decreto nº 3.551/2000, como bens culturais imateriais os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades, os modos de fazer artesanais, os rituais, as festas, as celebrações, as danças, as músicas, as narrativas orais, em síntese, “um conjunto de expressões culturais que não estão representadas pelo chamado patrimônio tangível ou de ‘pedra e cal’” (ABREU, 2012, p. 29). Estes bens imateriais, conforme a instituição do Decreto nº 3.551/2000, devem ser registrados em livros específicos, num procedimento análogo ao da inscrição de bens materiais em livros de tomo. São quatro os livros de registro: o Livro dos Saberes, o Livro das Celebrações, o Livro das Formas de Expressão e o Livro dos Lugares.

Sobre a ampliação da concepção de patrimônio e das novas formas de patrimonialização, Abreu (2012) aponta para o “desabrochar de uma pluralidade de grupos e interesses que até então permaneciam à margem da sociedade ou sobrevivendo sob a tutela do Estado” (ABREU, 2012, p. 30). O Estado, neste contexto, passa a atuar em conjunto com os



novos sujeitos do patrimônio, no que Abreu (2012) denomina de “virada patrimonial” (ABREU, 2012, p. 29), em que os detentores dos patrimônios determinam o que deveria, ou não, vir a ser patrimonializado. Esta nova configuração culmina num regime de “patrimonialização por reconhecimento” (DAVALLON, 2015, p. 56), em que o próprio grupo reconhece que elementos fazem parte de seu patrimônio e são por meio destes empoderados ao ter voz ativa no decurso do processo de patrimonialização. Este regime de patrimonialização por reconhecimento, como Davallon (2015) delinea, incide em questões que se relacionam diretamente ao sentimento de pertencer do grupo, à identidade e à memória deste. Partindo-se da compreensão de que o patrimônio imaterial é composto fundamentalmente das tradições, rituais e performances que compõem o cotidiano dos indivíduos que formam o grupo, é inevitável a correlação entre o patrimônio imaterial e a memória coletiva deste.

### **4.3 A patrimonialização do imaterial através do reconhecimento**

Abreu (2015) aponta para um regime de patrimonialização das diferenças, que tem como característica principal o combate à crescente homogeneização do mundo através da preservação de especificidades locais, concedendo atenção especial a objetos considerados singulares. Neste regime, salienta Abreu (2015), o tema do patrimônio cultural imaterial emerge com especial relevo.

Sobre este advento, Davallon (2015) suscita a seguinte questão: como saber se este se trata simplesmente de uma nova categoria de patrimônio ou de um regime de patrimonialização diferente? O autor propõe-se a responder esta questão a partir de uma análise do que seria o patrimônio cultural imaterial.

O patrimônio cultural imaterial, segundo Davallon (2015), é caracterizado, nomeadamente, por nenhum objeto material ser tornado patrimônio enquanto tal. O que torna o objeto imaterial patrimônio é determinado “nos elementos que são unicamente inteligíveis, perceptíveis, tangíveis através dos suportes que o tornam manifestos” (DAVALLON, 2015, p. 55). O autor pega emprestado de Gérard Genette o conceito de idealidade, e justifica que o objeto imaterial possui somente uma existência no espírito, como uma idealidade postulada – em que esse elemento existe como patrimônio – ou construída – em que esse elemento é compreendido a partir de um trabalho de análise (DAVALLON, 2015). A grande indagação de Davallon (2015), nesse sentido, se faz sobre a capacidade que o suporte através do qual o objeto imaterial se manifesta teria de assegurar a presentificação do passado.

Uma das peculiaridades da categoria do patrimônio cultural imaterial, segundo Davallon (2015), reside justamente em sua formalização e definição por uma instância jurídico-administrativa, como a UNESCO. Para o autor, a definição da UNESCO através da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, é bastante relevante por construir uma relação direta com os processos de patrimonialização, definindo como certos elementos de cultura podem se tornar patrimônio.

A Convenção de 2003 define como patrimônio cultural imaterial

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (ABREU, 2015, p. 75)

Ainda sobre a definição da UNESCO acerca do que seria, ou não, patrimônio cultural imaterial, Davallon (2015) aponta que esta definição inaugura um regime de “patrimonialização por reconhecimento” (DAVALLON, 2015, p. 56), uma vez que é o próprio grupo que se torna responsável por reconhecer quais elementos fazem parte de seu patrimônio. O autor aponta para o surgimento de um legado que seria ao mesmo tempo recebido e perseguido pelo grupo, uma vez que a patrimonialização, sob a formulação da UNESCO, resultaria em três operações básicas: (1) A transmissão geracional do elemento a ser patrimonializado; (2) Um interesse por tal elemento, que estaria ligado ao sentimento de identidade e continuidade do grupo; (3) Uma declaração de que o grupo reconhece o elemento como seu patrimônio.

À vista destas três operações básicas, Davallon (2015) se depara com algumas questões tanto do ponto de vista da lógica, quanto da prática. O autor questiona, primeiramente, como aquilo que muda pode ser reconhecido como o mesmo? Na sequência, se depara com o segundo problema de ordem lógica: a questão da continuidade. Segundo Davallon (2015), a continuidade por transmissão de geração em geração e a continuidade iniciada pelo reconhecimento explícito do caráter patrimonial de um objeto imaterial não seriam da mesma natureza. E, em último lugar, no âmbito da prática, o autor aponta que os procedimentos de patrimonialização levantam uma série de questões, como: segundo que modalidades o grupo poderia estabelecer o reconhecimento de um patrimônio? Quem poderia fazê-lo em seu nome?

As questões levantadas pelo autor encontram ressonância em muitas das pesquisas do campo do patrimônio cultural imaterial, e se relacionam em muito à própria concepção da categoria, que abarca múltiplas formas de manifestação. Se, segundo Halbwachs (1990), tantas seriam as memórias quanto grupos sociais existissem, o mesmo pode – e deve – ser dito acerca do patrimônio cultural imaterial. É necessário que cada objeto imaterial patrimonializado seja alvo de um olhar perscrutador para que as questões levantadas por Davallon (2015) possam começar a ser respondidas.

#### **4.4 Memória coletiva, patrimônio cultural e a Feira Híppie de Ipanema**

Considerando todas as formulações até aqui apresentadas em contraposição à história e à busca por um status de objeto patrimonializado, a Feira Híppie de Ipanema apresenta um terreno rico para questionamentos e considerações. Davallon (2015), nesse sentido, propõe a reflexão acerca do possível círculo vicioso ao qual levaria o processo de patrimonialização de um objeto imaterial que seria empossado do estatuto patrimonial apenas pelo simples reconhecimento deste como tal.

O autor aponta que é necessária uma aproximação ao objeto e um esquadramento de que grupo poderia estabelecer o reconhecimento de um patrimônio e de quem poderia fazê-lo em seu nome. No âmbito da Feira Híppie de Ipanema, tais questões são respondidas diretamente pelos anseios dos expositores de patrimonializar a Feira, mesmo após a garantia de continuação de suas atividades através da Lei nº 3.089/2000. O desejo de patrimonializar a Feira por sua significância para a cultura da cidade do Rio de Janeiro se alinha, sem sombra de dúvidas, ao regime de patrimonialização por reconhecimento, abordado pelo autor.

Todo o processo que se desenrola na busca pela manutenção do caráter original da produção artesanal, pela permanência da Feira Híppie de Ipanema em seu local de origem e, finalmente, pelo reconhecimento pelas instâncias públicas de sua importância e representatividade se coordena diretamente com o que a própria UNESCO define como elementos constitutivos do patrimônio cultural imaterial, que seriam, nesse caso, as práticas, conhecimentos e técnicas, em conjunto com os objetos e lugares culturais que são indissociáveis do que o grupo reconhece como parte integrante de seu patrimônio.

Os expositores, ao se empossarem do título de detentores do próprio patrimônio, vão à busca de quem possa viabilizar a aquisição de tal título. A realização do acervo e filiação às instâncias governamentais, através da figura da vereadora Rosa Fernandes, demonstram a busca pelo que Davallon (2015) chama de um “legado ao mesmo tempo recebido e

perseguido” (DAVALLON, 2015, p. 56) de um estatuto patrimonial. Neste sentido, a aspiração à patrimonialização no caso da Feira Hippie de Ipanema constitui-se definitivamente numa operação de reconhecimento, com um forte sentimento de pertencer coordenado à produção de um sentido de identidade e manutenção da memória coletiva para os expositores.

Davallon ainda busca a reflexão acerca da capacidade que algo mutável teria de ser reconhecido como o mesmo, e se depara conseqüentemente com a questão da continuidade do objeto imaterial patrimonializado. No panorama da Feira Hippie de Ipanema, ambas as questões suscitam variadas análises – e incitam inúmeras disputas igualmente. A análise aqui proposta é de que o contexto da Feira permite que se observe variadas abordagens ao que foi patrimonializado no texto legal, que enuncia

Fica tombada, como bem de natureza imaterial da Cidade do Rio de Janeiro, a Feira Hippie de Ipanema, localizada na Praça General Osório, Ipanema, em face de sua relevante concentração e produção de práticas culturais fortalecedoras da memória e da identidade da sociedade brasileira. (LEI Nº 5.286, DE 27 DE JUNHO DE 2011)

Assim, a relevante concentração e a produção de práticas culturais, apresentadas no texto, podem ser lidas como o saber fazer artesanal característico dos expositores da Feira, como bem podem ser consideradas como os objetos lá expostos, que são produto direto deste saber fazer. Em ambos os casos, as questões de mutabilidade e continuidade do objeto imaterial seriam solucionadas considerando que o saber fazer permanece o mesmo, independente de possíveis alterações materiais ou técnicas envolvidas no exercício deste conhecimento. Considerando os objetos como foco da patrimonialização, o mesmo ocorreria, uma vez que, independente de mudanças de estilo, de matéria-prima ou de técnicas envolvidas no processo de confecção, preservando obviamente a produção de interferências industriais excessivas, toda peça produzida por um artesão resultaria em uma produção essencialmente artesanal capaz de comunicar o sentido primeiro do evento patrimonializado.

Evidentemente, o cotidiano da Feira Hippie de Ipanema permite entrever que existem obstáculos a serem vencidos para a preservação deste estatuto patrimonial. As irregularidades apontadas na matéria de Rubim (2015) pelo expositor Oscar Agüero são exemplos claros deste transtorno. “Há pessoas com licença que vendem produtos industrializados, outros que comercializam peças sem ter licença e há também quem aluga barracas para poder mostrar suas peças” (RUBIM, 2015). Tais infortúnios colocam em risco o estatuto que os expositores tanto lutaram para conquistar. Essas ocorrências apesar de muito preocupantes, no entanto, não diminuem a expressividade da produção artesanal presente na Feira há tantas décadas. O

universo dos objetos da Feira e seu caráter de comunicação são elementos extremamente relevantes para compreender a multiplicidade de manifestações que compõe o evento e, por isso, nos próximos capítulos serão desenvolvidas questões acerca das variadas abordagens dos objetos na cultura material como ponto de partida para uma aproximação destes, no contexto da Feira, enquanto elementos centrais.

## 5 A CULTURA MATERIAL EM QUESTÃO

Para além das questões que envolvem as disputas para a permanência da Feira Hippie de Ipanema na Praça General Osório, com a sua patrimonialização mais recentemente, é interessante observar, ainda na tônica do caráter normatizador das regulações que atingem as atividades de produção e exposição dos envolvidos na ocorrência do evento, como a aparição de produtos industrializados – trazidos por novos personagens, como os caracterizados em Rubim (2015) – interage com a produção artesanal preexistente.

A dicotomia entre as categorias de cultura e comércio – que são as primeiras a serem identificadas no contexto das feiras de artesanato, como a Feira Hippie de Ipanema –, segundo Ribeiro (2013), é parte da essência do que a autora caracteriza como espaços de comércio de artesanato. Em uma pesquisa que articula a temática do artesanato enquanto elemento central de espaços comerciais destinados a sua comercialização e a aproximação e apropriação do turismo, enquanto atividade massificada, destes, Ribeiro (2013) trabalha algumas questões que são bastante importantes também dentro do cenário da Feira Hippie de Ipanema. É interessante, ainda, observar que apesar de apontar a necessidade de caracterizar o artesanato a partir da interação deste com o espaço comercial que o abriga, com a estrutura urbana e, igualmente, pelas trocas realizadas entre as pessoas, a autora acaba por sugerir uma visão que extrapola as possíveis existências do próprio objeto artesanal dentro do contexto do espaço de comércio.

A autora destaca a existência de um agrupamento de bens tangíveis e intangíveis enquadrados no universo de espaços de comércio de artesanato. Os bens tangíveis, segundo a autora, seriam mensurados através do valor econômico dos produtos artesanais. Enquanto os bens intangíveis fariam menção direta à identidade da localidade e se manifestariam através das sensações percebidas no espaço, como os cheiros, sons e sabores, as interações interpessoais, entre outros. A garantia de uma sensação de pertencimento da população local, para Ribeiro (2013), caberia ao poder público, que tem a responsabilidade de manejar as variáveis que compõe os espaços comerciais de artesanato, definindo e mantendo sua presença (ou descarte), através de políticas públicas.

Diante da formulação de Ribeiro (2013), reconhece-se que a Feira Hippie de Ipanema, assim como tantas outras feiras brasileiras que se destinam à exposição e ao comércio de artigos artesanais, se caracteriza simultaneamente por ser um espaço de manifestação cultural – institucionalmente regulado e contemplado com um estatuto patrimonial – e um espaço de comércio, uma vez que grande parte de sua estrutura gira em torno deste fim. É interessante

observar, no entanto, que se em Ribeiro (2013), a responsabilidade de manejar a presença ou ausência de variáveis que garantem a validade de um espaço comercial de artesanato recai sobre o poder público, no contexto específico da Feira Hippie de Ipanema, esta iniciativa é constantemente perseguida pelos próprios expositores, que acabam recebendo do poder público uma resposta que frequentemente não corresponde à melhor resolução dos conflitos possível, ou está interessada na manutenção ou validação do evento.

As formulações de Ribeiro (2013), igualmente, pensando o contexto da Feira Hippie de Ipanema, acabam por aplinar os significantes existentes no espaço do evento através de sua divisão de tangibilidade. Ao compreender o aspecto tangível através de uma mensuração valorativa calcada na economia, os objetos expostos e comercializados são esvaziados de seus componentes intangíveis, não sendo identificados como participantes da experiência de identificação dos indivíduos com o espaço comercial de artesanato.

Appadurai (2008), nesse sentido, partindo da formulação de uma sistemática de troca de sacrifícios que Georg Simmel aborda em ‘A filosofia do dinheiro’, delinea que a valoração dos objetos deve ultrapassar o aspecto puramente econômico focando nos regimes de valor dentro dos quais objetos circulariam no tempo e no espaço. Para o autor, as trocas econômicas criam valores que são concretizados nas mercadorias trocadas, porém, mais importante que as possibilidades e funções da troca e do valor atribuído a estas, estaria o próprio objeto, que dentro desse sistema seria significado pela política em seu sentido mais amplo. A tese do autor, nesse sentido, é de que as mercadorias, assim como as pessoas, possuem vida social.

A contribuição de Appadurai (2008) aqui é indispensável para se pensar a existência dos objetos no contexto da Feira Hippie de Ipanema. Objetos estes, que não são compreendidos apenas a partir da valoração econômica vinculada a estes, mas vistos em circulação, sendo participantes ativos nas muitas trocas que se consolidam no espaço do evento. Para começar a pensar sobre a temática dos objetos, seus atributos, se são artesanato ou não, e suas contribuições para a compreensão do todo que corresponde à Feira, é necessário que se resgate a abordagem da cultura material enquanto temática de interesse da antropologia, para então compreender o lugar em que Appadurai (2008) se situa quando formula sua tese de uma vida social vinculada a existência dos objetos.

## **5.1 Breve resgate das abordagens da cultura material**

Miller (2013) introduz suas reflexões acerca da cultura material colocando-a em justaposição a sua concepção de ‘trecos’, em ‘Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos

sobre a cultura material’. Para o autor, é desnecessária uma boa definição do que seria um treco, assim como é difícil a missão de definir com clareza o que seria a cultura material. Os estudos que se voltam para a cultura material enquanto objeto, portanto, partiriam de perspectivas que extrapolam disciplinas fixas e, ainda segundo Miller (2013), a cultura material prospera, especialmente, por ser uma “substituta indisciplinada de uma disciplina” (MILLER, 2013, p. 7), caracterizando-se por ser inclusiva, abrangente e original.

Pensando o surgimento da cultura material como objeto de interesse das disciplinas acadêmicas, Miller (2013) aponta para certa casualidade na emergência do tema. Segundo este,

Contudo, ninguém pensou numa disciplina acadêmica cuja área específica de estudo fossem os artefatos, o mundo dos objetos criados pelos seres humanos. Mas poderia ter sido diferente. Pense no quanto as disciplinas acadêmicas estabelecidas, da arqueologia à arquitetura, da sociologia ao design, necessitam de teorias e perspectivas sobre esse mundo material. (MILLER, 2013, p. 8)

Centrando a abordagem da cultura material na antropologia, como realiza o próprio Miller (2013), Leitão e Pinheiro-Machado (2010) buscam uma análise dos modelos de compreensão do mundo material e sua relação com os paradigmas teóricos presentes na antropologia. As autoras organizam uma visita às várias divisões sobre a concepção dos objetos a partir de autores como Laurier Turgeon e Johannes Fabian, e acabam por consolidar elas mesmas uma divisão em categorias de abordagens da cultura material. Recuperando as classificações de Turgeon e Fabian, as autoras apontam que estes dividem a abordagem da cultura material nas Ciências Humanas, e em especial na antropologia, conforme o exposto no Quadro 1.

**Quadro 2** – Classificação de abordagem da cultura material nas Ciências Humanas

AUTOR	OBRA DE REFERÊNCIA	CLASSIFICAÇÃO
Laurier Turgeon	<i>La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire</i> (2007)	Objeto testemunha Objeto signo Objeto social Objeto memória
Johannes Fabian	<i>The ethnic artefact and the ethnographic object</i> (2004)	<i>Material culture old style</i> <i>Material culture new style</i>

Fonte: Adaptado de Leitão e Pinheiro-Machado (2010)

A abordagem de Turgeon, segundo Leitão e Pinheiro-Machado (2010), contempla quatro momentos pelos quais teriam passado os objetos em diferentes momentos históricos e correntes teóricas – sendo estas: o ‘objeto testemunha’, o ‘objeto signo’, o ‘objeto social’ e o ‘objeto memória’. Fabian, por sua vez, privilegiando a polarização entre ‘antigo’ e ‘novo’,



identifica a abordagem da cultura material em ‘*old style*’ e ‘*new style*’, delineando um contraste mais acentuado nestes dois momentos. Leitão e Pinheiro-Machado (2010) elaboram uma associação entre as classificações dos autores, apontando que dentro da categoria ‘*old style*’ de Fabian é possível alocar tanto o ‘objeto testemunha’, quanto o ‘objeto signo’ de Turgeon, bem como a definição de ‘*new style*’ abarcaria o ‘objeto social’ e o ‘objeto memória’ (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010).

Reunindo as propostas de Turgeon e Fabian, Leitão e Pinheiro-Machado (2010) elaboram sua própria classificação. Concordam com a distinção do ‘objeto testemunha’ e do ‘objeto signo’, por se tratarem de olhares díspares entre si para com os objetos, porém, as autoras inauguram uma nova categoria, a do ‘objeto construtor’, que alia o ‘objeto social’ e o ‘objeto memória’ de Turgeon. Para os propósitos de caracterização dos objetos da Feira Hippie de Ipanema que serão delineados num futuro breve, admite-se aqui a classificação de Leitão e Pinheiro-Machado (2010) como a mais pertinente.

Remontando ao surgimento da antropologia enquanto campo de estudo, a fase do ‘objeto testemunha’ é caracterizada pela abordagem dos objetos enquanto “dado ou documento capaz de fornecer pistas à compreensão das culturas afastadas no tempo e/ou no espaço da cultura ocidental” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 233). Leitão e Pinheiro-Machado (2010) ressaltam que este momento corresponde a uma polarização eurocêntrica entre ‘civilizado’ e ‘não-civilizado’. Enquanto a sociedade civilizada teria uma historicidade pautada por documentos escritos, que permitem sua verificação, a sociedade ‘não-civilizada’, por não possuir escrita, igualmente não teria história, e os objetos seriam o mais próximo de documentação objetiva de suas tradições e costumes. O ‘*old style*’ de Fabian identifica neste período a desmaterialização dos objetos, que tirados de seu contexto perdem sua especificidade e se tornam artefatos etnográficos (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010).

Leitão e Pinheiro-Machado (2010) destacam o papel do evolucionismo cultural, de Lewis Morgan, na abordagem do objeto neste momento. Segundo as autoras, Morgan é frequentemente acusado por sua posição etnocêntrica ao retratar as sociedades em fases de desenvolvimento, que iriam da selvageria à civilização, que seria o ápice da evolução social. Os objetos coletados, nesse sentido, eram inventariados e comparados, e testemunhavam aos olhos da época, as próprias leis desta evolução. Ainda, apontam para o inesperado resultado do tratamento dado à cultura material neste momento, que acaba por se tornar veículo do difusionismo: “Curiosamente, também foram eles [os objetos] as testemunhas silenciosas de outras leis, as da difusão cultural, mostrando-nos, em certa medida, que os objetos concerniam

menos a eles e mais ao uso que deles era feito após serem retirados de seu contexto cultural.” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 234).

A fase do ‘objeto signo’, por sua vez, aponta para um início da transformação da abordagem da cultura material na antropologia, quando então os objetos passam a ter uma função enunciativa. Segundo Leitão e Pinheiro-Machado (2010), “o objeto deixa de ser dado bruto ou testemunha de algo do passado ou distante, ele “comunica” e “representa”. Indo além do uso, tomar o objeto como signo implica em se interessar por seus sentidos” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 234-235). Na passagem de ‘testemunha’ a ‘signo’, o foco passa a abarcar os objetos inscritos na vida contemporânea, sendo estes igualmente passíveis de interpretação.

A abordagem do objeto enquanto ‘signo’ compreende que este carrega significados e, “à semelhança de um texto, poderá ser lido, analisado, decodificado” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 235). Leitão e Pinheiro-Machado (2010) apontam que duas críticas são frequentemente feitas a esta abordagem. A primeira, segundo as autoras, seria de que assimilando o objeto como um texto perde-se o elemento fundamental deste, que é sua materialidade e seu caráter de uso e ação no mundo. Os objetos “são bons para usar e bons para viver, não apenas “bons para pensar”” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 235).

A segunda crítica ao ‘objeto signo’ seria de que tal abordagem não demonstra de fato uma “preocupação em compreender os objetos em si, ou a relação dos sujeitos com os objetos, mas, apenas a tentativa de extrair deles algo mais “verdadeiro” e “importante” do que as coisas em si” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 235). O objeto seria, então, somente um veículo através do qual seria possível chegar a algo não manifesto em sua materialidade. Seria, portanto, necessário se livrar da materialidade do objeto para alcançar algo escondido nele, tal como relações sociais ou a cultura que ele comunicaria.

Leitão e Pinheiro-Machado (2010) identificam que a oposição entre material e imaterial, característica do ‘objeto signo’, cria uma verdadeira hierarquia entre sujeitos e objetos, estando os últimos, frequentemente, situados à margem. Miller (2007) em seu estudo do consumo enquanto cultura material aponta para a noção duradoura de uma pureza relativa aos indivíduos ou às relações sociais, que seriam contaminadas pela cultura de mercadorias (ou seja, de consumo de objetos). A crítica do autor se concentra, especialmente, no uso do termo ‘materialismo’ que representa “um apego ou devoção a objetos que tomam o lugar de um apego e uma devoção a pessoas” (MILLER, 2007, p. 38), e expõe uma ideologia implícita

na posição que concerne ao interesse acadêmico, de que a ênfase nos objetos seria errônea, pois esta deveria estar voltada para as pessoas.

As críticas que seguem a tônica de Miller (2007), neste momento, acabam fundamentando as ideias que dão origem às abordagens de ‘objeto social’ e ‘objeto memória’, de Turgeon, e o ‘*new style*’, de Fabian, que são conjugadas para formar o ‘objeto construtor’ idealizado por Leitão e Pinheiro-Machado (2010). As autoras revelam que as concepções desse momento são caracterizadas, principalmente, por um interesse acentuado de compreender a atuação dos objetos no mundo. Em seu ‘*new style*’, Fabian acredita que “os objetos constroem as pessoas tanto quanto as pessoas fabricam os objetos” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 236).

Na construção do objeto enquanto atuante no mundo, as autoras apontam para o tratamento dos objetos enquanto fatos sociais. É importante, para compreender como o objeto é entendido enquanto tal, recuperar a formulação de Bruno Latour (2015) sobre atores humanos e não humanos. O autor aponta que a sociologia durante muito tempo permanece sem objeto<sup>23</sup>, numa tentativa exaustiva de escapar do fetichismo material, dando ao objeto o único caráter de materializar os significantes que os atores humanos oferecem a este. O objeto seria, assim, um simples passivo no quadro das interações sociais entre humanos, conformando um quadro físico – material e objetivo – em que estes existem e se relacionam, recebendo uma significação somente quando é imperativo que assim ocorra para que sejam entendidas as interações que estão sendo circunscritas no contexto observado (LATOUR, 2015).

Latour (2015), porém, identifica a necessidade de que se compreenda o objeto para além de uma concepção plana de significados atribuídos a este. O autor argumenta que os objetos não devem ser entendidos como retroprojetores da vida social que se circunscreve em seu entorno, nem como mediadores de interações sociais, recebendo transferências de poder, sendo manipulados e direcionados. Para Latour (2015), “não há de um lado atores e, do outro,

---

<sup>23</sup> Sobre este caráter da sociologia de resistir ao apelo dos objetos, Latour (2015) disserta: “A sociologia permanece, frequentemente, sem objeto. Como muitas ciências humanas, ela se construiu para resistir ao apego aos objetos, que ela chama de fetiches. Contra os deuses, as mercadorias, os bens de consumo e os objetos de arte, ela resgatou a antiga advertência dos profetas: “Os ídolos têm olhos e não veem, bocas e não falam, orelhas e não ouvem”. Segundo a sociologia, outra coisa vem animar esses corpos sem vida e essas estátuas mortas: nossa crença, a vida social que nós projetamos neles. Os fetiches não contam em si mesmos. Eles são apenas a tela de nossas projeções. Contudo, aprendemos com Durkheim que eles acrescentam algo à sociedade que os manipula, isto é, a objetivação. Como muitos retroprojetores, os ídolos invertem o sentido da ação, dando aos pobres humanos que lhes deram tudo a impressão de que sua força vem apenas deles e que é esta que os reduz à impotência, que os faz agir e que os aliena” (LATOUR, 2015, p. 175).

campos de força. Só existem atores – actantes – que só podem “passar à ação” associando-se a outros que vão surpreendê-los e superá-los” (LATOURE, 2015, p. 178).

Conformando essa concepção do objeto enquanto ator, Latour (2015) afirma que estes não são responsáveis por transmitir fielmente a força dos atores humanos, que igualmente não seriam mensageiros da força dos objetos. Para extrapolar a noção de que a formação de atores humanos conformaria um corpo social que era dotado, por acaso, de um corpo material, o autor salienta a necessidade de que se compreenda os objetos como fatos sociais, que conformam um todo material e social, que é pautado pelas trocas entre atores humanos e não humanos (LATOURE, 2015).

O objeto enquanto fato social, segundo Leitão e Pinheiro-Machado (2010), funda a concepção de flexibilidade dos objetos enquanto significantes, que sendo passíveis de transformação no mundo social, são igualmente capazes de não somente expressar, mas de criar e transformar a memória e a identidade. A noção de Turgeon de ‘objeto social’ e ‘objeto memória’ enquanto entes dissociados, para as autoras, encontra uma problemática: o ‘objeto memória’ não existe num quadro dissemelhante do ‘objeto social’. Na realidade, segundo Leitão e Pinheiro-Machado (2010), o ‘objeto memória’ se apresenta como uma consequência da abordagem do objeto enquanto fato social.

O ‘objeto construtor’ opera, nesse quadro, como uma apreensão do entendimento das possibilidades de atuação do objeto, segundo Leitão e Pinheiro-Machado (2010): “ao passo que uma abordagem do estilo “objeto testemunha” concebe as culturas enquanto “coisas”, as abordagens contemporâneas, que compreendem os objetos enquanto “construtores”, seja de relações sociais, de identidades ou de memórias, concebem as coisas como cultura” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 244).

Numa abordagem dos objetos enquanto ‘construtores’, abolidos de uma diferenciação primordial de substância entre humano/sujeito e não humano/objeto, a compreensão de que os objetos constituem e são constituídos, a um só tempo, pelas relações sociais inaugura a possibilidade de que a circulação dos objetos possa recontextualizá-los, configurando e reconfigurando seus sentidos e usos, inclusive pela via do consumo de mercadorias (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010).

Compreender as trajetórias dos objetos em circulação é um dos interesses de Appadurai (2008) em ‘A vida social das coisas’, porém, para entender de onde parte o autor em sua tese é necessário que antes um passo atrás seja dado para que se torne mais claro o quadro em que surge a abordagem semiótica das mercadorias enquanto objetos consumidos pelos sujeitos. Nesse sentido, é essencial que se parta de uma compreensão do consumo

enquanto matéria relevante para a cultura material, que é o tema de interesse de Miller (1987, 1995, 2007) em seus muitos estudos sobre o consumo nas sociedades contemporâneas, para então adentrar as formulações de Appadurai (2008).

## **5.2 As mercadorias como objeto de interesse da cultura material**

A aparição do consumo enquanto matéria de reflexão da antropologia, segundo Miller (1995), é relativamente recente. O autor aponta que numa investigação das publicações que abordam a temática, entre as décadas de 50 e 70, praticamente nada havia sido escrito na área das ciências humanas e sociais acerca do consumo, o que é encarado com surpresa pelo autor por se tratar de um período de grande expansão das pesquisas que tratavam a questão das mercadorias sob a ótica da produção e do trabalho.

A abordagem do consumo desponta nos estudos antropológicos somente no final da década de 70, de acordo com Miller (1995), quando dois antropólogos finalmente “quebram o silêncio” (MILLER, 1995, p. 142). As publicações às quais o autor se refere são ‘O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo’, de Mary Douglas e Baron Isherwood, e ‘A Distinção: crítica social do julgamento’, de Pierre Bourdieu, publicadas em 1979. Ambas as publicações, segundo Miller (1995), fornecem críticas importantes ao que o autor chama de “formas mais paroquiais da antropologia” (MILLER, 1995, p. 142).

A abordagem do consumo por estudiosos interessados no tema é perpassada por grandes processos de alteração de entendimento sobre seu sentido, especialmente quando se considera os debates dentro a antropologia. Miller (2007), ao defender a necessidade de pensar o consumo como um aspecto inerente à cultura material, sugere a relevância de que se compreenda que outras abordagens do consumo são fundadas sobre “um peculiar preconceito antimaterial” (MILLER, 2007, p. 34).

O autor pondera que, fora abordagens oriundas dos próprios estudos de cultura material e algumas perspectivas de economistas, a maioria dos acadêmicos que se interessa em abordar o consumo, erroneamente, supõe que este seja um sinônimo da moderna concepção de consumo de massa. A percepção negativa do consumo, porém, segundo Miller (2007), é muito anterior à existência de uma estrutura que possibilite a aparição do consumo de massa moderno. A percepção do consumo como “uma atividade maligna ou anti-social” (MILLER, 2007, p. 34) surgiria como uma consideração de que o consumo em si mesmo seria o ponto final da cultura material.

Miller (2007), na busca de uma espécie de gênese da percepção negativa do consumo, compreende que esta surge calcada sobre princípios variados que estão diluídos na sociedade como um todo e estão fortemente ligados a concepções de moralidade. Segundo o autor, uma das mais expressivas ocorrências do antimaterialismo surge através das religiões da Ásia Meridional, como o hinduísmo, o budismo e o jainismo. Nessas, aponta Miller (2007), aparece mais claramente desenvolvida a ideia de que a realização dos desejos pela via do consumo leva a um desperdício da essência da humanidade em mero materialismo.

O autor identifica igualmente a condenação do consumo baseada num padrão moral de necessidade. Nesse sentido, salienta a noção de leis suntuárias, que é tratada por John Sekora em *‘Luxury: the concept in Western thought’*, publicado em 1977. Appadurai (2008) sobre a concepção das leis suntuárias, determina que estas surgem em sociedades que se deparam com um contexto de expansão acelerada da mercantilização e se transformam em um mecanismo intermediário de regularização e restrição do consumo.

Miller (2007) aponta que tais leis existem tanto na Índia e na China antigas, como em sociedades no Ocidente, e não são baseadas em um padrão absoluto, mas se adequam ao que é visto como hierarquia natural da sociedade, conformando uma moralidade relativa. O autor salienta que a noção de consumo conformada em tal hierarquia social perdura até os dias atuais. Se nas sociedades passadas, por exemplo, o que um plebeu deveria vestir era definido em oposição às vestimentas de um nobre, nos dias atuais muito do desgosto em relação ao consumo de produtos considerados vulgares ou de mau-gosto – e conseqüentemente associados às massas – é compreendido a partir do contraste com o consumo das elites (MILLER, 2007).

Ainda buscando compreender a origem da percepção negativa acerca do consumo, Miller (2007) se depara com a oposição entre consumo e produção. “Enquanto a produção, por sua vez associada com a criatividade, como nas artes e artesanato, é considerada como a manufatura do valor, por exemplo, no trabalho de Marx, o consumo envolve o gasto de recursos e sua eliminação do mundo” (MILLER, 2007, p. 35). Tal oposição, segundo o autor, seria alimentada por debates morais que não nascem da preocupação com o materialismo contemporâneo, sendo na realidade anteriores a este e bastante profundos, porém, quando aplicados à modernidade ganham novas dimensões e permitem reflexões importantes.

Na modernidade ocidental, Miller (2007) aponta para o surgimento de um poderoso contradiscurso, que emerge durante o século XVIII e se fortalece a partir de então, se tornando “praticamente a ideologia dominante do mundo moderno” (MILLER, 2007, p. 39). Esse contradiscurso, que se coloca como totalmente oposto à crítica ao materialismo, afirma

que o consumo pode ser também benéfico à comunidade ao estimular a economia. A complicação que Miller (2007) identifica no surgimento desta nova noção é de que, se a crítica ao consumo era feita a partir de uma postura moralizante, o apoio ao consumo acaba por assegurar uma naturalização do capitalismo enquanto meio particular de assegurar o consumo.

A naturalização do capitalismo, segundo Miller (2007), apesar de tão nociva quanto à crítica exageradamente moralizante ao materialismo, seria menos relevante na abordagem do consumo enquanto cultura material por apresentar uma preocupação bem menos acentuada com a especificidade dos objetos em circulação ou com a natureza mais ampla da materialidade e de seus efeitos (MILLER, 2007, p. 40-41). O autor salienta a necessidade de que se ultrapasse o debate esvaziado de sentido que busca uma consolidação do consumo como algo bom ou ruim para a sociedade, e aponta para o surgimento posterior de uma perspectiva diferenciada de análise do consumo e das mercadorias.

As mercadorias passam a ser tratadas como tema de grande interesse numa abordagem da cultura material e do consumo dentro da antropologia no final da década de 80. Miller (1995, 2007) apresenta os estudos dessa época como uma primeira onda de uma abordagem semiótica das mercadorias e identifica três publicações como as mais representativas. São estas: a já citada aqui, ‘A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural’, de Arjun Appadurai, publicada em 1986; ‘Cultura material e consumo de massa’, do próprio Daniel Miller, publicada em 1987, e; ‘Cultura e consumo’, de Grant McCracken, publicada em 1988.

A relevância de tais obras, segundo Miller (1995, 2007), está justamente em examinar o consumo a partir das trajetórias bastante diferentes que as mercadorias tomam dentro das sociedades. Leitão e Pinheiro-Machado (2010) apontam igualmente para a mudança no tratamento das mercadorias enquanto objeto de estudo nesta época. Segundo as autoras, é relevante observar algumas razões que justificam essa mudança, sendo essas:

o uso dos bens passa a ser entendido como uma forma da própria compreensão da desigualdade social e da formação de classes; percebe-se que mercadorias são humanizadas e domesticadas, quebra-se a polaridade entre *gift* e mercadoria; e, em uma perspectiva mais contemporânea, entende-se que o estudo da sua cadeia total (da produção ao consumo) ajuda a desfeticizar a mercadoria, desvelando as relações humanas presentes ao longo do processo. (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 237)

Tratando especificamente das contribuições deste primeiro estudo de Miller (1987), Leitão e Pinheiro-Machado (2010) declaram que é possível destacar na obra do autor uma teoria sobre as múltiplas possibilidades de objetificação do relacionamento humano, para



além de uma abordagem dos usos mais variados dos bens na sociedade. Miller (1987) – em uma análise próxima ao que Latour (2015) viria considerar posteriormente como o entendimento dos objetos enquanto fatos sociais – aponta para a consolidação de uma concepção de que os indivíduos somente são humanos por existirem em um mundo material, que os media, informa e limita, na mesma medida em que este é classificado, ordenado e interpretado por aqueles (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010).

A consolidação do consumo, nos termos de uma análise da cultura como objetificação que Miller (1987) realiza, “pressupõe que a existência humana dos sujeitos é mediada por objetos” (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010, p. 238) e, nesse sentido, o consumidor teria um papel potencialmente ativo na “ressocialização de mercadorias” (MILLER, 1995, p. 143), agindo através da pessoalização ou domesticação de objetos, que antes eram impessoais. O outro lado desta contraposição seria a atuação das mercadorias sobre os indivíduos, uma vez que estes são dotados da capacidade de materializar seu *self* e, ainda, expressar e produzir afetos interpessoais (LEITÃO; PINHEIRO-MACHADO, 2010).

A contribuição de Appadurai (2008) se situa dentro desta nova compreensão de agência dos objetos em contato com os indivíduos, e Leitão e Pinheiro-Machado (2010) destacam o grande reconhecimento do autor até os dias atuais pela conformação de uma noção de existência de espírito nas mercadorias. É interessante observar que mesmo que as obras de Miller (1987) e Appadurai (2008) sejam publicadas em datas bastante próximas, a obra do segundo se vale da proposta de uma orientação semiótica inaugurada pelo primeiro através da publicação de ‘*Things ain’t what they used to be*’ por Miller, em 1983, e que é esta nova abordagem que fomenta a análise das mercadorias enquanto coisas. Appadurai (2008) a localiza como “um ponto de partida de grande interesse na cultura material” (APPADURAI, 2008, p. 18).

A introdução da coletânea organizada por Appadurai (2008) busca a construção de uma nova concepção dentro da qual as mercadorias passariam a ser vistas a partir da delimitação de regimes de valor, que surgem da circulação destas no tempo e no espaço. Appadurai (2008) parte de uma análise pormenorizada da possibilidade de que se quebre a dualidade inaugurada pela obra ‘Ensaio sobre a dádiva’ (ou ‘Ensaio sobre o dom’) de Marcel Mauss, publicado pela primeira vez em 1925, em que o objeto-mercadoria é colocado em oposição ao objeto-dádiva que, segundo o autor, seria imbuído do espírito da reciprocidade, sociabilidade e espontaneidade particulares da troca de presentes, enquanto a mercadoria seria pautada por uma circulação animada por um espírito de ganância, egocentrismo e calculismo.



A oposição fundamental entre as trocas de dádivas e de mercadorias, segundo Appadurai (2008), surge a partir de uma visão que busca contrapor as ideias de Mauss às formulações de Karl Marx em ‘O Capital’, publicado pela primeira vez em 1867. Enquanto o objeto-dádiva seria encontrado somente em sociedades pré-industriais, com sistema econômico não monetizado e não capitalista, as mercadorias seriam, em Marx, especificamente os produtos, sobretudo, destinados à troca, criados sob as condições institucionais, psicológicas e econômicas do capitalismo.

Para Appadurai (2008), a visão simplista que amplifica os contrastes entre dádiva e mercadoria deixa escapar aspectos importantes de similitude que existem entre as noções. Esta visão, segundo o autor, emerge especialmente em decorrência de uma tendência a idealizar sociedades de pequena escala de um modo romântico e da desconsideração de que as sociedades capitalistas também operam de acordo com padrões culturais.

Recuperando Bourdieu para o qual a troca de presentes seria uma forma particular de circulação de mercadorias, Appadurai (2008) sugere que deve-se ultrapassar o debate sobre que tipo de coisa seria a mercadoria – dentro de “uma concepção demasiado positivista” (APPADURAI, 2008, p. 27) –, igualmente rompendo com uma visão marxista que reduziria a questão a uma perspectiva de produção. O autor apresenta, então, sua abordagem na qual as mercadorias seriam vistas “como coisas em uma determinada situação, situação esta que pode caracterizar diversos tipos de coisas, em pontos diferentes de suas vidas sociais” (APPADURAI, 2008, p. 27).

Appadurai (2008), ainda, determina que a validade dessa abordagem seria compreender todas as coisas a partir de seu potencial mercantil, “em vez de buscar em vão a mágica distinção entre mercadoria e outros tipos de coisas” (APPADURAI, 2008, p. 27). A proposta do autor, então, resume-se à necessidade de que se acompanhe toda a trajetória de circulação das coisas, da produção, passando pela troca/distribuição, até o consumo para que se compreenda em que fase de sua vida a coisa se encontra, ao invés de caracterizá-la como algo estático.

Compreendendo que qualquer coisa possui um potencial de ser enquadrado em uma situação mercantil, Appadurai (2008) sugere uma distinção em que (1) qualquer coisa pode possuir uma fase mercantil em sua vida social; (2) qualquer coisa pode ser candidatada ao estado de mercadoria; (3) existe um contexto mercantil em que qualquer coisa pode ser alocada. E assim define que o enquadramento de qualquer coisa neste contexto seja considerado como “a situação em que sua trocabilidade (passada, presente ou futura) por alguma outra coisa constitui seu traço social relevante” (APPADURAI, 2008, p. 27).

Nesse sentido, Appadurai (2008) justifica que a candidatura de coisas ao estado de mercadoria concerne a múltiplos padrões e critérios simbólicos, classificatórios e morais, que são determinados pelas sociedades para definição de trocabilidade das coisas em qualquer contexto social e histórico particular. O autor ainda chama a atenção para o fato de que muitas das vezes este contexto mercantil não é determinado somente no interior das sociedades, mas também nas relações destas com outras – “o contexto mercantil se refere à variedade de arenas sociais, no interior de ou entre unidades culturais” (APPADURAI, 2008, p. 29).

E soluciona definitivamente a oposição, que funda sua abordagem, entre sociedades não capitalistas e sociedades capitalistas ao afirmar que

a mercantilização reside na complexa interseção de fatores temporais, culturais e sociais. À medida que, numa determinada sociedade, algumas coisas, com frequência, se encontram na fase mercantil, preencher os requisitos da candidatura ao estado de mercadoria e aparecer em contextos mercantis, tais coisas são suas mercadorias mais típicas. À medida que, numa determinada sociedade, de um número considerável de coisas, ou mesmo a maioria delas, algumas vezes preenche estes critérios, pode-se dizer que a sociedade em questão é altamente mercantilizada. Nas sociedades capitalistas modernas, pode-se afirmar que há uma tendência de que um número maior de coisas experimente uma fase mercantil em suas carreiras, que um número maior de contextos se torne mercantil e que os padrões da candidatura ao estado de mercadoria abranjam uma parte maior do universo de coisas do que em sociedades não-capitalistas. (APPADURAI, 2008, p. 30)

Assim, o autor passa a considerar como mercadoria toda e qualquer coisa, que em uma determinada fase de sua carreira e em um contexto particular, preencha os requisitos de candidatura a um estado de mercadoria. E, partindo dessa lógica, Appadurai (2008) determina uma distinção em quatro tipos entre as mercadorias, que é essencial para a análise que será apresentada a seguir na presente pesquisa.

A proposta de Appadurai (2008) converge com a proposição de Igor Kopytoff (2008), que em um ensaio dentro da coletânea do autor formula uma abordagem biográfica das coisas que pressupõe que estas possam transitar dentro e fora do estado de mercadoria. Nesse sentido, modificando a concepção original de Jacques Maquet, o autor propõe que as mercadorias possam ser definidas a partir da seguinte tipologia:

(1) mercadorias por *destinação*, ou seja, objetos destinados principalmente à troca pelos próprios produtores; (2) mercadorias por *metamorfose*, coisas destinadas a outros usos que se colocam no estado de mercadoria; (3) mercadorias por *desvio* um caso especial, mais acentuado, de mercadorias por metamorfose isto é, objetos que são postos no estado de mercadoria embora estivessem, em sua origem, especificamente protegidos de tal estado; (4) *ex-mercadorias*, coisas retiradas, quer temporária ou permanentemente, do estado de mercadoria e postas num outro estado. (APPADURAI, 2008, p. 31, grifo do autor)

Tal distinção apresentada por Appadurai (2008) é crucial para a exposição que se sucede dentro da obra do autor, em que as mercadorias são consideradas dentro de variados contextos e momentos contribuindo para que três pares de análises sejam levantados com o intuito de solucionar questões que surgem na abordagem das mercadorias como coisas que tem vida social. O primeiro tema debatido pelo autor é o das ‘rotas e desvios’ que são traçados em busca da consolidação de valor, seja pela via individual ou institucional, das mercadorias. A segunda temática, abordando o consumo enquanto produto do controle social e da redefinição política, centra-se nas concepções de ‘desejo e demanda’. A terceira temática apreciada pelo autor é ‘conhecimento e política’, e busca demonstrar que políticas de valor são, muitas vezes, políticas de conhecimento (APPADURAI, 2008).

Para além de uma análise minuciosa das formulações de Appadurai (2008), é relevante aqui compreender de que maneira as ideias do autor se apresentam como uma ferramenta analítica fundamental para dissolver grande parte dos juízos de valor que se apresentam – e por que se apresentam – consolidados na dualidade produto artesanal/produto industrializado, que é sempre lembrada no contexto do objeto de interesse desta pesquisa, a Feira Hippie de Ipanema.

Leitão e Pinheiro-Machado (2010) apontam que um dos grandes ganhos das formulações de autores como Miller (1987, 1995, 2007, 2013) e Appadurai (2008), assim como outros, é conferir um sentido de centralidade para as coisas dentro das relações sociais, e uma consequência relevante disso é a possibilidade de que as mercadorias, fruto da industrialização, igualmente sejam compreendidas como detentoras de espírito e de agência. É dentro dessa concepção que se propõe o empreendimento de conformar a Feira Hippie de Ipanema e seus objetos dentro das noções expostas nesta seção, compreendendo as coisas da Feira numa relação produção/estado de mercadoria/consumo (APPADURAI, 2008), como serão apresentados a seguir.

## 6 A VIDA SOCIAL DAS COISAS DA FEIRA HIPPIE DE IPANEMA

Em ‘A Alma das Coisas’, de 2013, José Reginaldo Gonçalves, Roberta Guimarães e Nina Bitar apontam, numa abordagem derivada de Appadurai (2008), para a possibilidade de existência de uma vida social dos patrimônios. Antes de adentrar esta concepção, porém, é fundamental atentar para duas ocorrências que os autores sinalizam na contemporaneidade: a intensa circulação da categoria de patrimônio na vida sociocultural, e a indeterminação que assola a questão da materialidade do patrimônio.

A primeira ocorrência apontada pelos autores é interessante para os propósitos desta pesquisa por delinear a sublimação de uma dimensão estrutural dos usos da categoria, como o caráter mediador do patrimônio para atuar em “diversos domínios sociais e cosmológicos” (GONÇALVES; GUIMARÃES; BITAR, 2013, p. 11). Este ponto específico encontra sentido, especialmente, quando se observa que os expositores, como apresentado anteriormente, encontram no estatuto patrimonial não só um meio de garantia da permanência de suas atividades de exposição e comercialização, mas igualmente fazem uso deste para legitimar suas existências e validar frente à sociedade a importância da Feira Hippie de Ipanema para a cidade.

Sobre a indeterminação da materialidade do patrimônio, Gonçalves, Guimarães e Bitar (2013) sublinham que, para além da classificação conforme a tangibilidade do patrimônio – material, tangível, “pedra e cal” (ABREU, 2012), ou imaterial, intangível – corrente nos contextos ocidentais, é um empreendimento difícil e, por vezes sem sentido, tentar fragmentar o patrimônio, independente da designação acerca da tangibilidade de sua manifestação, em compreensões distintas de materialidade e imaterialidade. Os autores questionam “como separar a materialidade ou imaterialidade de uma edificação, de uma prática culinária ou de determinadas festas populares? Esta separação, que tão facilmente tomamos como natural, será mesmo de validade universal?” (GONÇALVES; GUIMARÃES; BITAR, 2013, p. 11).

O debate acerca da distinção entre a materialidade e a imaterialidade nos patrimônios em muito se assemelha às investidas dos estudos em cultura material, que buscavam isolar nas coisas o que se manifestava além de sua materialidade, ou seja, seus significados, como se a existência física do objeto fosse menos valorosa. Miller (2013), sobre esta questão, aponta que a resolução dessa controvérsia parte do seguinte postulado – que é ao mesmo tempo um paradoxo, segundo o autor –: “o imaterial só pode se expressar pelo material” (MILLER, 2013, p. 111). Nesse sentido, retomando os questionamentos de Gonçalves, Guimarães e Bitar

(2013), haveria validade em empreender uma fragmentação entre o material e o imaterial na Feira Hippie de Ipanema?

Conforme apontado anteriormente, no universo da Feira, o saber fazer artesanal e os objetos fruto deste conhecimento são categorias inextrincáveis e em conjunto com outros fatores conformam o universo do evento. Sendo assim, a matéria alvo da patrimonialização pode ser tanto o saber fazer, quanto os objetos enquanto representação material deste, bem como ambos configurando o evento em sua totalidade de saberes, objetos e pessoas. Essa variação se daria muito mais considerando os objetivos daquele que observa e determina o que seria interessante considerar patrimonializado do que de fato uma variação exercida pelo próprio patrimônio.

Como apontam Gonçalves, Guimarães e Bitar (2013), as formas de recepção e usos dos objetos e espaços, bem como os efeitos destes sobre aqueles que os classificam na vida cotidiana, conformam uma verdadeira vida social dos patrimônios. E, partindo dessa perspectiva, os autores propõem a qualificação das formas de recepção e usos dos objetos e espaços caracterizados como patrimônios a partir da noção de ressonância<sup>24</sup>, e questionam: de que formas os lugares e objetos oficialmente reconhecidos como patrimônio podem ser experimentados por seus usuários no cotidiano? E sugerem que estes possam se apresentar como um instrumento de reconstrução presente de identidades individuais e coletivas (ressonâncias positivas), ou como algo a ser negado e destruído (ressonâncias negativas) (GONÇALVES; GUIMARÃES; BITAR, 2013).

A noção de ressonância introduzida pelos autores oferece um excelente ponto de partida para pensar a vida social dos objetos que figuram na Feira Hippie de Ipanema. Tomando os objetos como parte essencial do todo que compõe a Feira – e, conseqüentemente, enquanto receptores/emissores que materializam o estatuto patrimonial –, é útil pensar nas dinâmicas de ressonância e nas transformações delineadas no espaço do evento que influenciam nestas. Nesse sentido, considera-se fundamental que sejam observadas, dentro da dinâmica produção/estado de mercadoria/consumo, não somente a aparição de objetos artesanais, mas igualmente a introdução de objetos e elementos confeccionados por meios industriais no contexto da Feira.

---

<sup>24</sup> Os autores partem da noção de ressonância do historiador Stephen Greenblatt, apresentada resumidamente por estes como: “por ressonância quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, um representante” (GONÇALVES, GUIMARÃES E BITAR, 2013, p. 10). Os autores, porém, propõem extrapolar a presente concepção e conformar a ressonância específica para cada caso observado, buscando os diferentes significados que esta pode alcançar em diferentes objetos.

## 6.1 Produção e a fase mercantil da vida dos objetos da Feira

Compreender a lógica de produção de objetos tão variados, como os expostos na Feira Hippie de Ipanema, é um desafio. É significativo, nesse sentido, que sejam consideradas as reflexões de Kopytoff (2008). Para o autor, é necessário que se parta de uma perspectiva específica para que seja possível compreender a produção de mercadorias como um processo cognitivo e cultural. Segundo este, “as mercadorias não devem ser apenas produzidas materialmente como coisas, mas também culturalmente sinalizadas como um determinado tipo de coisas” (KOPYTOFF, 2008, p. 89).

Kopytoff (2008) defende a abordagem biográfica, nesse contexto, como um processo que possibilita que facetas, que de outra forma seriam ignoradas, sejam realçadas. Localizando especificamente o tratamento cultural que se faz necessário na aproximação das mercadorias, o autor revela que o que faz uma biografia ser cultural não é necessariamente o assunto tratado, mas a perspectiva da qual se parte para abordar este. E, complementa, a partir da seguinte reflexão: “uma biografia econômica culturalmente informada de um objeto o encarará como uma entidade culturalmente construída, dotada de significados culturalmente específicos e classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas” (KOPYTOFF, 2008, p. 94).

A abordagem biográfica das coisas partiria, nesse sentido, da indagação das seguintes questões acerca dos objetos

Quais são sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008, p. 92)

Considerando o universo em que os objetos da Feira Hippie de Ipanema são localizados, é inevitável que se observe a existência de em torno de 800 barracas ocupando a Praça General Osório todos os domingos. Tecer biografias de objetos, produzidos em tantos contextos diferentes, com o objetivo de recuperar especificamente suas trajetórias de vida, se tornaria não somente um estudo monumental, mas talvez não fosse igualmente um caminho que possibilitaria reflexões acerca do evento como um todo.

Nesse sentido, aproveitando a abordagem biográfica de objetos que, segundo Kopytoff (2008), pode ser empreendida perseguindo somente um tipo de objeto ou conjuntos de objetos de um mesmo tipo, a partir das variadas incursões à Feira em contato com os expositores, é

possível notar a constante menção à existência de uma oposição nativa no contexto dos objetos, que se conforma entre o que os expositores classificam como produto final da elaboração artesanal e outros produtos, considerados nocivos à configuração do espaço da Feira como exclusivamente destinado à valorização e promoção das técnicas de produção artesanal. Estes produtos, considerados pelos expositores como danosos aos propósitos aos quais a Feira Híppie de Ipanema se destina, são fruto de processos de produção industriais, e são trazidos para a Feira por expositores que não são considerados como parte do grupo que se interessa em preservar o evento, mas são reconhecidos como indivíduos que objetivam somente a comercialização como meio para a obtenção de lucratividade.

Existem, portanto, nesta pesquisa dois conjuntos principais de análise – mercadorias artesanais e mercadorias industrializadas –, e considerando as proposições de Kopytoff (2008), entende-se que as mercadorias expostas na Feira são capazes de transitar dentro e fora desse estado de mercadoria. Nesse sentido, busca-se uma apreensão destes elementos nos estágios de produção e fase mercantil, que em conjunto com o estágio de consumo que será posteriormente tratado, configuram o que Appadurai (2008) determina como um tratamento em que a trocabilidade das mercadorias é considerada como seu traço social mais relevante.

É interessante, seguindo este propósito, que se compreenda a origem e o que se compreende atualmente por produção artesanal, primeiramente, para entender em que contexto se enquadra as mercadorias artesanais da Feira Híppie de Ipanema. A origem da produção artesanal remonta ao período neolítico e confunde-se com a história da própria humanidade. Marinho (2006) conta que, nesse período, o ser humano passa a criar e a desenvolver artefatos com as próprias mãos para garantir sua sobrevivência e bem-estar individual e coletivo. Segundo a autora,

Para conceituar o artesanato com um mínimo de racionalidade é preciso mergulhar na odisseia humana e fazer uma nova leitura da história, que determinou culturas; dos medos, que impulsionaram mudanças; das estratégias de sobrevivência; dos desafios de aprendizagem; das formas de dominação e divisão do trabalho; e, finalmente, dos artifícios para o desenho e a construção do próprio tempo. Todos esses elementos certamente emolduraram a produção artesanal. (MARINHO, 2006, p. 12)

Marinho (2006) aponta para a existência de uma linha tênue ligando o artesanato à cultura, especialmente à cultura popular. Segundo a autora, o artista primitivo em muito se confundiria com o artesão, para além da necessidade de criação de ferramentas e instrumentos utilitários. A autora aponta para a capacidade da produção artesanal de evidenciar seu caráter artístico através da “expressão do gênio criador do homem e de sua ordem estética” (MARINHO, 2006, p. 12). A produção artesanal permite, assim, a materialização da

subjetividade do artesão, que replica objetos que se diferenciam entre si minimamente nas formas de criação, cópia e manuseio da matéria-prima.

Em um viés mais voltado para o aspecto social do artesanato, Ribeiro (2013) aborda a ligação entre o artesanato e a cultura recuperando as posições defendidas pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini em seu livro ‘A socialização da arte’, de 1983. A autora apresenta o artesanato como fenômeno que se circunscreve em contextos que são pautados pela cultura e demandam uma análise específica que parte do enquadramento deste em âmbitos variados, para então compreender os termos de sua produção, circulação e recepção. Tanto a cultura, quanto a composição do objeto artesanal são apreendidas enquanto processos dinâmicos (RIBEIRO, 2013).

A autora aponta, igualmente, para o caráter sociológico enquanto aspecto fundamental do artesanato. Segundo esta, “o entendimento profundo deste fenômeno será obtido através da relação entre a realidade social na qual esse objeto está inserido e sua representação ideal. O que o objeto diz *versus* o que ele quer dizer” (RIBEIRO, 2013, p. 116). Destaca a existência de uma estrutura ‘emissão–mensagem–receptor’, em que se delinea um processo de comunicação, e nesse sentido afirma que “é no estudo da sua estruturação como uma situação comunicacional que reside o significado social do artesanato” (RIBEIRO, 2013, p. 116).

Retornando às reflexões de Marinho (2006), a autora ressalta que o artesanato tende a se afastar da arte, apesar de ser possível identificar nesta sua origem. O artesanato possui “raízes na arte primitiva, comungando das mesmas fontes de inspiração, embora se diferencie desta pela possibilidade de replicação [...]. A arte, por sua vez, cria peças únicas e exclusivas” (MARINHO, 2006, p. 14-15). O artesanato, entretanto, partilharia com a arte a capacidade de conservar os traços particulares de seu executor, o que confere a cada peça um caráter de singularidade e originalidade. Marinho (2006) sustenta que

Para tal, o artesão deve trabalhar com técnicas, ferramentas, equipamentos e matérias-primas disponíveis em seu território e acessíveis ao seu nível de conhecimento. A inspiração para o trabalho vem da sua história, da conjugação dos fatores étnicos, culturais, econômicos, sociais e ambientais que modelam seu cotidiano. (MARINHO, 2006, p. 15)

Acerca da fissura entre as categorias de produção artesanal e artística, Frade (2006) considera que a separação entre arte e artesanato surge da concepção de que o primeiro nasce do pensar, enquanto o segundo nasce do fazer, especificamente o fazer manual. A autora pondera que dentro dessa distinção ambos ficariam incompletos, pois “nem a arte se desune da execução, nem o artesanato do pensamento” (FRADE, 2006, p. 42). Frade (2006) localiza no período da Renascença (entre os fins dos séculos XIV e XVII) o surgimento desta



separação. Até a proposição Da Vinciana de que a arte seria *cosa mentale*, a arte era a designação de um artesanato de excelência, uma composição legítima realizada através do emprego de práticas estéticas artesanais, como aponta Frade (2006).

Segundo a autora, é somente a partir do desmembramento entre arte e artesanato, que a arte se torna uma referência a criações particulares, únicas, transcendentais. Tal caráter singular surge justamente através da oposição ao artesanato. Partindo de uma prática artística contemporânea, que preza o processo e “retoma a poética do fazer em seus mais ínfimos movimentos” (FRADE, 2006, p. 49), a autora defende que não existe coerência argumentativa na dicotomia arte *versus* artesanato.

Para Frade (2006), entre os fenômenos existem múltiplos graus de diferença, mas também de afinidade. O artesanato seria, então, parte do universo artístico, uma forma de arte em si e, nesse sentido, é possível agregar a posição da autora à de Marinho (2006) e Ribeiro (2013), conformando a compreensão de que o artesanato, enquanto parte do todo complexo da categoria arte, possui um caráter de conservação e comunicação da técnica artesanal e de emissão da mensagem pretendida pelo artesão, e é especificamente através destes aspectos que recebe sua singularidade.

Marinho (2006) ainda aponta para uma característica importantíssima do artesanato contemporâneo. Segundo a autora, atualmente, “os núcleos artesanais não representam apenas estratégias de sobrevivência de grupos sociais marginais ao sistema” (MARINHO, 2006, p. 11), sendo, na realidade, esquemas produtivos que se desenvolveram em paralelo ao processo de industrialização, e se mantêm vivos apesar deste. O artesanato, para Marinho (2006), “representa uma forma de emulação ou de resiliência ao modelo de produção econômica dominante no mundo contemporâneo, surgindo como uma opção amadurecida para a geração de ocupação e de promoção do desenvolvimento local e territorial na atualidade” (MARINHO, 2006, p. 11).

A Feira Hippie de Ipanema, no contexto contemporâneo delineado por Marinho (2006), figura como uma manifestação apurada de um núcleo artesanal. Sinalizando para isto aparece o próprio surgimento da Feira em comunhão ao ideário hippie, que propunha justamente a produção a partir de técnicas manuais, fortemente ligada à ideia de subsistência – do viajante na estrada, que precisa produzir para se manter alimentado, seguro e sempre em frente – e buscando o uso de matérias-primas locais e mais acessíveis.

Encontra ressonância, igualmente, na manutenção da Feira como um espaço de produção e exposição de objetos artesanais, mesmo após a dissolução das primeiras iniciativas do movimento hippie, e no empenho em alcançar a proteção através do poder público e do

estatuto de bem patrimonializado, que foram imprescindíveis para a preservação da Feira Hippie de Ipanema, em face das muitas ameaças de realocações e descaracterizações, que poderiam ter impactado negativamente a elaboração artesanal característica do evento.

A sobrevivência da Feira por quase cinco décadas alocada no mesmo espaço público com a lógica do produzir artesanal, igualmente, reflete a concepção de emulação ao modelo de produção econômica dominante. A resistência é caracterizada especialmente através das constantes denúncias e reivindicações por fiscalização – como é visto em Rubim (2015) – por parte dos expositores, e ilustra a persistência destes em manterem-se livres das interferências mais profundas da industrialização no processo de produção.

Buscando a caracterização de um espaço em que coexistam universos culturais e simbólicos que alimentam a produção artesanal, Marinho (2006) comenta o surgimento, na atualidade, de um mercado consumidor específico que admite a produção seriada desde que replicada em baixa escala, distanciando a produção artesanal do modelo varejista de baixa qualidade. Marinho (2006) destaca que o espaço que atenda a tal mercado “deve ser ocupado por um artesanato temático, que reflita em objetos criativos, a identidade, a etnia e o contexto sociocultural em que o artesão trabalha, mostrando sua fonte e diversidade de inspiração” (MARINHO, 2006, p. 17).

A questão das referências que servem de inspiração para os artesãos, especialmente, suscita um debate acerca do que caracterizaria a originalidade ou tradição dentro da produção artesanal. É bastante comum encontrar autores que sinalizam para a necessidade de uma adequação das matérias-primas e técnicas ao que está disponível localmente. Ribeiro (2013) se esforça em determinar as atribuições específicas do que a autora chama de ‘artesanato tradicional’, e afirma que esta categoria surge quando o artesanato é capaz de comunicar a expressão genuína de um lugar. A autora determina que o artesanato somente seria capaz de materializar esta expressão através da conjugação de materiais de conformação, modos de fazer e mensagem acerca do local e de seus costumes, que são incutidos pelo artesão no objeto<sup>25</sup>.

A partir de tais formulações de Ribeiro (2013) tomadas em conjunto com o que Marinho (2006) igualmente aponta, compreende-se que, no cenário da Feira Hippie de Ipanema, a conjugação de matéria-prima disponível no território, modos de fazer e fatores culturais, econômicos, sociais e ambientais que influenciariam na mensagem representada

---

<sup>25</sup> Ribeiro (2013) caracteriza materiais de conformação como “materiais disponíveis e significativos de uma determinada região”, os modos de fazer por sua vez são considerados como as “técnicas, tradições e limitações produtivas do artesão, dos materiais e da região” (RIBEIRO, 2013, p. 116)

pelo objeto varia profundamente de artesanato para artesanato. A Feira nasce da conjugação dos mais variados atores e permanece até os dias atuais com esta multiplicidade.

A cidade do Rio de Janeiro e o próprio bairro de Ipanema, considerando a trajetória exposta no segundo capítulo, são considerados singulares justamente pela diversidade de pessoas e referências que abrigam. Compreendendo o caráter de capitalidade da cidade e a lógica urbana na qual a Feira se encontra inserida, é um empreendimento impossível – e até mesmo desnecessário – conformar o que seria essencialmente tradicional acerca dos materiais utilizados, ou das técnicas empregadas, o que não invalida de forma alguma a representatividade da produção artesanal ali executada.

Considerando, nesse sentido, a produção artesanal em exposição na Feira Híppie de Ipanema, compreende-se que os objetos lá encontrados seguem na linha sinalizada por Marinho (2006). São facilmente identificados aspectos que revelam a inspiração dos artesãos em crenças e religiões variadas, tradições locais e brasileiras, modos de vida e valores, bem como na representação cotidiana da realidade, comunicando cenas rotineiras da cidade. É bastante comum, também, encontrar associações entre referências cariocas e muitas outras de lugares mais distantes, como o Nordeste e o Norte do país, frequentemente locais de origem dos expositores ou de suas famílias.

Sobre as matérias-primas empregadas nas produções artesanais, é perceptível o uso de materiais que são encontrados em profusão no território nacional, especialmente os de origem vegetal. É comum encontrar bolsas, bijuterias e objetos de decoração confeccionados com capim-dourado (Fotografia 23), uma espécie que ocorre somente na região do Jalapão, localizado no estado do Tocantins. Outras matérias-primas de origem vegetal comuns são: o sisal – uma planta originária da América Central, que é cultivada principalmente nos estados da Paraíba e da Bahia –, que é empregado em cordas ou trabalhado em máscaras e objetos decorativos; as cabaças – que são frutos de uma planta popularmente conhecida pelo mesmo nome, nativa da África e da Índia, mas cultivada igualmente no Nordeste brasileiro –, que são decoradas e se transformam em bonecas (Fotografia 24), miniaturas de pessoas e animais, ou são a base para instrumentos musicais (Fotografia 25); as sementes, folhas e flores secas, cascas e raízes dos mais variados vegetais, mas especialmente as de palmeiras, como a juçara e o açaí, e de coqueiros, são amplamente utilizadas na confecção de brincos, cordões, pulseiras, anéis (Fotografia 26), imagens (Fotografia 27) e objetos decorativos variados.

Também são largamente utilizadas pedras preciosas e semipreciosas características do Brasil – como opala, água-marinha, esmeralda, ametista, ágata, citrino, topázio, entre outras – que são vendidas em estado bruto, ou trabalhadas em ourivesaria, geralmente associadas à

prata para a confecção de joias e objetos utilitários e decorativos. Igualmente comum é o uso de conchas, que são vendidas inalteradas (Fotografia 28) ou trabalhadas para se tornarem chaveiros (Fotografia 29), bijuterias, pequenos objetos decorativos ou miniaturas de situações cotidianas.

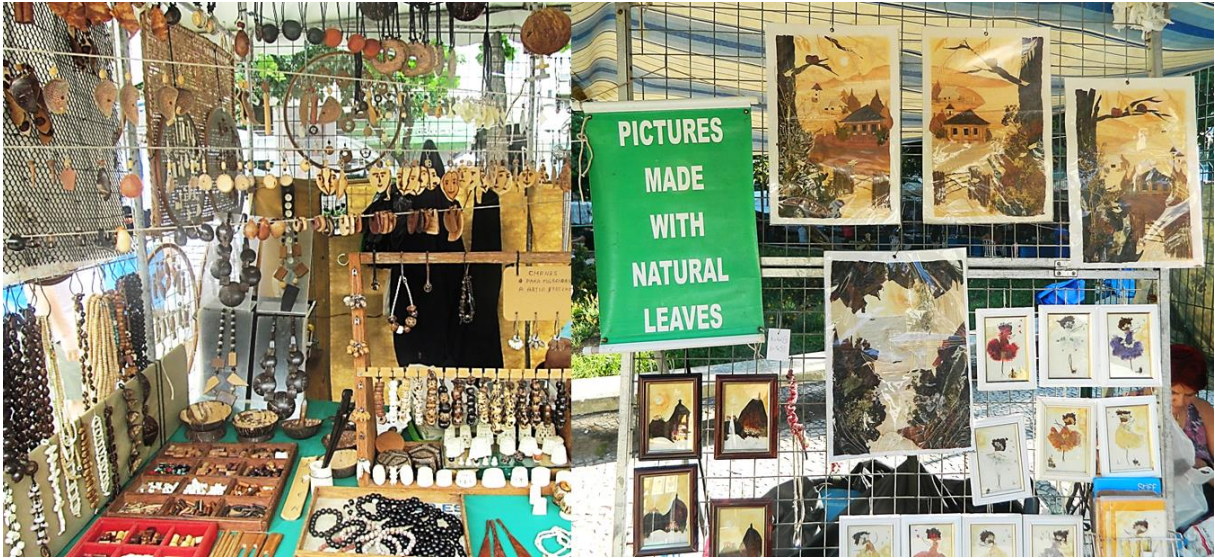


**Fotografia 23** – Bijuterias e bolsas confeccionadas com capim-dourado, em 29 de janeiro de 2017.  
Fonte: Acervo pessoal da autora



**Fotografia 24** – Bonecas confeccionadas a partir de cabaças decoradas, em 12 de julho de 2014.  
**Fotografia 25** – Instrumentos musicais confeccionados a partir de cabaças, em 8 de janeiro de 2017.  
Fonte: Acervo pessoal da autora





**Fotografia 26** – Bijuterias feitas com folhas, sementes e cascas de vegetais variados, em 8 de janeiro de 2017.

**Fotografia 27** – Imagens feitas com folhas secas, em 12 de julho de 2014.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografia 28** – Conchas vendidas inalteradas na Feira Hippie de Ipanema, em 29 de janeiro de 2017.

**Fotografia 29** – Chaveiros confeccionados com conchas na Feira Hippie de Ipanema, em 29 de janeiro de 2017.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora

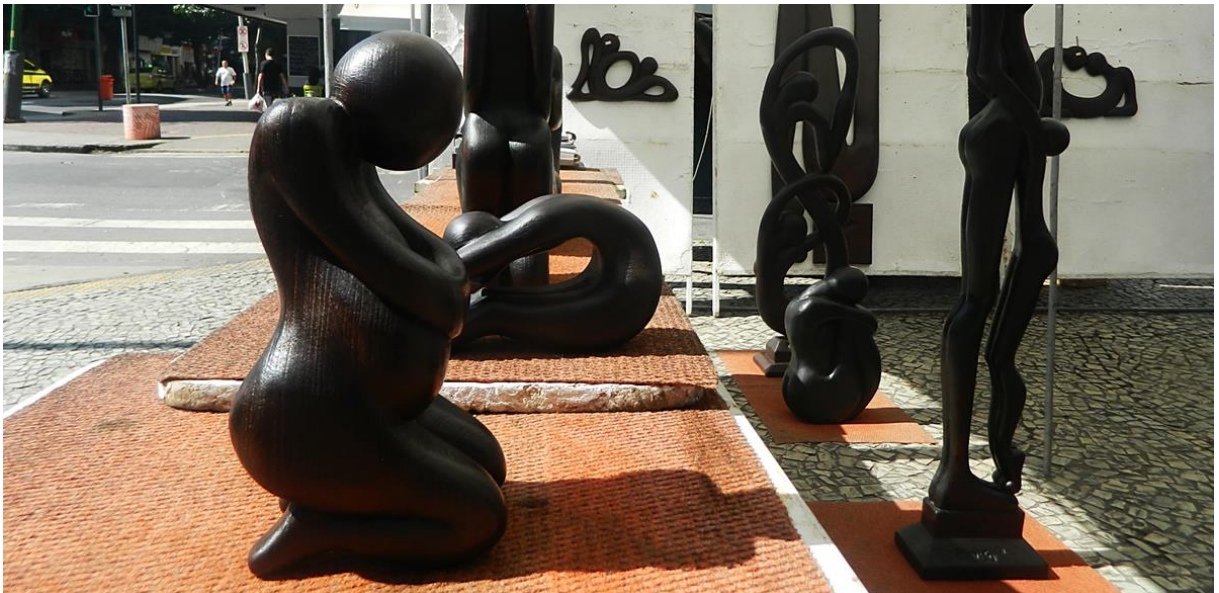
Acerca das técnicas características do saber fazer dos artesãos, é difícil localizar as origens destas, mas é comum encontrar o trabalho em papel machê (Fotografia 30), que é realizado a partir da confecção de uma massa de papel picado, água, cola e gesso que depois é moldada e dá forma a máscaras, fantoches e objetos decorativos variados. Igualmente comum é o emprego das técnicas de tecelagem que formam colchas, mantas e redes. Ainda, o trabalho com os variados materiais de origem vegetal também requisita o uso de técnicas de tratamento destes, como a esterilização, desidratação, coloração e modelagem. Bastante expressiva dentre os objetos encontrados na Feira está o tratamento e entalhe na madeira, que aparece nas mais diversas formas, como em grandes esculturas de cedro (Fotografia 31), quadros entalhados com representações variadas (Fotografias 32 e 33), caixas decoradas com madeira recortada



(técnica conhecida como marchetaria) (Fotografia 34), santos e anjos esculpidos em madeira e pintados à mão, que lembram as obras barrocas (Fotografia 15), entre outros.



**Fotografia 30** – Fantoches e bonecos em papel machê, em 29 de janeiro de 2017.  
Fonte: Acervo pessoal da autora



**Fotografia 31** – Esculturas confeccionadas em madeira de cedro, em 22 de maio de 2016.  
Fonte: Acervo pessoal da autora





**Fotografias 32 e 33** – Quadros entalhados em madeira, em 22 de maio de 2016.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografia 34** – Caixas decoradas com madeira recortada, em 8 de janeiro de 2017.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora

Com o intuito de orientar o encadeamento lógico pretendido desde o princípio desta seção, partindo para a reflexão de contextos mais próximos à fase mercantil da vida dos objetos, torna-se necessário refletir o que seria a mercadoria e como esta categoria impactaria a existência social da produção artesanal da Feira Hippie de Ipanema. Já abordado anteriormente, mas fundamental para esta reflexão, Appadurai (2008) aponta para a necessidade de que se compreenda o termo mercadoria a partir de processos diferenciados dos elaborados por outros autores. A mercadoria, para o autor, é fruto de um processo de

mercantilização “que envolve, de um modo diferenciado, questões de fase, contexto e categorização” (APPADURAI, 2008, p. 30).

Diante da problemática da entrada dos objetos industrializados no cenário da Feira, é pertinente que se busque aqui um exercício de enquadramento dos objetos, artesanais e industrializados, dentro das proposições de Appadurai (2008) e Kopytoff (2008). A noção de vida social das coisas é significativa para os propósitos almejados aqui, principalmente, por descentralizar a análise dos objetos dos termos “apenas estéticos e formais” (FREIRE-MEDEIROS; CASTRO, 2007, p. 3), possibilitando a conformação de biografias destes através do estudo dos movimentos e contingências históricas, sociais e políticas que os compõem.

A noção de vida social das coisas é defendida por Appadurai (2008) numa relação de semelhança aos estudos que tratam da vida social de pessoas – categoria de estudo habitual nas Ciências Sociais – e de patrimônios – como propõem Gonçalves, Guimarães e Bitar (2013). É necessário, segundo o autor, que as coisas sejam analisadas por si mesmas, extrapolando a noção que encerra as coisas nos significados que os indivíduos conferem a estas, buscando os sentidos que são inscritos em suas trajetórias, formas e usos.

Nos dias atuais, o senso comum ocidental, calcado em diversas tradições históricas da filosofia, do direito e das ciências naturais, tem uma forte tendência a opor “palavras” e “coisas”. Muito embora isso não tenha sido sempre assim, nem mesmo no Ocidente, como observou Marcel Mauss, em seu célebre *Ensaio sobre o dom*, a forte tendência contemporânea é considerar o mundo das coisas inerte e mudo, só sendo movido e animado, ou mesmo reconhecível, por intermédio das pessoas e de suas palavras [...]. Mesmo que nossa abordagem das coisas esteja necessariamente condicionada pela idéia de que coisas não têm significados afora os que lhes conferem as transações, atribuições e motivações humanas, o problema, do ponto de vista antropológico, é que esta verdade formal não lança qualquer luz sobre a circulação das coisas no mundo concreto e histórico. Para isto temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, embora de um ponto de vista *teórico* atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista *metodológico* são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social [...]. (APPADURAI, 2008, p. 16-17, grifo do autor)

A proposta de Appadurai (2008), portanto, é investigar nas variadas posições que as coisas ocupam ao longo de sua vida, nos encontros entre estas e as pessoas, nos seus usos, destinações e designações, seus verdadeiros significados, que podem não ser fixos ou constantes, mas revelam o contexto humano, social, histórico e político em que estas estão inscritas ao longo de sua circulação pelo mundo. Ainda, segundo Oliveira (2015) a aplicação da ótica proposta por Appadurai (2008) “implica em desviarmos a atenção de sobre como os



significados dos objetos são construídos ou representados socialmente e nos atentarmos para como coisas ou objetos são determinantes em nossa vida diária” (OLIVEIRA, 2015, p. 30).

As contribuições de todos os autores até aqui são fundamentais para que seja possível compreender o fenômeno da Feira Hippie de Ipanema e de seus objetos a partir de novos olhares. É importante pontuar, nesse momento, que em todas as incursões realizadas à Feira nunca foi possível encontrar qualquer objeto que desviasse da condição de mercadorias por destinação, considerando a tipologia das mercadorias, apresentada na seção anterior, proposta por Appadurai (2008). Independente de serem artigos artesanais ou industrializados, os objetos expostos se encontram no que o autor caracteriza como a fase mercantil de sua vida social, por serem destinados à troca pelos próprios produtores.

Considerando os artigos artesanais, foi possível nas incursões à Feira, em contato direto com os produtores/expositores, identificar que se tratam de peças produzidas especificamente para serem expostas e comercializadas. Considera-se, portanto, dentro das proposições de Ribeiro (2013) e Marinho (2006) acerca do caráter comunicador do artesanato, que as produções artesanais ali presentes são dotadas da capacidade de comunicação da essência de quem as produz e conformam, a partir do emprego de matérias-primas e técnicas, uma produção que tem conexão com a realidade local e nacional que inspira os artesãos em suas produções, e assim materializam, igualmente, o estatuto patrimonial conferido ao evento.

Os produtos industrializados expostos e comercializados na Feira, no entanto, não possibilitam a identificação de quem os produz e, conseqüentemente, se torna impossível identificar sua origem<sup>26</sup>, considerando que para fazê-lo seria necessário desvendar toda a trajetória do objeto até o evento. Nas visitas e nos contatos diversos com os expositores que colocam à venda artigos industrializados, em momento algum qualquer interlocutor assume a origem industrializada dos objetos, ou elucida os propósitos que os levaram a preferir a exposição desses produtos em particular. A ausência da licença de exposição fixada em lugar de destaque na barraca é recorrente, impossibilitando o reconhecimento das técnicas artesanais às quais estes expositores estariam licenciados.

É importante observar que dificilmente foi possível manter um canal de diálogo com os expositores de produtos industrializados, ao contrário do que ocorreu no contato com os demais expositores que, de fato, produzem os objetos expostos, ou com os indivíduos designados para substituir os primeiros, como é previsto na Lei nº 1.533/1990. Geralmente, o

---

<sup>26</sup> É difícil identificar a origem destes produtos especialmente em decorrência do silêncio de quem os comercializa. É bastante comum, porém, encontrar nestes objetos embalagens em que constam códigos de barras, sugerindo que estes foram adquiridos em lojas, ou a inscrição “Made in China”, que geralmente é encontrada em artigos importados da China.

contato com os artesãos ou substitutos destes revelava o processo de confecção das peças, a origem dos materiais, as técnicas empregadas, a escolha de um material em detrimento de outro, entre outras informações.

Em contraposição, os expositores que comercializam artigos industrializados, frequentemente, evitaram as conversas que não tratavam especificamente do preço dos objetos, ou das funções destes, conformando uma espécie de “comércio silencioso” (APPADURAI, 2008, p. 30). Recuperado da obra de John A. Price, o fenômeno do comércio silencioso é retratado por Appadurai (2008) como um contexto mercantil específico, tratado como um quadro social em que são reunidos atores provenientes de sistemas culturais distintos “que compartilhem apenas um mínimo de entendimento (em uma perspectiva conceitual) sobre os objetos em questão e estejam de acordo *apenas* acerca dos termos da negociação” (APPADURAI, 2008, p. 29-30, grifo do autor).

Se tratando especificamente do contato estabelecido para os propósitos da pesquisa com os expositores de objetos industrializados, compreende-se que a abordagem de uma pessoa desconhecida questionando a origem dos produtos expostos inspira a postura reservada destes, extrapolando os termos da negociação aos quais estes estariam de acordo. Este comportamento provavelmente se deve à proibição explícita acerca da exposição e comercialização de produtos industrializados na Feira, um espaço regulamentado para exposição exclusiva de peças elaboradas artesanalmente, como consta na Lei nº 1.533/1990 e no Decreto nº 25.491/2005, as mais recentes legislações sobre o evento.

Sendo assim, o que foi possível observar nas incursões e captar através dos relatos de outros expositores que não os que comercializam produtos industrializados, é que a aparição destes objetos na Feira geralmente ocorre de duas maneiras: (1) o expositor – frequentemente identificado pelos demais como um membro mais recente da Feira – comercializa somente objetos industrializados; (2) o expositor exhibe artigos artesanais em concordância com licença obtida através dos meios regulamentados, e reserva parte do seu espaço para a exposição de objetos industrializados.

Analisando estas ocorrências em conjunto com o uso de itens industrializados na confecção de artigos artesanais, compreende-se que a entrada de objetos industrializados na Feira ocorre, especialmente, por dois motivos. Em primeiro lugar, frequentemente citado pelos expositores, está a dificuldade de manter a produção artesanal num certo padrão de qualidade em concorrência com artigos industrializados que são expressivamente mais baratos e que chegam prontos, não necessitando do exercício de empregar uma técnica em sua confecção e, conseqüentemente, não exigindo o despendimento de tempo nesse processo. A

aparição de itens industrializados complementando a técnica artesanal, como abordado no segundo capítulo, diminui os custos e o tempo empregado, e tornam as peças mais assimiláveis para o consumidor<sup>27</sup>.

Em segundo lugar, a entrada de produtos industrializados no evento não aparece como um acontecimento isolado. O estudo etnográfico de Pinheiro-Machado (2009) é extremamente relevante, nesse sentido, por considerar a produção, circulação e consumo de produtos industrializados que transitam no eixo China-Paraguai-Brasil. A autora caracteriza este fluxo de mercadorias a partir da ideia de uma “cadeia global de mercadorias” (PINHEIRO-MACHADO, 2009, p. 14) (adaptada do conceito, em inglês, de *global commodity chain*), considerando a rota de produção e circulação de produtos da pequena e média indústria chinesa, que segundo a autora, chegam às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo através da ação de revendedores (que a mesma caracteriza como camelôs). A entrada destes produtos na Feira Hippie de Ipanema, portanto, é parte de um processo de distribuição destas mercadorias por todo o mundo, e encontra especial aderência pela proximidade de localização com o grande polo distribuidor de Cidade do Leste, no Paraguai, que faz fronteira com a cidade de Foz do Iguaçu, no Paraná, e são trazidos para o sudeste brasileiro por estes revendedores.

É interessante observar que durante o final da década de 80 e início da década de 90, como abordado anteriormente, a presença dos camelôs em Ipanema era uma grande fonte de apreensão para os expositores. Mais recentemente, nas incursões à Feira, bem como nos relatos apresentados por Menezes e Eichler (2008), é possível observar que a presença do camelô, enquanto agente externo, deixa de ser uma preocupação e é substituída pela entrada ‘institucionalizada’ dos produtos industrializados no evento. E, como apontado, não somente os produtos ‘prontos’ chegam à Feira, mas também elementos provenientes de confecção industrial que servem de complemento para as produções artesanais.

Para os propósitos dessa pesquisa, nesse sentido, a introdução de elementos de origem industrial nas peças artesanais não representa uma descaracterização completa destas, mas são encaradas como um forte indicador das escolhas dos expositores em face de uma necessidade de subsistência econômica. Em vários momentos das incursões à Feira, o uso de fechos, fivelas, cordões metálicos, suportes, molduras, entre outros elementos industrializados, foram indicados como sendo meios de manutenção da produção artesanal ‘o mais artesanal

---

<sup>27</sup> Especificamente sobre a questão de usar itens industrializados para tornar a produção mais adequada ao gosto do consumidor, mais de um expositor afirmou ter tomado a decisão de utilizar certos complementos metálicos em seus produtos de couro para agradar os visitantes, que estranhavam fivelas e alças de couro, que eram incomuns em cintos, carteiras e bolsas encontradas em outros lugares.

possível’, viabilizando a continuação dos trabalhos dos artesãos, não sendo utilizados como justificativa para o desaparecimento do fazer saber original destes.

Os objetos industrializados, nesse sentido, são considerados especialmente quando colocados em confronto com os produtos artesanais na etapa de consumo, que será abordada a seguir. As trajetórias dos objetos artesanais e industrializados, da produção à fase mercantil, no contexto da Feira Hippie de Ipanema, revelam suas especificidades e diferenças. Se na produção artesanal é possível identificar um caráter de comunicação que é materializado pelos objetos, dentro das determinações de Ribeiro (2013) e Marinho (2006), na produção industrializada, por sua vez, se torna nebuloso esse aspecto, por ser impossível determinar precisamente as intenções incutidas no objeto no momento de sua confecção. É possível somente entrever, que no momento em estes são colocados para troca na Feira, existe uma intenção clara de alcançar o lucro através de sua comercialização.

## **6.2 Da fase mercantil ao consumo**

Buscando a compreensão da dinâmica entre mercadorias artesanais e mercadorias industrializadas da fase mercantil ao momento em que estas são consumidas, é importante que se situe algumas proposições de Appadurai (2008) acerca das influências que a demanda exerce nos hábitos de consumo. A demanda é caracterizada, pelo autor, como “a expressão econômica da lógica política do consumo” (APPADURAI, 2008, p. 48). Segundo este, ainda, “a demanda surge como uma função de uma série de práticas e classificações sociais [...] de uma reação mecânica à manipulação social [...], ou de uma redução de um desejo universal e voraz por qualquer coisa que, por acaso, esteja disponível” (APPADURAI, 2008, p. 46).

Nesse contexto, Appadurai (2008) sugere que é importante que se considere a categoria de história social das coisas, com a finalidade de compreender as alterações de longo prazo e dinâmicas de larga escala que transcendem o conjunto de biografias particulares acerca de uma classe de objetos, como os objetos artesanais e industrializados aqui tomados. No contexto específico da Feira Hippie de Ipanema, é possível identificar ao longo da história do evento não somente o desenrolar de grandes disputas entre os componentes do evento e agentes externos, como os camelôs, e as articulações de resistência para manutenção das atividades de exposição e permanência do evento na Praça General Osório, como foram abordadas nos capítulos anteriores, mas igualmente uma alteração da lógica de produção devido às demandas que se circunscrevem a partir da ampliação do turismo na cidade do Rio de Janeiro.

Acerca da inserção do turismo na história da cidade, Fratucci (2005) sustenta que os primeiros arranjos que possibilitam o desenvolvimento da atividade turística ocorrem a partir da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX. O autor sugere que a reestruturação social, cultural e econômica pela qual a cidade passa nesse período é fundamental para a inserção posterior desta, nas primeiras décadas do século XX, num mercado “ainda incipiente do turismo mundial” (FRATUCCI, 2005, p. 83). À vista disso, Castro (2006) sinaliza para o surgimento dos primeiros guias e hotéis turísticos e agências de viagem, que eram “destinados prioritariamente a atrair e a receber turistas” (CASTRO, 2006, p. 81). O autor sugere que, neste momento das primeiras décadas do século XX, o turismo começa a funcionar no Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, como uma atividade organizada.

Entre as décadas de 60 e 70, surgem as primeiras preocupações em termos institucionais com a atividade turística no contexto da cidade e do estado do Rio de Janeiro. Lima (2014) aponta que tal institucionalização do turismo fluminense ocorre, primeiramente, com a instalação, em abril de 1960, no município de Niterói, da Companhia de Turismo do Estado do Rio de Janeiro (à época chamada de Flumitur, hoje TurisRio). Em 1972, por sua vez, é criada a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur), que passa a ser o órgão encarregado do turismo na cidade.

Entre as fundações da Flumitur/TurisRio, em 1960, e da Riotur, em 1972, surge a Feira Hippie de Ipanema. Os primeiros reflexos da ampliação da atividade turística passam a ser sentidos no evento em meados da década de 70, conforme foi identificado em matérias do *Jornal do Brasil*. Em 10 de março de 1974, na matéria intitulada ‘Na Praça a festa “hippie”’, é possível ler o seguinte trecho:

Aquela desordem de mercadorias jogadas no chão apregoadas por jovens cabeludos e sem compromissos está cedendo lugar a pequenas barracas, onde senhoras e respeitáveis senhores (que nem remotamente lembram os hippies) vendem um artesanato cada vez mais sofisticado. [...] a Feira Hippie não perdeu seu ar de festa, com a praça cheia todos os domingos – no horário das 9 às 20 horas – de um público que nem sempre está interessado em comprar, mas apenas de participar do movimento. Este clima permaneceu e é talvez, o ângulo mais simpático de uma Feira que nasceu sem nenhuma preparação e que atualmente faz parte do roteiro turístico da cidade.

[...]

É curioso notar ainda a grande presença de turistas estrangeiros, fascinados pelo colorido das mercadorias. São estes turistas, dizem alguns vendedores, que solicitam certos objetos que os brasileiros costumam rejeitar. Há uma nítida divisão, por exemplo, entre as pinturas e desenhos dirigidas ao consumidor estrangeiro por que, o espírito da feira permanece ligado aos antigos *hippies*, que queriam tão-somente, vender o produto de seu trabalho

artístico. A festa continua, um pouco menos colorida, mas ainda cheia de vitalidade criadora e alegria espontânea. (JORNAL DO BRASIL, 1974b, grifo do autor)

Este trecho em conjunto com a nota publicada, em 12 de janeiro de 1979, sob o título ‘A caça aos “*souvenirs*”’, revelam o especial interesse dos turistas pela Feira Hippie de Ipanema. O evento é listado como “visita obrigatória” (JORNAL DO BRASIL, 1979) para os interessados em levar da cidade alguma recordação, ao lado das lojas de joias e de suvenires “presentes em todos os pontos turísticos e hotéis” (JORNAL DO BRASIL, 1979).

Entrando na década de 80, o fluxo de circulação de turistas na cidade do Rio de Janeiro é bastante ampliado. Em matéria do Jornal do Brasil, de 22 de outubro de 1980, é abordada pela primeira vez a Central de Informação Turística da Riotur, um serviço telefônico de apoio a turistas, que serve de fonte de informação sobre as atrações da cidade em inglês, francês, espanhol e português. Na mesma matéria é apontada a grande circulação de turistas nacionais e estrangeiros pela cidade, que segundo estatísticas da Riotur somavam 42.400 visitantes aos postos de atendimento da Riotur somente durante o terceiro trimestre daquele ano (JORNAL DO BRASIL, 1980a).

Outra matéria do Jornal, de 24 de dezembro de 1980, destaca a ocorrência da chamada “invasão argentina” (JORNAL DO BRASIL, 1980b) à cidade do Rio de Janeiro. A matéria intitulada ‘A invasão argentina já começou’, caracteriza a ampliação da entrada de turistas argentinos na cidade no verão daquele ano e afirma que estes se interessavam especialmente pela Feira Hippie de Ipanema, onde adquiriam roupas e artigos variados. Mais tarde, em 1984, a matéria ‘Artes e alternativas sempre aos domingos’ aborda novamente a questão da circulação de turistas na cidade interessados particularmente na Feira. Segundo a matéria, “a praça ganhou novos frequentadores. Principalmente muitos turistas de língua inglesa. [...] Eles chegam nos ônibus de turismo que já incluíram aquela praça no seu roteiro” (JORNAL DO BRASIL, 1984b).

Como consequência da cada vez mais ampliada presença de turistas na Feira, na década de 90, aparece novamente a noção de sofisticação da produção artesanal. A matéria ‘Artesanato e regionalismo nas ruas’, de 18 de maio de 1990, trata das feiras de artesanato e antiguidades que existiam em toda a cidade, da Zona Norte à Zona Sul. Sobre a Feira Hippie de Ipanema, especificamente, a matéria aponta para a presença de “peças finas e couro” (JORNAL DO BRASIL, 1990a) como parte da produção sofisticada voltada para o turista. No mesmo ano, outra publicação chama atenção por abordar o surgimento da favela como tema que começa a aparecer nas peças para atender os interesses de turistas, que procuram

especificamente por elas. Intitulada ‘Exotismo da miséria já é explorado como *souvenir*’ a publicação, de 3 de agosto de 1990, enuncia

Embora simbolizem a pobreza do Rio, as favelas parecem inexoravelmente ligadas à própria imagem da cidade. Junto ao Cristo Redentor, Pão de Açúcar, Aterro do Flamengo, Copacabana, Maracanã, carnaval, belas praias e mulheres lindas, as favelas aparecem cada vez mais nas lembranças da *Cidade Maravilhosa* vendidas aos turistas. Na feira hippie de Ipanema, por exemplo, acham-se facilmente os quadros retratando morros, barracos, becos e escadarias. As favelas são coloridas, cinzas, azuladas, estilizadas, surrealistas, miseráveis ou modernas. Depende do estilo do artista. Muitos colocam a favela em primeiro plano e, lá no fundo, quase esquecido, o Cristo Redentor ou o Pão de Açúcar. (JORNAL DO BRASIL, 1990b, grifo do autor)

Em 9 de novembro de 1998, um expositor entrevistado para uma matéria comemorativa dos 30 anos de existência da Feira afirma “somos uma das maiores galerias de arte a céu aberto da América Latina. E, por isso mesmo, a feira faz parte do roteiro turístico do Rio” (JORNAL DO BRASIL, 1998). É evidente, portanto, que a Feira Hippie de Ipanema vai se consolidando, a partir da década de 70, como um espaço importante de consumo de mercadorias artesanais que cumpre a função de souvenir. Retomando as proposições de Appadurai (2008) acerca dos reflexos das dinâmicas da demanda sobre a produção, compreende-se que a coexistência das atividades de produção artesanal da Feira Hippie de Ipanema com o turismo crescente na cidade do Rio de Janeiro acaba moldando as mercadorias artesanais de acordo com os desejos de consumo dos turistas.

Appadurai (2008) apresenta a compreensão de rotas e desvios que afetam o fluxo de mercadorias durante sua vida social. Para o autor, a circulação de mercadorias responde a um acordo oscilante entre “rotas socialmente reguladas e desvios competitivamente motivados” (APPADURAI, 2008, p. 31). Em consonância com esta noção do autor, a rota de produção artesanal da Feira Hippie de Ipanema, que atende aos propósitos inicialmente projetados para esta, sofre desvios motivados pela interação entre a Feira e o turismo. Outro desvio identificado nesse sentido é a entrada das mercadorias industrializadas na Feira, que considerando a trajetória de expansão do turismo na cidade do Rio de Janeiro, ocorre numa convergência entre o crescente fluxo de turistas, que transforma o evento em um espaço atrativo e altamente lucrativo, e a exponencial circulação de produtos através da “cadeia global de mercadorias” (PINHEIRO-MACHADO, 2009, p. 14), que igualmente procura atender às demandas da atividade turística, não somente no Rio de Janeiro, mas em escala mundial.

Prosseguindo no trânsito da vida social das coisas proposto por Appadurai (2008), recuperando a tese de Kopytoff (2008) de que as mercadorias podem circular dentro e fora do

estado mercantil, compreende-se que ao serem consumidos os objetos da Feira Hippie de Ipanema podem ser postos em outros estados enquanto ex-mercadorias. Appadurai (2008) prevê que o estado de ex-mercadoria pode ser permanente ou temporário, sendo assim, mesmo não sendo possível antever certamente as trajetórias que os objetos da Feira percorreriam, é possível pressupor que estes podem retornar ao estado de mercadoria através de sua revenda, ou serem retirados permanentemente deste. Esta segunda possibilidade se apresenta como a mais interessante de ser abordada, considerando o impacto das atividades turísticas e a manifestação das demandas e desejos dos turistas no contexto da produção da Feira. Assim, abordaremos a seguir as potencialidades das mercadorias artesanais e industrializadas enquanto suvenires.

### **6.3 Mercadorias e o potencial de materializar lembranças**

“Suvenires são um componente essencial e um significativo eloquente da experiência de viagem no mundo contemporâneo” (FREIRE-MEDEIROS; CASTRO, 2007). É com a presente colocação que Freire-Medeiros e Castro (2007) abrem seu estudo sobre a representação turística dos símbolos cariocas e nacionais a partir de suvenires encontrados em lojas especializadas na cidade do Rio de Janeiro. Para os autores, o souvenir possui uma multiplicidade de funções. Seriam ao mesmo tempo testemunhos de viagens empreendidas, como provas materiais das experiências vividas no destino, e dádivas ofertadas como presentes a amigos e familiares no retorno ao lar. Segundo os autores, o souvenir teria, ainda, a capacidade de manifestar-se como um recurso de memoração.

Gastal (2004), em sua análise da transmutação do souvenir de “objeto turístico deletério” (GASTAL, 2004) em condensador de memórias, opera uma caracterização da transformação do caráter do artesanato nos tempos modernos. Segundo a autora, o nomadismo, marca recorrente do humano, é o substrato da constituição do turismo enquanto fenômeno comercial organizado. O turismo tipicamente moderno segue a lógica produtiva do período e culmina na massificação do fenômeno, que encontra freio somente no período pós-moderno. Segundo Gastal (2004),

A Pós-modernidade imporá a lógica da qualidade e da segmentação, materializada em produtos turísticos com performances que busquem atender às novas demandas sociais (e mercadológicas), carentes deste diferencial. Em termos culturais, o Turismo moderno constituiu-se em torno do folclore, com destaque para as danças e o artesanato, e da arquitetura magnífica como, por exemplo, o Museu do Louvre, a Torre de Londres, o Taj Mahal... (GASTAL, 2004)



A produção artesanal que alimenta o turismo moderno, segundo a autora, participa de uma lógica bastante saudosista. O que impulsiona o desejo pelo consumo do artesanato é seu caráter comunicacional de uma tradição viva e presente de uma comunidade. Nele estaria implícita “a nostalgia de um novo momento, a modernidade, pelo momento anterior, o tradicional, agora em franco declínio na sua hegemonia sobre as práticas sociais” (GASTAL, 2004). Segundo Gastal (2004), a valorização do artesanato no período moderno nasce essencialmente como uma prática memorialística.

A autora aponta igualmente para a questão da autenticidade do artesanato estimado na modernidade. Segundo esta, “somente seria artesanato autêntico a peça resultante de uma manualidade, feita sem nenhuma intervenção mecânica [...] produzida no local em que o artesão vivesse, para atender a necessidades também locais” (GASTAL, 2004). Debatendo esta questão, Graburn (2009), partindo do entendimento de outros autores – Dean MacCannell, Erik Cohen, Stephanie Hom Cary, Yu Wang, Edward Bruner, dentre outros –, põe em xeque a validade da aplicação da concepção de autenticidade para a análise das experiências turísticas performáticas e do souvenir. Graburn (2009) aponta para a existência de uma incessante tentativa de caracterizar o autêntico e o “inautêntico” (GRABURN, 2009, p. 21) nos debates teóricos.

A compreensão de autenticidade debatida por Graburn (2009) seria a que caracteriza como legítima somente a experiência turística que nega a artificialidade e a inautenticidade dos produtos criados pela ‘indústria’ turística. O turista moderno desfrutaria do turismo de massa, sem discernir o real do falso, o original do criado, e seria, portanto, um alienado. Graburn (2009), seguidamente, aponta para a redução do uso da categoria autenticidade. Segundo o autor, grande parte dos antropólogos atualmente enxerga a autenticidade como categoria nativa, e não analítica, priorizando o exame de sua construção e menção em contextos específicos.

Sobre o souvenir, Graburn (2009) articula que o conceito de autenticidade atinge igualmente os estudos antropológicos sobre artesanato e acabam por caracterizar a produção artesanal voltada para o turismo pejorativamente como “degenerações da cultura ‘autêntica’” (GRABURN, 2009, p. 22). A exposição do autor, por outro lado, trata os souvenirs como objetos carregados de uma ampla gama de significados. Os souvenirs sempre possuem conexão direta com o destino visitado e possuem mais referência quando adquiridos diretamente de um habitante local. Ainda, “podem ter emblemas ou mensagens ideológicas sobre etnicidades ou sobre a nacionalidade do lugar [...], podem também simbolizar uma

ocasião, uma companhia, um grupo social ou alguma coisa da idiossincrasia” (GRABURN, 2009, p. 24).

Gastal (2004) assinala que o artesanato ao transformar-se em ‘objeto turístico’ converte-se em uma “memória da memória” (GASTAL, 2004), alimentando a memória da viagem no retorno ao lar. A autora registra que o ‘objeto turístico’ na modernidade, sendo inicialmente desenvolvido em paralelo ao artesanato, acaba por afastar-se deste ao se adequar às contingências do turista. Origina-se como uma cópia em série e miniaturizada do original, mas acaba se ajustando ao padrão industrial de produção que preza por quantidade em velocidade acelerada – que não seriam possíveis na produção manual –, e ganham a intervenção do desenho industrial e do design.

A exposição de Gastal (2004) nos permite conformar, portanto, duas categorias em que as mercadorias expostas e comercializadas na Feira Hippie de Ipanema poderiam ser enquadradas: o ‘artesanato-souvenir’ e o ‘objeto turístico’, fazendo referência especificamente às mercadorias artesanais, na primeira categoria, e às mercadorias industrializadas, na segunda. É importante atentar, nesse sentido, para a configuração particular da Feira enquanto um espaço em que ambas as categorias convivem e onde são igualmente consumidas.

Tratando especificamente do consumo indistinto das mercadorias enquanto ‘artesanato-souvenir’ e ‘objeto turístico’, Appadurai (2008) oferece uma importante consideração acerca do conhecimento que acompanha o fluxo de mercadorias. Segundo o autor,

Mercadorias representam formas sociais e partilhas de conhecimento muito complexas. Em primeiro lugar, e *grosso modo*, tal conhecimento pode ser de dois tipos: o conhecimento (técnico, social, estético etc.) que integra a produção de mercadorias; e o conhecimento que integra a ação de consumir apropriadamente a mercadoria. O conhecimento de produção interpretado em uma mercadoria é bem diferente do conhecimento de consumo que é interpretado a partir da mercadoria. (APPADURAI, 2008, p. 60)

As interpretações acerca do conhecimento de produção e de consumo, segundo Appadurai (2008), divergem proporcionalmente ao aumento da distância social entre os envolvidos na troca de mercadorias. Assim sendo, no contexto da Feira Hippie de Ipanema, as mercadorias são consumidas por sua capacidade de materializar referências à cidade do Rio de Janeiro e ao Brasil. Existe a possibilidade de que alguns consumidores compartilhem com os artesãos o conhecimento acerca da produção e privilegiem o consumo do ‘artesanato-souvenir’ em detrimento do ‘objeto turístico’. A dinâmica contrária, porém, revela mais profundamente o distanciamento social entre os conhecimentos dos produtores e consumidores, do que necessariamente um aspecto de dificuldade de diferenciação entre o

produto artesanal e industrial, ou talvez uma homogeneização das referências na produção artesanal ocasionada num processo de reação à aparição do objeto industrializado, como apontam diversos autores, como Freire-Medeiros e Castro (2007) e Ribeiro (2013).

Com a finalidade de compreender de que forma os ‘artesanatos-souvenir’ e os ‘objetos turísticos’ se enquadram e se diferenciam enquanto mercadorias consumidas na Feira Hippie de Ipanema, é relevante considerar a tipologia de souvenirs proposta por Gordon (1986), conforme o Quadro 2.

**Quadro 3** – Tipologia de souvenirs

TIPOS		CARACTERÍSTICAS
Produtos pictóricos		Objetos que apresentam imagens do destino turístico, como cartões postais, folhetos, pôsteres, livros, entre outros.
Réplicas e ícones		Objetos que representam ícones dos destinos turísticos, elementos que fazem parte do imaginário dos turistas, como monumentos, construções, obras de artes, entre outros.
Produtos com marca		Objetos que possuem a marca do destino turístico expressa em artigos diversos, como brinquedos, canecas, adesivos, camisetas, chaveiros, entre outros.
<i>‘Piece-of-the-rock’</i> <sup>28</sup>		Objetos de caráter natural em estado bruto, ou manufaturados, como conchas, rochas, areia, flores, sementes, entre outros.
Produtos locais	Arte	Objetos produzidos por artistas locais, geralmente comercializados em galerias de arte, feiras de artesanato e lojas de souvenir.
	Artesanato	Objetos produzidos para fins utilitários a partir de técnicas de produção que acompanham gerações e fazem parte da cultura da comunidade, como potes, peneiras, balaios, remos, redes de pesca, objetos de couro, entre outros.
	Arte folclórica	Objetos produzidos por artistas locais, cujas técnicas são transmitidas por gerações e características da comunidade, como bonecas de barro, carrancas, entre outros.
	Produtos alimentícios	Alimentos que representam o destino turístico, consumidos como lembranças do local visitado, como bolachas, queijos, vinhos, entre outros.
	Vestuário	Joias, biojoias, bijuterias, acessórios e roupas artesanais ou industrializadas e camisetas com temas dos destinos.

**Fonte:** Adaptado de Horodyski, Manosso e Gândara (2014) com base em Gordon (1986)

A tipologia proposta pela autora serve como guia para enquadrar os objetos artesanais e industrializados encontrados na Feira Hippie de Ipanema. Algumas categorias são extremamente relevantes, enquanto outras não seriam pertinentes. As distinções de ‘produtos pictóricos’, ‘réplicas e ícones’, ‘produtos com marca’, *‘piece-of-the-rock’* e ‘vestuário’ são bastante adequadas para a análise das mercadorias da Feira Hippie de Ipanema, e em conjunto com outras categorias, como ‘esculturas’, ‘objetos decorativos diversos’,

<sup>28</sup> Essa categoria se refere especificamente a objetos de origem natural que são comercializados *in natura*, ou seja, sem receber tratamento além da esterilização e polimento, no caso específico de pedras e cristais.

‘instrumentos musicais’, ‘mobiliário doméstico’ conformam uma interessante tipologia a ser seguida para compreender como os objetos expostos na Feira podem ser compreendidos enquanto suvenires.

A principal inadequação da tipologia proposta por Gordon (1986) seria a separação entre as categorias de ‘arte’, ‘artesanato’ e ‘arte folclórica’, que não é aplicável ao contexto da Feira uma vez que as artes plásticas e o artesanato estão enquadrados dentro da concepção mais abrangente, nesta pesquisa, de mercadorias artesanais. Ainda, a distinção entre produtos locais e outros produtos não funciona especificamente para o objetivo aqui delineado visto que somente as mercadorias industrializadas encontradas na Feira não podem ser consideradas locais. É importante, igualmente, que se considere a existência de mercadorias do mesmo tipo com técnicas de produção artesanal e industrial sendo comercializadas na Feira.

Partindo, então, destas considerações torna-se possível que se compreenda a potencialidade das mercadorias da Feira Hippie de Ipanema, tanto artesanais, quanto industrializadas, de concretizar referências que possibilitam que estas sejam tomadas como objetos materializadores de memória ao serem consumidos como suvenires. As diversas incursões à Feira possibilitaram a diferenciação de dois padrões de referências simbólicas à cidade e ao país, bem como a elementos que são considerados representativos da cultura local e nacional.

O primeiro padrão de referência se manifesta através das matérias-primas utilizadas para a confecção das mercadorias e somente pode ser encontrado nos objetos produzidos artesanalmente. As produções artesanais realizadas com estes materiais, geralmente, são sinalizadas por meio de painéis e placas que informam ao visitante a origem destes (Fotografias 27 e 35). Como abordado anteriormente, é habitual nestas produções o uso de matéria-prima vegetal que é exclusiva ou reconhecidamente característica do Brasil, como o capim-dourado, o sisal, as cabaças, as sementes, folhas e flores, cascas e raízes de juçara, açai e coqueiros. Ainda, são comuns as peças confeccionadas com conchas e pedras preciosas e semipreciosas nacionais, como esmeralta, ametista, critino, topázio, opala, água-marinha, entre outras. O uso de madeiras locais e nacionais para a confecção de entalhes e outros trabalhos também é bastante relevante.



**Fotografia 35** – Sinalização sobre o uso de madeira reciclada na confecção de peças, em 8 de janeiro de 2017.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora

O segundo padrão de referência se concretiza a partir de elementos visuais que são empregados com a finalidade de tornar as mercadorias características do Rio de Janeiro e do Brasil. Este padrão é encontrado com frequência nas produções artesanais e sempre nas produções industriais. Nos quadrinhos, chaveiros, imãs, pequenos pratos decorativos, camisetas, cangas, capas de almofada, bolsas, entre outros, produzidos industrialmente que aparecem na Feira são profusamente utilizadas as imagens turísticas mais habituais, como o Cristo Redentor, o bondinho do Pão de Açúcar, o estádio Maracanã, os Arcos da Lapa, o calçadão de Copacabana, bem como aparecem constantemente coqueiros, praias, conchas, araras, a bandeira e o mapa geográfico brasileiro e os termos ‘Rio’, ‘Rio de Janeiro’, ‘Brasil’, ‘I love Rio’, ‘I love Brasil’, ‘Corcovado’, ‘Cachaça’, entre outros (Fotografias 36 e 37).

Os objetos artesanais, por sua vez, apresentam por vezes as mesmas imagens turísticas habituais, mas fazem uso de outras ainda mais diversas. É frequente o uso da imagem de animais dos biomas brasileiros (Fotografias 38, 39, 40, 41 e 42), como onças-pintadas, cutias, capivaras, micos-leão-dourado, micos-leão-preto e micos-leão-de-cara-preta, araras-vermelhas e araras-azuis, tamanduás-bandeira, tucanos, papagaios, beija-flores, entre outros. Aparecem constantemente referências a frutas nativas e não nativas, mas que são bastante

consumidas no país (Fotografias 43 e 44), como abacaxi, maracujá, caju, melancia, banana, pera, mamão, maçã, coco, entre outras.

São numerosas as mercadorias que apresentam referências à cultura afrobrasileira nas suas mais variadas manifestações. Um expositor em especial comercializa instrumentos de percussão afrobrasileiros, como afoxé, agogô, cuica, reco-reco e tambores (Fotografias 25, 45, 46 e 47). São constantes também as referências ao samba, ao jongo e à capoeira (Fotografias 48 e 49), bem como a representação da estética negra em bonecas de pano, cerâmica (Fotografia 50), resina epóxi (Fotografia 51) ou decoradas em cabaças (Fotografia 24). A representação da cultura indígena aparece menos frequentemente, mas foi possível encontrar máscaras de papel machê adornadas com pinturas identificadas pelos expositores como representativas de comunidades indígenas amazenses (Fotografia 52).



**Fotografia 36 e 37** – Representações visuais nos objetos industrializados comercializados na Feira Hippie de Ipanema, em 29 de janeiro de 2017.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografias 38 e 39** – Animais dos biomas brasileiros aparecem em objetos variados, em 8 de janeiro de 2017.

**Fotografia 40** – Micos-leão-dourado são representados em quadro, em 29 de janeiro de 2017.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora





**Fotografia 41** – Pequena escultura de cutia na Feira Hippy de Ipanema, em 8 de janeiro de 2017.

**Fotografia 42** – Pequena escultura de onça-pintada na Feira Hippy de Ipanema, em 8 de janeiro de 2017.

Fonte: Acervo pessoal da autora



**Fotografia 43** – Objeto decorativo de bananas, morangos e melancias, em 8 de janeiro de 2017.

**Fotografia 43** – Frutas variadas são representadas, em 22 de maio de 2016.

Fonte: Acervo pessoal da autora



**Fotografias 45, 46 e 47** – Instrumentos musicais afrobrasileiros, em 8 de janeiro de 2017.

Fonte: Acervo pessoal da autora





**Fotografias 48 e 49** – Representação da capoeira sendo dançada em miniaturas confeccionadas com conchas, em 29 de janeiro de 2017.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografia 50** – Bonecas de cerâmica com representações da estética negra, em 24 de julho de 2014.

**Fotografia 51** – Incensários moldados em resina de epóxi, em 24 de julho de 2014.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora



**Fotografia 52** – Máscaras de papel machê adornadas com pinturas identificadas pelos expositores como representativas de comunidades indígenas amazenses, em 8 de janeiro de 2017.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora



Tais padrões de referência possibilitam uma análise das mercadorias artesanais e industrializadas que estão disponíveis na Feira Hippie de Ipanema como um contraponto às considerações de Freire-Medeiros e Castro (2007). Nas lojas de souvenir, segundo os autores, os objetos são claramente produzidos com a finalidade de serem exportados, se repetindo “com pouquíssimas variações nas diferentes lojas” (FREIRE-MEDEIROS; CASTRO, 2007, p. 12). Na Feira, os ‘objetos turísticos’ por excelência, produzidos industrialmente, realmente corroboram com esta posição dos autores. Os ‘artesanatos-souvenires’, por sua vez, extrapolam esta noção e usam elementos comuns aos demais objetos e muitos outros, retratando-os das maneiras mais diversas possíveis, conformando uma produção essencialmente artesanal, que se diferencia pela impossibilidade de criar manualmente – ou com o uso mínimo de maquinário – uma seriação grande de peças.

É interessante, igualmente, observar que a configuração das atividades de exposição da Feira que garantem a presença do artesão em contato direto com os consumidores quebra o aspecto de deslocamento e inautenticidade que Freire-Medeiros e Castro (2007) determinam para a existência dos objetos nas lojas de souvenir. Se os objetos encontrados nas lojas de souvenir dificilmente são explicados ou tem seus contextos e propósitos de produção elucidados, na Feira Hippie de Ipanema, o autor das peças está sempre disponível para esclarecer os materiais utilizados, as técnicas desempenhadas na confecção e a escolha dos motivos empregados. O mesmo, como já apontado anteriormente, não é possível para os ‘objetos turísticos’ industrializados encontrados na Feira, que são envoltos na mesma aura de desconhecimento que os objetos expostos em lojas de souvenir, decorrente do da dinâmica de “comércio silencioso” (APPADURAI, 2008, p.30).

Assim, recuperando Graburn (2009), para o qual a produção artesanal voltada para o turismo proporciona a caracterização de objetos carregados de uma ampla gama de significados, a produção artesanal da Feira Hippie de Ipanema, quando comparada com as mercadorias industrializadas disponíveis no mesmo espaço, se diferencia não somente pela possibilidade de uma conexão direta entre o turista e o artesão, mas igualmente pelos elementos materiais e visuais que esta concretiza enquanto emblemas da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil.

A compreensão destas diferenças entre ‘artesanato-souvenir’, mercadoria artesanal, e ‘objeto-turístico’, mercadoria industrializada, em nada diminui a capacidade de agência destes objetos no contato com os indivíduos que as consomem, ou de compreensão dos significantes e significados destes considerando as trajetórias de sua vida social. Tais distinções, no entanto, possibilitam que a Feira Hippie de Ipanema como um todo seja compreendida em

face das muitas disputas e confrontos que se conformam em seu espaço, concretizando, assim, a dinâmica política no seu sentido mais amplo, lembrando Appadurai (2008), como “a tensão constante entre os quadros existentes [...] e a tendência das mercadorias a romperem tais quadros” (APPADURAI, 2008, p. 79).

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as exposições realizadas em todos os capítulos deste estudo e, especialmente, retomando a noção de ressonância trazida por Gonçalves, Guimarães e Bitar (2013), é relevante que se pondere acerca das ressonâncias positivas e negativas existentes na Feira Híppie de Ipanema a partir de seus objetos. Tanto os objetos produzidos artesanalmente, quanto aqueles produzidos por meios industriais possuem trajetórias particulares, são dotados de agência e estabelecem relações com os indivíduos que fazem parte do contexto da Feira – expositores e consumidores. Nesse sentido, para entender as dinâmicas de ressonâncias que se circunscrevem no espaço do evento, é importante que seja compreendido que o estatuto patrimonial conferido à Feira faz referência única e exclusivamente às atividades de exposição e comercialização de objetos produzidos pelos próprios artesãos através de meios puramente artesanais.

Desde as primeiras iniciativas de regulação e normatização das atividades dos expositores, existe a preocupação explícita de que estes somente sejam habilitados à exposição de suas próprias obras. No Decreto nº 321/1976, do Prefeito Marcos Tamoyo, por exemplo, a instituição das Feirartes aparece como um espaço designado inteiramente para a “exposição e venda, por artistas plásticos e artesãos, dos produtos de sua criação” (DECRETO Nº 321, DE 25 DE FEVEREIRO DE 1976). Em momento nenhum é considerada a possibilidade de que artigos de outra natureza, que não a artesanal e autoral, sejam permitidos no espaço. O Decreto nº 321/1976, ainda, faz questão de salientar esta proibição em seus Artigos 9º e 11º:

Art. 9 – Não serão permitidos nas FEIRARTES:

[...]

Parágrafo único – A exposição e venda de trabalhos cuja autoria não seja de expositor autorizado, implicará a cassação automática.

[...]

Art. 11 – Será feita regularmente inspeção dos trabalhos expostos e, sempre que houver dúvidas sobre a procedência ou a técnica de confecção, os trabalhos serão apreendidos, e o expositor submetido a exame prático.

(DECRETO Nº 321, DE 25 DE FEVEREIRO DE 1976)

A preocupação passa a ter nomeadamente como alvo os produtos industrializados a partir da Lei nº 1.533/1990, que permanece em vigor até os dias atuais por ter sido reaprova da pela instituição do Decreto nº 25.491/2005. No texto Artigo 20º, da referida Lei, consta a declaração definitiva de que a exposição e comercialização de produtos industrializados seria motivo suficiente para o cancelamento da autorização concedida para as atividades do expositor. Assim, a presença dos objetos industrializados na Feira Híppie de Ipanema, apesar

de ter sido considerada para os propósitos de análise dessa pesquisa, não concerne às estruturas formais para as quais o evento teria sido designado. A presença de artigos advindos dos meios de produção industriais, incapazes de serem identificados quanto a sua autoria, distorce a concepção do evento desde sua fundação, nos anos finais da década de 60.

A situação se complica, porém, como identificado em Rubim (2015), pela falta de fiscalização das atividades de exposição e comercialização da Feira. Recuperando os Artigos 8º e 9º da Lei nº 1.533/1990, já estava prevista a necessidade de fiscalização e aplicação de penalidades aos expositores que porventura viessem a contrariar as disposições regulamentadas para o evento. É interessante observar, porém, que a referida lei institui a formação de uma Comissão de Administração, que deve ser formada por “três representantes e três suplentes eleitos pelos expositores das Feirartes para mandato de um ano [...]” (LEI Nº 1.533, DE 10 DE JANEIRO DE 1990).

Nas incursões à Feira, em momento algum foi identificado pelos expositores o conhecimento acerca deste dispositivo de fiscalização que deveria ser exercido pelos próprios. Em consulta ao blog ‘Jornal da Feira Hippie de Ipanema’, a última postagem sobre a Comissão de Administração é de 4 de maio de 2011, e na página do Facebook ‘Feira Hippie de Ipanema’, que tomou o lugar do blog quando este deixou de ser atualizado no ano de 2013, nenhuma postagem sobre as atividades da Comissão igualmente foi identificada. Nem mesmo o redirecionamento referente à guia ‘Comissão de Administração’, alocado no site ‘Feira Hippie de Ipanema’, funciona.

Mesmo no estudo de Menezes e Eichler (2008)<sup>29</sup>, os expositores parecem esperar pela ação da Prefeitura para que a fiscalização sobre os objetos industrializados expostos na Feira seja realizada. Em Rubim (2015) igualmente o assunto é abordado e um dos expositores entrevistados afirma a necessidade de que “a prefeitura faça sua parte” (RUBIM, 2015). Toma-se, portanto, a ausência de conhecimento por parte dos expositores acerca da possibilidade de que a fiscalização seja realizada pela Comissão de Administração em conjunto com a ausência de resposta às solicitações feitas à Prefeitura como indicadores que justificam o cenário de descaracterização em que a Feira Hippie de Ipanema se encontra.

É importante, observar, nesse sentido, que ao alcançar o estatuto patrimonial, a Feira é reconhecida, como já citado, “em face de sua relevante concentração e produção de práticas culturais fortalecedoras da memória e da identidade da sociedade brasileira” (LEI Nº 5.286,

---

<sup>29</sup> No texto das autoras é possível identificar a seguinte passagem: “Na visão dos feirantes que entrevistamos a Prefeitura não cumpre seu papel: a fiscalização que deveria ser realizada na feira é falha e não há investimentos para melhoramento da Praça” (MENEZES; EICHLER, 2008, p. 14)

DE 27 DE JUNHO DE 2011). As práticas culturais, identificadas no texto da Lei, se referem especificamente às atividades de produção, exposição e comercialização de artesanato, e as contribuições destas para a manutenção da identificação e da memória coletiva dos expositores, enquanto detentores do patrimônio, não podem e nem devem ser desconsideradas. A ação do patrimônio enquanto ‘fortalecedor da memória e da identidade da sociedade brasileira’ somente é possível, considerando-se a interferência proporcionada, no contexto da Feira, pela presença de objetos produzidos industrialmente em seu seio, com o surgimento de ações que visem à retirada dos expositores responsáveis por estes.

Tais ações de fiscalização, de acordo com a Lei nº 1.533/1990, podem ter sido originalmente pensadas como uma responsabilidade dos expositores, a patrimonialização da Feira, no entanto, torna a obrigação de manter o evento – especificamente dentro das características que o tornaram um elemento constitutivo do patrimônio cultural da cidade – como parte das atribuições do órgão responsável pelo patrimônio cultural na esfera municipal, no caso, o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), criado em 2012. O IRPH é instituído pelo Decreto nº 35.879, de 5 de julho de 2012, como consequência do reconhecimento da cidade do Rio de Janeiro enquanto “Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural Urbana” (DECRETO Nº 35.789, DE 5 DE JULHO DE 2012) pela UNESCO. As atribuições do órgão, de acordo com o seu site – alocado dentro do site da Prefeitura do Rio de Janeiro –, são:

- Gerir o sítio reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial da Humanidade;
- Participar do processo de formulação das Políticas Públicas e diretrizes do Gabinete do Prefeito, em articulação com os demais Órgãos;
- Assessorar o Titular da Pasta na direção, coordenação e gestão estratégica do Gabinete do Prefeito no que tange a promoções culturais;
- Proteger e promover o Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro;
- Fiscalizar e autorizar o licenciamento de obras relativas ao Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro e sua ambiência;
- Planejar, coordenar, desenvolver e supervisionar programas, projetos e demais ações técnicas necessárias para a proteção, a conservação e a preservação dos bens tangíveis e intangíveis que integram o Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro, respeitada a legislação em vigor;
- Promover iniciativas com outros níveis de governo para realização dos objetivos da política do patrimônio e para a integração das ações de proteção e de conservação entre órgãos e entidades municipais, estaduais e federais;
- Tratar, gerar e manter atualizado o banco de dados sobre o Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro e proporcionar os meios de acesso às informações;
- Promover ações que visem a impedir a evasão, a destruição e descaracterização de bens e documentos de valor cultural do Município do Rio de Janeiro;

- Manter intercâmbio com os órgãos públicos, privados ou pessoas físicas e jurídicas, visando a preservação da memória e a proteção do Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro;
- Participar da elaboração da proposta orçamentária do Gabinete do Prefeito relativamente à aplicação dos recursos financeiros destinados a sua programação específica.

(INSTITUTO RIO DE PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE, 2012)

Portanto, considerando a presença da Feira Hippie de Ipanema na listagem do IRPH enquanto patrimônio imaterial do município do Rio de Janeiro, é essencial que se declare a promoção de ações que visem impedir a descaracterização da Feira, e que tenham como finalidade a preservação das características mais particulares ao evento – que são representativas de seu estatuto patrimonial – como parte das atribuições do Instituto, especialmente considerando-se que a Feira Hippie de Ipanema figura, como pretendido por esta pesquisa, como um representante do “regime de patrimonialização por reconhecimento” (DAVALLON, 2015, p. 56).

Compreende-se, nesse sentido, que promover a manutenção das ressonâncias positivas do patrimônio – especificamente, as atividades de produção, exposição e comercialização de objetos artesanais – é fundamental para a continuidade do senso de pertencimento e identificação dos expositores em relação ao evento. Igualmente, desenvolver mecanismos que visem à redução das ressonâncias negativas do patrimônio – no caso, a descaracterização do evento através da presença de expositores que comercializam objetos industrializados – é tão importante quanto, e contribui não somente para a preservação do patrimônio enquanto tal, mas também para a manutenção da capacidade dos expositores de identificarem-se enquanto detentores do bem patrimonializado.

O propósito central desta pesquisa, o exame das muitas trajetórias e disputas que se circunscrevem no contexto da Feira Hippie de Ipanema, alcança seu desfecho quando se considera que o evento não somente deve ser visto como um espaço em que pessoas exercem um ofício, mas tão importante quanto é compreender que existem infinitas ocorrências em seu universo que são responsáveis por impulsionar os expositores à continuidade de suas atividades, que não se limitam ao comércio, mas vivificam o arranjo dos aspectos culturais e artísticos que compõem os cenários da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil.

A Feira Hippie de Ipanema, assim como as coisas que a compõem, é profusa de referências à historicidade do próprio evento e das trajetórias de vida de seus artesãos, é também plena de interpretações e leituras do que seus objetos narram. Aqueles que transitam pelos corredores abarrotados de objetos e os que circulam buscando informações, dados,

experimentando pesquisas e hipóteses, só precisam estar atentos ao que a Feira tem para oferecer.

Encerro esta pesquisa, assim, com uma imagem que encontrei em uma das muitas incursões realizadas à Feira, em junho de 2011, quando eu sequer suspeitava da importância que esta teria na minha trajetória até aqui, e aproveito para concordar profundamente com a máxima trazida por esta: somente a arte – e não compreendo a arte como simples manifestação estética, mas como uma expressão de vida, de resistência e de memória – justifica a fama desta feira!



**Fotografia 53** – Quadro encontrado na Feira Híppie de Ipanema, em 12 de junho de 2011.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora

## REFERÊNCIAS

- A BANDA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1970.
- A CAÇA aos “*souvenirs*”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 jan. 1979.
- A DONA do pedaço. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 maio 1994b.
- A INVASÃO argentina já começou. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1980b.
- ABREU, R. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, C. DODEBEI, V. (orgs.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille: OpenEdition Press, 2015.
- ABREU, R. Patrimônio: ampliação do conceito e processos de patrimonialização. In: CURY, M. X.; VASCONCELLOS, C. de M.; ORTIZ, J. M. (orgs.). **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades**. São Paulo: MAE-USP; Secretaria de Estado da Cultura – SP, 2012, v. 1, p. 28-40. Disponível em: <<http://www.reginaabreu.com>>. Acesso em: 8 fev. 2017.
- ALÔ, o Rio turístico responde por telefone. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 out. 1980a.
- APOSENTADOS e funcionários substituem os “hippies” na feira da General Osório. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1974a.
- APPADURAI, A. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: \_\_\_\_\_ (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008. p. 15-88.
- ARTES e alternativas sempre aos domingos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1984b.
- ARTESANATO e regionalismo nas ruas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 maio 1990a.
- AZEVEDO, R. M. de. A emenda e o soneto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 ago. 1991b.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALADO, L. M. R. Campo Grande, MS, e a Feira Livre Central: relato sobre patrimônio e memória. In: V CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 2011. Paraná. **Anais do V Congresso Internacional de História**. Paraná: UEM, 2011. p. 1394-1400.
- CARRIERI, A.; SARAIVA, L.; PIMENTEL, T. A institucionalização da Feira Hippie de Belo Horizonte. **Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 15, n. 44, p. 63-79, mar. 2008.
- CASTRO, C. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. In: VELHO, G. **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CASTRO, R. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 472 p.



CHOAY, F. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: EDUNESP, 2001.

CHUVA, M. R. R. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COELHO, C. N. P. A Contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: **ANOS 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005. 195 p.

COMPRANDO na calçada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1985.

DAVALLON, J. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. In: TARDY, C. DODEBEI, V. (orgs.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille: OpenEdition Press, 2015.

DECRETO protege artesãos de intermediário na Feirarte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 fev. 1976b.

DEODATO, S. **Pela feira e pelos outros**: uma pesquisa netnográfica sobre a Feira Hippie de Ipanema. 2014. 57f. Monografia (apresentada ao final do Curso de Graduação em Turismo) – Escola de Turismologia, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 224 p.

EXOTISMO da miséria já é explorado como “*souvenir*”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 ago. 1990b.

FEIRA “hippie” divide seu espaço com Metrô. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 fev. 1988.

FEIRA “hippie” muda de feição ou os artistas perdem licença. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jan. 1976a.

FEIRA de Ipanema é tombada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 set. 2000.

FEIRA hippie ficará livre de camelôs. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 jul. 1994a.

FEIRA hippie mudará de praça. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1987.

FEIRARTE tem comissão para provas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1976c.

FRADE, I. A pedagogia do artesanato. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-49, 2006.

FRATUCCI, A. C. A formação e o ordenamento territorial do turismo no Estado do Rio de Janeiro a partir da década de 1970. In: BARTHOLO, R.; DELAMARO, M.; BALDIN, L. (orgs.). **Turismo e sustentabilidade no Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FREIRE-MEDEIROS, B.; CASTRO, C. A cidade e seus souvenirs: o Rio de Janeiro para o turista ter. **Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo**, v. 1, n. 1, p. 34-53, set. 2007.

GASTAL, S. O tempo na tessitura pós-moderna: entre o museu-acontecimento e o *souvenir*-memória. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004, Porto Alegre. **Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2004.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 224 p.

GONÇALVES, J. R. S.; GUIMARÃES, R. S.; BITAR, N. P. (orgs.). **A alma das coisas: patrimônios, materialidade e ressonância**. Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2013.

GORDON, B. *The souvenir: messenger of the extraordinary*. **Journal of Popular Culture**, Michigan, v. 20, n. 3, p. 135-146, dez. 1986.

GRABURN, N. Antropologia ou antropologias do turismo?. In: GRABURN, N. et al. **Turismo e antropologia: novas abordagens**. Campinas, SP: Papirus, 2009. p. 13-52.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 190 p.

HORODYSKI, G.; MANOSSO, F.; GÂNDARA, J. Conceitos e abrangência do *souvenir* na dinâmica do espaço turístico: o caso de Curitiba-PR. **Revista Turismo Visão e Ação**, v. 15, n. 1, p. 130-143, jan./abr. 2013.

INSTITUTO RIO DE PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE. **Competências**. 2012. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/competencias>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

IPANEMA reclama que o lazer é hoje impossível na Praça General Osório. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 dez. 1981.

JAGUAR; AUGUSTO, S. **O Pasquim: antologia – volume 1– 1969-1971**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. 352 p.

JARDIM de Alá tem projetos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1989.

JORNAL DA FEIRA HIPPIE DE IPANEMA. Disponível em: <<http://feirahippieipanema.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In:

APPADURAI, A. (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma nova perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008. p. 89-121.

LAGO, L. C. do. **Desigualdades e segregação na metrópole: o Rio de Janeiro em tempo de crise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015. 175 p.

LATOUR, B. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. São Paulo: EDUSC, 2012. 400p.

\_\_\_\_\_. Uma sociologia sem objeto?: observações sobre a interobjetividade. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 5, n. 10, p. 165-188, dez. 2015.

LEITÃO, D.; PINHEIRO-MACHADO, R. Tratar as coisas como fatos sociais: metamorfoses nos estudos sobre cultura material. **Mediações**, Londrina, v. 15, n. 2, p. 231-247, jul./dez. 2010.

LIMA, V. Gestão pública do turismo no Estado do Rio de Janeiro: dilemas e perspectivas. **Revista Eletrônica Sistemas & Gestão**, v. 9, n. 3, p- 356-368, set. 2014.

LOPES, R. **A economia informal no Rio de Janeiro: problema ou solução**. Rio de Janeiro: Mauad, 1996. 156 p.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, jun. 2012.

MARINHO, H. **Por uma teorização das organizações de produção artesanal: habilidades produtivas nos caminhos singulares do Rio de Janeiro**. 2006. 178f. Tese (Doutorado em Administração) – Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.

MENEZES, P. V.; EICHLER, M. Feira Hippie de Ipanema: reflexões sobre discursividade e materialidade em um espaço de sociabilidade, turismo e consumo. In: 26ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2008. Porto Seguro. **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, 2008.

MILLER, D. Consumo como cultura material. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 33-64, jul./dez. 2007.

\_\_\_\_\_. *Consumption and commodities*. **Annual Review of Anthropology**, Londres, v. 24, p. 141-161, out. 1995.

\_\_\_\_\_. *Material Culture and Mass Consumption: social archaeology*. Oxford: Blackwell, 1987. 252 p.

\_\_\_\_\_. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 248 p.

NA PRAÇA a festa “hippie”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mar. 1974b.

OLIVEIRA, M. A. S. A. “A biografia cultural das coisas”: aporte metodológico para o estudo do turismo. **RESGATE – Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, v. 23, n. 30, p. 29-42, jul./dez. 2015.

PEIRANO, M. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. 178 p.

PEIXOTO, M. et al. **Villa Ipanema**. Rio de Janeiro: Novo Quadro, 1994. 227 p.

PIMENTEL, T. D. et al. Mudanças simbólicas: análise discursiva e das transformações identitárias e espaciais em uma feira. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1-

23, mar. 2007. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-39512007000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512007000100008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 8 fev. 2017.

PIMENTEL, T. D.; CARRIERI, A. de P.; LEITE-DA-SILVA, A. R. Ambiguidades Identitárias na Feira Hippie/Brasil. **Comportamento Organizacional e Gestão**, v. 13, p. 213-236, 2007.

PINHEIRO-MACHADO, R. *Made in China*: produção e circulação de mercadorias no circuito China – Paraguai – Brasil. 2009. 332 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PREFEITO quer juntar artesãos em um ponto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1984a.

QUEIROZ, A. C. de B. Crônicas de Millôr: uma memória da cidade do Rio de Janeiro. **MÉTIS: história e cultura**, Rio Grande do Sul, v. 7, n. 13, p. 299-311, jan./jun. 2008.

RIBEIRO, G. S. Espaços comerciais de artesanato: apenas um espaço turístico?. **Revista História e Cultura**, Franca-SP, v. 2, n. 2, p. 111-136, 2013.

RIO DE JANEIRO. **Decreto nº 25.491**, de 22 de junho de 2005. Dispõe sobre o regulamento interno das Feiras Especiais de Arte. Disponível em: <<http://cm-rio-de-janeiro.jusbrasil.com.br/legislacao/314384/decreto-25491-05>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

RIO DE JANEIRO. **Decreto nº 321**, de 25 de fevereiro de 1976. Dispõe sobre a Feira Livre Especial de Artes – FEIRARTE. Disponível em: <<http://wpro.rio.rj.gov.br/decretosmunicipais/>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

RIO DE JANEIRO. **Decreto nº 35.789**, de 5 de julho de 2012. Dispõe sobre o Rio como patrimônio da humanidade e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4455734/4112401/42562Dec35879\\_2012.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4455734/4112401/42562Dec35879_2012.pdf)>. Acesso em: 8 fev. 2017.

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 1.533**, de 10 de janeiro de 1990. Regulamenta as Feiras Especiais de Arte. Disponível em: <<http://cm-rio-de-janeiro.jusbrasil.com.br/legislacao/278534/lei-1533-90>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 3.089**, 5 de setembro de 2000. Tomba para fins de preservação história a Praça General Osório e dá outras providências. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/b24a2da5a077847c032564f4005d4bf2/47499cf594a6596c032576ac0072e7e9?OpenDocument>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 5.286**, de 27 de junho de 2011. Tomba como bem de natureza imaterial da Cidade do Rio de Janeiro, a Feira Hippie de Ipanema, localizada na Praça General Osório, no Bairro de Ipanema. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/f25edae7e64db53b032564fe005262ef/08fbd0aa2d1acd43832578bc006d2d27?OpenDocument>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

RISÉRIO, A. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: **ANOS 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005. 195 p.

ROCK, arte e bolo em Ipanema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 nov. 1998.

RUBIM, M. Descaracterização da Feira Hippie de Ipanema preocupa grupo de expositores. **O Globo Online**, jun. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/descaracterizacao-da-feira-hippie-de-ipanema-preocupa-grupo-de-expositores-16116047>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

SEARA, B. **Guia de Roteiros do Rio Antigo**. Rio de Janeiro: O Globo, 2004. 208 p.

UMA DISCUSSÃO acadêmica chega à Secretaria de Fazenda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 maio 1978.

UMA FEIRA nada “hippie”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1971.

VALLADARES, L. Os dez mandamentos da observação participante. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 22, n. 63, p. 153-155, fev. 2007.

VALLE, M. R. Ipanema e suas modas: passado x presente. **Cadernos de Campos**, São Paulo, v. 13, p. 47-60, 2005.