UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História

LEONARDO FIGUEIREDO PIRES

MEMÓRIA E O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DA FEIRA DE ARTE DE IPANEMA

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH

MEMORIA E O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DA FEIRA DE ARTE DE IPANEMA

LEONARDO FIGUEIREDO PIRES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – PPGH, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História Social.
Linha de pesquisa: Cultura, Poder e Representações.

ORIENTADORA: Maria da Conceição Francisca Pires.

.

Fevereiro /2019

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

P668

Pires, Leonardo Figueiredo
Memória e o processo de patrimonialização da Feira de Arte de Ipanema / Leonardo Figueiredo Pires. -- Rio de Janeiro, 2019.
249

Orientadora: Maria da Conceição Francisca Pires.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

1. Feira Hippie. 2. Memória. 3. Patrimônio Imaterial. 4. Ipanema. 5. Contracultura. I. Pires, Maria da Conceição Francisca, orient. II. Título.

LEONARDO FIGUEIREDO PIRES

MEMORIA E O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DA FEIRA DE ARTE DE IPANEMA

.

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em História Social e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Aprovado em _____ de _____ de _____.

Banca Examinadora

_____

Prof.ª Dra Maria da Conceição Francisca Pires

PPGH-UNIRIO

_____

Prof.ª Dra Leila Bianchi Aguiar

PPGH-UNIRIO

_____

Prof. Dr. Pedro Krause Ribeiro

Departamento de História Colégio Pedro II

_____

Prof. Dr. Sergio Luiz Pereira da Silva

PPGMS-UNIRIO

_____

Profa. Dra. Icleia Thiesen (suplente)

PPGH-UNIRIO

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me conferido condições de concluir esta dissertação, como também por ter posto em meu caminho pessoas especiais, sem as quais este trabalho não poderia ter sido concluído. Como este trabalho é fruto de pesquisas iniciadas durante minha graduação em História pelo Centro de Educação a Distância do Estado do Rio de Janeiro (CEDERJ) em parceria com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), faço alguns agradecimentos especiais a pessoas e instituições que me prestaram todo o apoio necessário desde esse período. Mesmo num curso semipresencial, a UNIRIO e seus professores, como a Prof.ª Dra. Marcia Chuva, estiveram sempre presentes me orientando e estimulando a continuar produzindo. De igual forma, me auxiliando desde o Pré-Vestibular Social do CEDERJ, passando pela tutoria presencial de História na graduação, o Prof. Dr. Pedro Krause Ribeiro vem sendo um ótimo professor e amigo. Agradeço suas orientações, como também seu aceite em participar da banca examinadora deste curso de mestrado. De igual forma, agradeço também o Prof. Dr. Sérgio Luiz Silva e a Prof.ª Dra. Leila Bianchi, por gentilmente terem aceitado fazer parte de minha banca examinadora. Ainda no âmbito acadêmico, não posso deixar de agradecer a Prof.ª Dra. Maria da Conceição Francisca Pires por toda orientação e paciência. Foram momentos difíceis, mas muito enriquecedores. Agradeço também a todos os expositores da Feira Hippie de Ipanema, em especial o Sr. Ivan Jilek, por todo o auxílio prestado. Por fim, agradeço a toda minha família, em especial minha doce esposa, Kelly Cristina Pires.

A todos os expositores da Feira Hippie de Ipanema.

Resumo

Dentre as cinco Feirartes (Feiras Especiais de Artes), situadas na cidade do Rio de Janeiro a Feirarte I, localizada na Praça General Osório, bairro de Ipanema, foi a primeira a ser registrada como Bem de Natureza Imaterial do município do Rio de Janeiro, em 2011. Apesar de formalmente ser chamada de Feirarte de Ipanema, esta feira é popularmente conhecida como "Feira Hippie", chegando mesmo a ser registrada sob essa tutela pela Lei municipal nº 5286, de 27 de junho de 2011. No entanto, não há nesta lei e nem no Projeto de Lei que a originou, nº 249, de 30 de junho de 2009, informações detalhadas que deem conta o porquê desta referência ao termo hippie. Curiosos com este silêncio impostos aos hippies e cientes que estes possuem um lugar de destaque na história da feira, sendo esta um lugar de sua memória, a partir da análise das mais diversas fontes – documentos oficiais, periódicos e relatos orais – o objetivo central deste trabalho consiste em compreendermos qual memória foi respaldada nesse processo de patrimonialização da feira, analisando a dinâmica que abrange a tentativa de construção de uma memória coletiva, ora incluindo, ora excluindo um passado da Feira de Arte de Ipanema relacionada aos hippies, tendo em vista que a noção de memória transcende o registro e os aspectos históricos a ele relacionados.

Palavras-Chave: Memória. Hippie. Artesanato.

Abstract

Among the five Feirartes (Special Fairs of Arts), located in the city of Rio de Janeiro, Feirarte I, located in Praça General Osório, Ipanema neighborhood, was the first to be registered as Intangible Cultural Heritage of the city of Rio de Janeiro, in 2011. Although it is formally called Feirarte de Ipanema, this fair is popularly known as the "Hippie Fair", even being registered under this tutelage by Municipal Law No. 5286, June 27, 2011. However, there is no in this law and in the Draft Law that originated it, no. 249, of June 30, 2009, detailed information that explains why this reference to the term hippie. Curious about this silence are imposed on hippies and aware that these have a prominent place in the history of the fair, this being a place of their memory, from the analysis of the most diverse sources - official documents, periodicals and oral reports - the central objective of this work is to understand what memory was backed up in this process of patrimonialization of the fair, analyzing the dynamics that covers the attempt to build a collective memory, sometimes including, sometimes excluding a past from the Ipanema Art Fair related to hippies, considering that the notion of memory transcends the record and the historical aspects related to it.

Keywords: Memory. Hippies. Handcrafts.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Expositor em 1969 26

Figura 2: Uma forma distinta de olhar o universo do artesanato 34

Figura 3: Expositor em 1971 56

Figura 4: Autorização para participar da Feira, 1970 64

Figura 5: Ficha de Avaliação para ingresso na Feira de 1972 70

Figura 6: Desenho feito por Hugo Bidet para comemorar a liberação para o funcionamento da Feirarte 82

Figura 7: Capitão Ipanema 83

Figura 8: Busto de Gen. Osório na Praça em Ipanema que leva seu nome 94

Figura 9: Libia Menezes Mashicado no início da feira 104

Figura 10: exposição atual de vasos em barraca padronizada 104

Figura 11: Quadros expostos na Feira Hippie em 1969 105

Figura 12: Quadros expostos atualmente 105

Figura 13: Desenho enaltecendo a ação da vereadora Rosa Fernandes no registro da Feira 109

Figura 14: Desenho comemorando os 50 anos da Feira 120

Figura 15: Folder digital anunciando o aniversário da Feira Hippie em 2018 137

Figura 16: Aniversário de 50 anos da Feira Hippie de Ipanema em 28 de novembro de 2018 150

Figura 17: Ivan Jilek na Feira de Arte de Embu em 1968 155

Figura 18: Expositor Michel Max em 1972 174

SUMARIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1 - Um ponto fora da curva: gênesis da primeira Feirarte do Rio de Janeiro 20

1.1. Delimitando nosso Campo de Trabalho: A Feira "Hippie" de Ipanema 25

1.2. A Comissão de Expositores 62

1.3. Drop Out 74

CAPÍTULO 2 - A Construção do Status de Patrimônio 92

2.1. Caminhos da Memória 96

2.2. O que patrimonializar: Tradição ou Memória? 102

2.3. A memória hippie da Feira 117

2.3.1. Sentido funcional do Lugar de memória 122

2.3.2. Sentido material do Lugar de memória 129

2.3.3. Sentido simbólico do Lugar de memória 132

CAPÍTULO 3 - A Feira Hippie pelos Expositores 140

3.1. História Oral: mais do que uma ferramenta, e menos do que uma disciplina 140

3.2. Se achegando aos expositores: estruturando as entrevistas 147

3.3. Grupo de Sepetiba 151

CONCLUSÃO 177

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 184

ARQUIVOS E FONTES DE PESQUISA 194

ANEXOS 202

ANEXO 1 – Entrevista de Ibo Jilek (Ivan) 202

ANEXO 2 – Entrevista de Edesio Souza da Silva 212

ANEXO 3 – Entrevista de Michel Max André Houart 215

ANEXO 4 – Entrevista de João Anhõn 218

ANEXO 5 – Entrevista de Josemir Vasconsellos (Mimil) 221

ANEXO 6 – Entrevista de Maria José (Zezé) 226

ANEXO 7 – Entrevista de Luciano Holanda Rodrigues 229

ANEXO 8 – Entrevista de Renato José Serlião 232

ANEXO 9 – Entrevista de Célio Pinto de Souza 235

ANEXO 10 – Entrevista de Daniel Silva Moreira 239

ANEXO 11 – Secretaria de Segurança Pública da Guanabara impedindo a realização da Feirarte na Praça General Osório 242

ANEXO 12 – Estatuto da Feirarte 243

ANEXO 13– Secretaria de Segurança Pública da Guanabara. Hippies detidos na Zona Sul 245

ANEXO 14 – DOPS/Divisão de Informações. Dados de Ivone de Souza e Carlos Alberto Batista 246

ANEXO 15 – DOPS/Serviço de Buscas. Vigilância sob Salvador Dali 247

ANEXO 16 – Atividades Suspeitas de “Hippies” – Contato com elemento Russo 248

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa apresenta o objetivo de investigar porque a Feirarte de Arte de Ipanema é chamada de Feira Hippie pela Lei municipal nº 5286, de 27 de junho de 2011, que a registrou como Bem de Natureza Imaterial, mesmo não havendo nesta lei e nem no Projeto de Lei que a originou, nº 249, de 30 de junho de 2009, informações detalhadas que deem conta do porquê desta referência ao termo hippie.

Analisando a justificativa apresentada pela autora do projeto, vereadora Rosa Fernandes, percebe-se que apesar de haver menção aos hippies, estes, de uma forma bem superficial, são associados à feira apenas pelo artesanato e por serem parte de um contexto histórico, marcado por aspectos políticos e culturais que estão diretamente relacionados à memória da feira.

> Isso tudo ocorreu quando Ipanema fervia com toda manifestação de cultura e contestação, eram os anos da ditadura militar, o Píer de Ipanema, Leila Diniz, cinema novo, MBP, teatro, Tropicália e os Hippies que no meio de tanta gente diferente se sentiam em casa e sobreviviam com seu ARTESANATO, no meio de toda a efervescência cultural da qual o Rio de Janeiro, mais precisamente Ipanema, era o centro. Como resultado nasceu a Feira Hippie de Ipanema, denominada depois Feirarte (nome oficial até hoje) que se transformou no que é hoje um pólo de ARTES E ARTESANATO, com técnicas vindas de todos os cantos, e outras próprias criadas por seus artistas que se propalaram. Fazendo, hoje, parte da TRADIÇÃO E CULTURA DE IPANEMA. (RIO DE JANEIRO, PROJETO DE LEI Nº 249/2009).

A pesquisa iniciada na monografia *Legalização da Feira Hippie de Ipanema em 1970: Favor ou controle por parte do governo da Guanabara?*, apresentada por mim em 2014, na conclusão do curso de Licenciatura em História, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), aguçou nossa curiosidade no tema, fazendo com que passássemos a investigar de que forma a Feira de Arte de Ipanema pode ser considerada um local de uma memória hippie. Na verdade, nos surpreende que em meio a tanta adversidade pelos quais os hippies passaram algo tenha sobrevivido para que possa ser chamado hoje de memória hippie. Analisar a Feira como um lugar de memória estritamente hippie, leva-nos a indagar se na Feira existe uma "vontade de memória" que cristalize e reviva este movimento, tendo em vista que os lugares de memória são "(...) marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade" (NORA, 1993, p. 13).

Mais citada do que estudada, as pesquisas sobre a feira se concentram nas relações sociais entre os expositores, como o trabalho de Menezes e Eichler (2008), apresentado na *26ª Reunião Brasileira da Associação Brasileira de Antropologia*, realizada em 2008, em Porto Seguro e em aspectos envolvendo a produção e comercialização de artesanato, como as dissertações de Frade (1994) e Unanune (2005), respectivamente pela Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Levando em consideração os resultados apresentados nestas pesquisas, mas com vistas a analisar o processo histórico envolvendo a participação de hippies na Feira, com base num suporte metodológico que nos leva a pesquisar periódicos, documentos oficiais e entrevistas, nos propomos a investigar porquê os hippies, apesar de intitularem a Lei municipal nº 5286, de 27 de junho de 2011, que a registrou como Bem de Natureza Imaterial, foram colocados em segundo plano.

Suspeitamos que a falta de importância dada aos hippies neste projeto deve-se aos estigmas construídos ao longo da história, influenciados pelas perseguições efetuadas por instituições públicas brasileiras que quando não acusavam os hippies de vadiagem, os consideravam propensos a cultivar relações com indivíduos que ameaçavam a ordem instituída. Também existe a possibilidade de que o silêncio imposto aos hippies foi motivado pela forma como a mídia, artistas plásticos, autoridades e autores, explorando as diferenças entre artes plásticas e artesanato, hierarquizaram as atividades desenvolvidas na Feira, relegando ao artesanato um papel secundário, já que seus principais fundadores – pelo menos os que tinham mais visibilidade como Hugo Bidet – eram artistas plásticos. Por último e não menos importante, desconfiamos que a não construção de uma história voltada aos hippies ipanemenses, deu-se em razão do processo de registro da Feira Hippie como bem imaterial não ter sido conduzido de forma adequada.

Mais do que investigar o uso do termo hippie na nomenclatura da feira, tentaremos compreender qual memoria foi respaldada nesse processo de institucionalização da feira, analisando toda a dinâmica que abrange a tentativa de construção de uma memória coletiva, ora incluindo, ora excluindo um passado da Feira de Arte de Ipanema relacionada aos hippies, tendo em vista que a noção de memória transcende o registro e os aspectos históricos a ele relacionados, pois, uma simples

leitura da lei não é capaz de fornecer informações acerca de qual memória é o foco do processo.

Há de se destacar que nesta pesquisa quando falarmos em memória coletiva, referimo-nos a uma memória que tem por base um grupo, uma coletividade. Fruto das interações sociais, esta memória se difere da individual por não se ancorar em "ideias ou sentimentos isolados", mas em pontos comuns de informações e noções compartilhadas (HALBWACHS, 1990). Considerando as discussões entorno de uma memória coletiva x memória social, levantadas por Jô Gondar (2008), onde respectivamente a primeira se refere a sociedades sem escrita e a segunda a sociedades com escrita, atestamos que o termo memória coletiva quando aqui citado, estará sendo utilizado procurando descrever a memória como produto de um coletivo que resiste a aceleração histórica (NORA, 1993).

Ainda que nossa sociedade disponha de um variado número de documentos escritos, é possível perceber que a reescrita da história não contempla adequadamente nosso objeto de estudo. Ao contemplarmos a Feira Hippie de Ipanema como um lugar de memória, levamos em consideração que Nora (1993) apresenta uma perspectiva sobre a memória que concilia os conceitos de memória coletiva e memória social. Segundo Jô Gondar: "Nora observa que os traços reconhecidos e difundidos da memória histórica, veiculados pela mídia, são elaborados por diversos grupos, constituindo memórias coletivas que, por sua vez, pressionam a história". (GONDAR, 2008, p. 3).

Apesar de originários nos seios das comunidades interessadas em ter suas memórias valorizadas e protegidas, veremos que o poder público se constitui como o responsável pela condução e implementação dos projetos destinados ao registro de bens culturais imateriais. A ideia da "proteção", preconizada no artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, é o polo norteador dos projetos de patrimonialização efetivados no Brasil.

Devido os marcos testemunhais de outra era possuírem os mais variados suportes, materiais e imateriais, os projetos patrimoniais são uma necessidade. De acordo com Nora: "Se o que defendem não estivesse ameaçado, não se teria a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, seriam inúteis" (NORA, 1993, p. 13).

No entanto, veremos que a aplicabilidade destes projetos não é nada fácil, isso porque, os processos de registro de bens culturais que protegem e valorizam, se dão por escolhas, as quais acabam por legitimar determinadas memórias e identidades em detrimento a outras. Segundo Santos:

> A noção de identidade, que rompe com as dicotomias entre indivíduo e sociedade, passado e presente, bem como entre ciência e prática social, está tão associada à idéia de memória como esta última à primeira. O sentido de continuidade e permanência presente em um indivíduo ou grupo social ao longo do tempo depende tanto do que é lembrado, quanto o que é lembrado depende da identidade de quem lembra. (SANTOS, 1998, p. 2).

Nesse sentido, investigar todas as nuances por trás do processo de registro da Feira Hippie de Ipanema como um Bem de Natureza Imaterial é uma proposta atual, mas que nos leva ao passado, tendo em vista que de acordo com Projeto de Lei nº 249 de 2009, os anos iniciais da Feira foram marcantes quanto à solidificação de aspectos culturais que estão diretamente relacionados à sua memória.

Com a intenção de melhor organizar este estudo, dividimos o trabalho em três partes, onde no primeiro capítulo, procurando não apenas atestar presença de indivíduos hippies na Feira, mas demonstrando como estes deixaram marcas que se perpetuaram ao longo do tempo chegando até os dias atuais, remontamos às origens da Feira, verificando como se constituiu a primeira Feirarte do município do Rio de Janeiro, onde elementos como o movimento hippie, a neovanguarda artística e as artes populares, se convergem no tocante a propor uma ideia de rompimento com padrões sociais, culturais e artísticos vigentes.

Antes de prosseguirmos, chamamos a atenção do leitor para o fato de que por mais que pareça confuso, ao longo da pesquisa o mesmo se deparará com diversos nomes com a qual a Feira Hippie de Ipanema é chamada. A forma como as pessoas, documentos oficiais e jornais se referem a ela, reflete sua natureza. Por exemplo: Feira de Arte e Artesanato e sua redução Feirarte, é a nomenclatura descrita nos documentos oficiais destinados às feiras especiais de arte e artesanato municipais, enquanto que Feira Hippie de Ipanema é a forma pela qual a feira é chamada na Lei nº 5286, de 27 de junho de 2011, que a registrou como Bem Imaterial. Faremos uso de todas as formas, no

entanto, para evitar demasiadas repetições, haverá momentos em que apenas diremos Feira de Ipanema e Feira.

Em conformidade com o objetivo de aprofundarmos nosso conhecimento sobre uma ideologia hippie, analisaremos a contracultura de acordo com as definições de Pereira (1983), o qual argumenta que se pode interpretar a palavra contracultura de duas maneiras:

> Como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical. No primeiro sentido, a contracultura não é, só foi; no segundo, foi, é e certamente será. (PEREIRA, 1983, p. 14).

A partir destas definições, veremos que a contracultura não se originou com o movimento hippie. Para Tavares (1985), já na década de 1950, nos EUA, os beatniks e os hipsters protagonizaram um movimento de "desobediência espontaneamente organizada".

> No final dos anos 50 e início dos 60 o beatnik desaparece ao mesmo tempo que o hipster e absorvido pelo movimento hippie, que surge e cresce neste período. Apesar de absorvido pelo movimento hippie, na verdade são os hippies que adotam as perspectivas de transformação do hipster. (TAVARES, 1985, p. 17).

Apesar de representarem a base do movimento contracultural, se colocando contra o *establishment*, criticando os valores morais e sociais tradicionais, propondo em resposta, um modo de vida alternativo, o movimento contracultural não pode ser limitado apenas aos hippies.

> O termo "contracultura" foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora como menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. (PEREIRA, 1983, p. 13).

Procurando visualizar o contraculturalismo como um fenômeno histórico, compreendemos que este também se manifesta no Brasil durante a década de 1960, mantendo o sentimento de contestação social, mas, assumindo contornos próprios em razão da censura vigente, instaurada pelo regime militar (RISÉRIO, 2005). Em razão disso, é possível ver mensagens de cunho político-social em manifestações artísticas produzidas no momento.

Intrínseco a este objetivo, analisamos dois expositores, dentre os destacados pelos jornais locais do período como fundadores da feira: Kacá e Hugo Leão de Castro, conhecido Hugo Bidet. A escolha destes expositores não se deu ao acaso; priorizamos pelos mesmos, devido apresentarem compreensões opostas no tocante à adoção de uma postura hippie. Ainda que consideremos um tanto simplicista focar as disputas internas apenas na dualidade entre hippie e não hippie, a postura de tais personagens expressa um panorama contracultural verificado em Ipanema no momento do surgimento da Feira. Segundo Castro (1999), Peixoto (1999), Ventura (1988) e Menezes e Eichler (2008), Ipanema na década de 1960 figurava como um bairro boêmio e com fortes tendências contraculturais.

Conforme veremos, alguns dos idealizadores da Feira Hippie, como Hugo Bidet, pretendiam realizar "uma galeria de arte a céu aberto" na Praça General Osório (CASTRO, 1999, p. 120). Tal comportamento está inserido num movimento artístico de vanguarda (FRADE, 1994), também identificado como neovanguarda. Este movimento, segundo Oliveira "(...) tentaria romper os limites da arte, fazendo com a produção de arte transbordasse para os limites da sociedade, para a arena ampliada da cultura do cotidiano, em um embate direto com os habitantes das grandes cidades contemporâneas" (OLIVEIRA, 2009, p. 2183).

Ao passo que as exposições ao ar livre possibilitavam a participação de um público maior e diversificado, verificaremos também, que as feiras de artes populares que passam a ganhar força neste momento, expressam a busca por visibilidade das tradições populares.

Reconhecendo a prevalência das atividades artesanais frente às demais, analisamos o artesanato sob a dinâmica bourdiana de campo artístico, sob a perspectiva de Wacquant (2005). Com base em Bourdieu (2005), contemplamos a Feirarte de Ipanema como um local constituído por dois espaços distintos, mas que se conectam, o

espaço social e o espaço físico. Onde, respectivamente, o primeiro se caracteriza pelas relações sociais e o segundo como o local onde estas relações se desenvolvem. Isso porque nos interessou ver como os principais grupos envolvidos no processo de reconhecimento da Feira frente ao poder público – e porque também não dizer frente à sociedade –, conseguiram, intencionalmente ou não, deixar marcas que se perpetuaram ao longo da existência da feira.

No segundo capítulo, tomamos conhecimento que algumas das principais lutas enfrentadas pelos expositores, no que tange a sobrevivência da Feira, como a tentativa de transferência da Praça General Osório para o Jardim de Alá, a luta contra feiras paralelas e a descaracterização da Feira, possibilitaram a elaboração de projetos voltados a sua proteção, tanto no aspecto físico quanto no aspecto intangível, demonstrando, assim, que a ameaça à perda de uma memória não se dá apenas pela "aceleração da história" (NORA, 1993), mas, também pelos problemas materiais externos.

Em 2011 – em meio a uma conjuntura que favoreceu no Brasil a valorização e registro de Bens de Natureza Imaterial (FUNARI e PELEGRINI, 2006) – a Feira, após sobreviver a estas lutas, consegue graças a uma ação coordenada por alguns expositores, encabeçados por Ivan Jilek, ser registrada como Bem de Natureza Imaterial pelo município do Rio de Janeiro. A concepção deste projeto, conduzido por um pequeno de expositores, evidencia que a patrimonialização é um processo político, onde se escolhe o que resgatar e valorizar.

Apesar da Feira Hippie de Ipanema através da Lei nº 5286, de 27 de junho de 2011, ser registrada em virtude de "(...) sua relevante concentração e produção de práticas culturais fortalecedoras da memória e da identidade da sociedade brasileira" (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 5286/2011), a menção ao termo "hippie" resgata um passado que não foi vivido por boa parte dos que expõe e frequenta a Feira, ao mesmo tempo em que evoca o subconsciente dos que viveram este momento. Assim, apesar, das problemáticas envoltas no processo de patrimonialização da Feira, tomando a prefeitura como instância pública responsável por sua salvaguarda, analisamos as possibilidades da utilização social e cultural da Feira Hippie como patrimônio cultural, examinando como se dá o processo de ingresso de novos expositores e quais são as

diretrizes estabelecidas como valores históricos da Feira para que os mesmos as incorporem.

No terceiro capítulo, por meio da História Oral, procuramos através dos relatos de alguns expositores, examinar quais os conceitos hippies ainda são explorados e quais os argumentos que justificam tais escolhas. Importante destacar que nosso trabalho não se resumiu à utilização destes testemunhos apenas como fontes alternativas para comprovar ou rechaçar certas premissas atestadas por outros documentos utilizados ao longo da pesquisa (jornais e documentos oficiais). Buscamos respostas, sem, contudo, desprezar toda riqueza envolta nas narrativas prestadas.

Contemplando a Feira como um espaço social, composta por indivíduos que apresentam similaridades, mas, também diferenças – que vão desde a prática artesanal desenvolvida pelo expositor, a questão de gênero, condição econômica, tempo de feira e outros aspectos – que influenciam sua conduta dentro da feira, fazemos uso dos conceitos de Bourdieu (2006b), condicionando as entrevistas às trajetórias sociais dos expositores, já que a posição social que o expositor ocupa, incidi na forma como este apresenta publicamente sua história, seus feitos e a história da Feira.

Com foco nas relações sociais, é possível traçar um panorama que nos permite observar como os expositores dentro deste alicerce social que é a Feira construíram estruturas coletivas de lembrança. Corroborando com Halbwachs (1990), valorizamos a memória coletiva em detrimento as memórias individuais, já que a primeira é resultado do trabalho realizado por determinado grupo social, visando à identificação de uma memória comum que tende a ser compartilhada pelo grupo, enquanto que as lembranças individuais são entendidas como componentes articuladores entre "diferentes influências sociais". Para este autor, a produção da memória estaria diretamente vinculada à existência de um grupo de referência.

Ao passo de ser possível associar o grupo de entrevistados a uma condição de grupo referência, é admissível pensar o termo hippie, como algo muito maior do que um apelo de marketing. Será possível constatar que elementos constituintes de uma visão de mundo hippie, ainda são enaltecidos pelos entrevistados, mesmo por aqueles que negaram serem hippies e até mesmo por aqueles que não viveram este movimento. Este fato leva-nos a uma situação em que a construção de uma memória hippie deve-se em parte a atuação daqueles que viveram este movimento.

Perceberemos também que os entrevistados, procurando se distinguir de outros expositores, se apropriaram de capitais culturais e simbólicos, onde respectivamente se inserem, no primeiro caso, o tempo de atividade como artesão, a forma como este ofício foi apreendido e desenvolvido, o tipo de artesanato praticado, o envolvimento com outras feiras de artesanato, a atuação dentro da Feira Hippie de Ipanema. No segundo caso se destaca o tempo como expositor, o envolvimento com outras feiras de artesanato, a participação na Comissão de Expositores.

Assim, ao mesmo tempo em que procuramos identificar quais elementos de uma memória relacionada aos hippies se encontram presentes na Feira, buscamos também através das entrevistas, ver como os expositores se posicionam diante temas relacionados à administração da Feira, numa perspectiva interna e externa, ao ingresso de novos expositores e a compreensão da Feira como patrimônio. Ressaltamos que estes temas centrais que compõem o roteiro de nossas entrevistas não surgiram ao acaso. Tudo o que levamos aos expositores foi fruto das pesquisas realizadas durante esta dissertação, com base em assuntos atuais e que acreditamos serem relevantes para os expositores.

Capítulo 1 - Um Ponto Fora da Curva: gênesis da primeira Feirarte do Rio de Janeiro

Existe certa incongruência referente ao ano exato do início da Feira Hippie de Ipanema. No site da Feira Hippie de Ipanema, consta que a mesma teve início em 1968: "A Feira Hippie de Ipanema é maior feira de arte a céu aberto. Desde 1968, tempos da ditadura militar, nossa feira acontece TODOS os domingos sem exceção, das 8:00 às 20:00 horas[1]".

No entanto, percebemos que o jornal Correio da Manhã[2] ao cobrir a exposição de arte que ocorreu na Praça General Osório, a qual acabou por originar a Feira, tem como data o dia 11 de outubro de 1969. A matéria, que leva o seguinte título *Bidet inaugura com chope Exposição de Arte na Gen. Osório* diz que:

> Com uma chopada no bar do seu Armando, um grupo de pintores, liderados por Hugo Bidet, **inaugurou ontem**, na Praça General Osório, em Ipanema uma feira permanente de artes, nos mesmos moldes da existente na Praça da República, em São Paulo. (CORREIO DA MANHÃ, 1969, p. 10, grifo nosso).

Corroborando com esta informação temos Mario Peixoto[3]:

> Fundada em 1969 por Hugo Leão de Castro - Hugo Bidê -, José Carlos Nogueira da Gama, Roberto de Souza, Guilherme Bueno, Guima, Holmes Neves e Carlos Martins, na Praça General Osório. Hugo a idealizou e tomou a iniciativa de expor os seus desenhos; Nogueira da Gama a organizou. (PEIXOTO, 1999, p. 77).

Segundo Castro[4]:

---

[1] Ver História da Feira de Ipanema. Disponível em://feirahippieipanema.blogspot.com.br/search/label/Historia%20da%20Feira%20Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 07 de agosto de 2017.

[2] Boa parte dos jornais citados nesta pesquisa foram consultados no acervo da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Quando não for possível identificar os responsáveis pelas matérias citadas, utilizaremos o nome do periódico.

[3] Importante cineasta, romancista e escritor brasileiro. Foi o produtor do aclamado filme *Limite*. Disponível em: http://www. mariopeixoto.com/biografia.htm. Acesso em: 8 de agosto de 2017.

[4] Segundo consta no site Companhia das Letras: "Ruy Castro nasceu em 1948. Começou como repórter em 1967 no Correio da manhã, no Rio, e passou por todos os grandes veículos da imprensa carioca e paulistana. A partir de 1990, concentrou-se nos livros. É autor de biografias de Carmem Miranda, Garrincha e Nelson Rodrigues, e de livros de reconstituição histórica, sobre a Bossa Nova, Ipanema e Flamengo. É cidadão benemérito do Rio de Janeiro". Disponível em: https://www.companhiadas letras.com.br/ autor.php?codigo=00092. Acesso em: 8 de agosto de 2017.

> Em outubro de 1969, de sua mesa no JANGADEIRO, um desconsolado HUGO Bidet imaginava como poderia desencalhar os cartões de Natal que escrevia e desenhava, para garantir o chope até o fim do ano. À sua frente, estava a praça General Osório, cheia de famílias passeando entre os estandes da Feira do Livro. O óbvio assomou-lhe à cabeça como um raio e Hugo viu na própria praça a salvação: uma galeria de arte a céu aberto, onde ele e seus amigos pintores e artesãos pudessem vender seus produtos. (CASTRO, 1999, p.120)

Da mesma forma que Menezes e Eichler (2008), ao recorrerem ao testemunho do artesão Arnaldo Tavares: "(...) a Feira não foi fundada em 1968 como muitos dizem, mas em 69 no meio de outubro (MENEZES e EICLHER, 2008, p. 8)".

Apesar do site da Feira mencionar que a mesma surgiu em 1968, constatamos que a maior parte do material consultado atesta que ela começou em 1969. A nosso ver, o administrador do site, Ibo Jilek (Ivan Jilek ou "Ivantersão") – responsável por nos conceder acesso a documentos sobre a Feira e considerado por muitos expositores e pesquisadores um referencial no tocante a proteger sua memória – ao informar que a Feira foi fundada em 1968, levou em consideração todo movimento contracultural ocorrido tanto no Brasil como no mundo, procurando desta forma, estabelecer que a Feira emergiu como produto das manifestações contraculturais ocorridas neste "ano que não terminou" (VENTURA, 1988). Esta ação tem um peso simbólico muito importante, pois, acaba conferindo um caráter político ao surgimento da Feira.

Para Fico e Araujo (2009), tão importante quanto investigar os fatos históricos ocorridos em 1968 é verificar como se dá a construção da memória entorno deste ano, tendo em vista ter sido: "(...) um ano mítico, fortemente simbólico que se tornou, em todo o mundo, sinônimo de juventude e rebeldia" (FICO e ARAUJO, 2009, p. 17). De acordo com os autores, mesmo se dando em vários locais e possuindo uma multiplicidade de fatores, reivindicações e agentes envolvidos, é comum ver memórias construídas sob uma perspectiva de que os acontecimentos deste ano se deram de forma conectada, obedecendo a um projeto revolucionário em escala global. Neste sentido, para os autores, até mesmo o movimento hippie deve ser entendido dentro uma lógica própria.

> O ano de 1968 é associado a diferentes processos políticos e sociais: ele designa revoltas estudantis que ocorreram praticamente no mundo

> todo, com diferentes conteúdos; mas faz lembrar também o movimento hippie – com toda a sua postura anticonsumista, o slogan "Make love not war", o amor livre, o uso de drogas como forma de ampliar a percepção sensorial do mundo. Estes dois caminhos nem sempre estiveram juntos; na verdade, pode-se dizer que estavam ligados a mundos diferentes, com paradigmas e atores diferentes, muitas vezes críticos um em relação ao outro. (FICO e ARAUJO, 2009, p. 18).

No entanto, mesmo em 1969 – ano de surgimento da Feira Hippie de Ipanema – se percebe no Brasil a manifestação de tendências contraculturais. Elementos como: o movimento hippie, a neovanguarda artística e as artes populares, que são percebidos nos anos iniciais da Feira, se convergem no tocante a propor uma ideia de rompimento com padrões sociais, culturais e artísticos vigentes.

Neste propósito, perceberemos que a Praça General Osório – onde a feira se estabeleceu – era frequentada por um público jovem e com fortes inclinações contraculturais. Sem, no entanto, podermos considerar todos como hippies, achamos pertinente selecionar dois expositores, Hugo Bidet[5] e Kacá[6], visando através destes personagens envolvidos no processo de formação e legalização da Feira, explorar como aspectos contraculturais estiveram presentes no início da feira, o que posteriormente se configura numa identidade artesanal. Como veremos, os expositores que passam a compor a Feira, apesar de se distinguirem em alguns aspectos como: objetos produzidos; materiais utilizados na confecção dos artefatos artísticos; técnica empregada; motivações para expor (defesa de uma ideologia hippie, promoção de uma neovanguarda artística e incorporação no circuito de feiras das artes populares) se aproximam no tocante a desenvolverem uma identidade vinculada as práticas artesanais que são fruto do trabalho manual. Neste aspecto "(...) a identidade pode ser estudada via imagem, e esta, em última instância, teria a capacidade, de forma sintética ou parcial, de retratar os principais elementos constituintes de uma organização" (SOUZA et. al, 2008, p. 3).

O Estatuto da Feirarte de 4 novembro de 1969, documentos estatais e periódicos da época nos fornecerão algumas consideráveis informações acerca do processo de legalização da Feira. Esta diversidade de fontes documentais nos remete a

[5] Seu nome oficial é Hugo Leão de Castro, no entanto, será possível vê-lo também como Hugo Bidê.
[6] Em algumas fontes será possível ver Kacá, Kaká ou Cacá, mas, achamos conveniente fazermos uso durante o texto de Kacá.

Le Goff (1990), onde ao investigar a forma como novos documentos se inserem na "revolução documental" ocorrida no século XX, enfatiza que independente do suporte é o papel investigativo do historiador que fará a diferença na pesquisa:

> O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, 1990, p. 545).

Em Le Goff (1990), percebemos que a compreensão de monumento como "testemunha do passado" ultrapassa a concepção de monumento como edifícios, esculturas e mausoléus, pois: "O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva)" (Le GOFF, 1990, p. 536). Acerca dos periódicos[7], seu caráter serial – já que em geral os jornais são produzidos diariamente – nos permite acompanhar em primeira mão o desenrolar de algumas situações como operações policiais e como e por quanto tempo os integrantes da Feira lutaram pela sua regulamentação. Vale destacar que alguns jornais como os analisados nesta pesquisa, possuem espaços (cadernos) específicos para notícias de bairro.

Além disso, interessa-nos a possibilidade de termos informações de indivíduos que em outros documentos oficiais não teriam vozes. Tal perspectiva analítica confere ao jornal uma importância ímpar em nossa pesquisa como fonte documental. Isto porque funciona como suporte para a memória coletiva, tendo em vista registrar e manter viva a memória da Feira pela perspectiva daqueles que fizeram parte dela. De acordo com Le Goff:

> O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos. (LE GOFF, 1990, p. 541.)

[7] Ver LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio de periódicos. *In*: PINKSY, Carla Bassanesi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

Ressaltamos, porém, que analisar este tipo de material, produzido num contexto de censura, exige muita atenção por parte do pesquisador, já que, em momentos assim, há implicações que acabam influenciando a elaboração e divulgação de informações. Kushnir (2004) demonstra que mesmo a censura tendo se acentuado após o AI-5 (Ato Institucional nº 5) e com o Decreto nº 1.077 de 1970 que "instituiu a censura prévia na imprensa", é possível perceber logo após 1964 uma atenção especial dada pelo Estado sobre aquilo que era publicado na imprensa. Além disso, argumenta que concomitante a censura empreendida pelo Estado, vigorou uma "autocensura", onde alguns jornais passaram mais efetivamente a controlar o que deveria ser publicado, barrando desta forma, conteúdos que ferissem suas ideologias, como também as do Estado.

Tomando o Jornal do Brasil como exemplo, a autora cita que numa circular interna, de 29 de dezembro de 1969, elaborada pelo diretor do jornal, José Sette Câmara, destinada ao editor-chefe, Alberto Dines, intitulada "Instruções para o controle de qualidade e problemas políticos", constam normativas que deveriam orientar as publicações do jornal. Nesta perspectiva, subentende-se que o jornal não conseguiria controlar de fato os jornalistas, mas, através do "Controle de Qualidade", poderia muito bem regular o que eles pretendiam publicar. Outro ponto que chama atenção nesta circular é a forma como José Sette Câmara posiciona o jornal como politicamente neutro.

Seguindo estas diretrizes, nas questões militares dever-se-ia usar "a máxima discrição e o maior cuidado". Outros temas apontados foram à subversão, a Igreja e o Clero, a economia, e os estudantes. O jornal se define como católico e que não daria apoio aos padres francamente comprometidos com as atividades subversivas. Questões que também mereciam "extremo cuidado" são as atividades políticas e as rearticulações do movimento estudantil de contestação. As atividades de luta armada, intituladas subversivas, e as "maquinações de esquerda", também não receberiam apoio do jornal (KUSHNIR, 2004, p. 45).

Entretanto, no trecho citado, percebe-se que a autora procura apontar que os responsáveis pela censura interna no jornal "aparentemente" se mostravam neutros, porquanto possuíam uma postura bem centrada em não permitir que nenhuma matéria em que se sublinhasse apoio a grupos de oposição ao regime viesse às prensas. Esse

caráter conservador irá transpor o aspecto político, fazendo com que se perceba nesse e em outros jornais, algumas matérias críticas aos hippies.

Dessa forma, convém acentuar que o pesquisaremos sob uma ótica em que se evidencie sua característica informativa. Tal ação decorre do fato de que, determinados textos se inserem na categoria de jornalismo opinativo. Costa-Hübes e Fedumenti fazem menção a esta distinção, conforme os postulados de Melo: "Como gêneros da categoria opinativa, Marques de Melo, inclui o editorial, o comentário, o artigo, a resenha, a coluna, a crônica, a caricatura e a carta. Já na categoria do jornalismo informativo estão a nota, a notícia, a reportagem e a entrevista" (COSTA-HÜBES e FEDUMENTI, 2010, p. 3).

1.1. Delimitando nosso Campo de Trabalho: A Feira "Hippie" de Ipanema

Entender o porquê de a feira ser atualmente chamada de hippie é um dos objetivos centrais deste trabalho. Apesar de uma análise histórica nos mostrar que a Feira não foi exclusivamente fruto de um trabalho hippie e nem que houve uma comunidade hippie estabelecida na Praça General Osório, a presença de hippies na Praça e na Feira foi marcante. Para Barroso[8] (2018) o tipo de artesanato desenvolvido pelos hippies pode ser caracterizado como "conceitual" por carregar uma forte mensagem de crítica ao sistema econômico-social vigente.

> A partir da década de sessenta, começam a florescer nos centros urbanos, junto ao movimento "hippie" um artesanato produzido por indivíduos com algum tipo de formação artística e de nível educacional e cultural mais elevado. Esta produção surge como forma de substituir produtos industrializados por produtos mais naturais, porém também como discurso de reafirmação de uma opção de vida, menos estressante e mais ligada à natureza. Configuram uma extensa gama de produtos que se utilizam de conhecimentos tradicionais e materiais diversos, mas que por não serem atividades tradicionais, não necessitam se limitar a formas e produtos já conhecidos, surgindo diversos artefatos interessantes e inovadores, que têm um caráter artesanal, pois são trabalhos feitos à mão, e preservam a "aura" de

[8] Segundo informações de seu blog "Designer, ilustrador e pintor brasileiro. Participou do grupo de designers do CETEC nos anos 70. Mestrado em Urban Design em Lausanne na Suíça. Diretor do LBDI em Florianópolis durante os anos oitenta. Criou e dirigiu o Centro de Design do Ceará nos anos noventa. Diretor do ICSID durante dois mandatos. Jurado da UNESCO nos prêmios de excelência em artesanato na América Latina (Salvador, Lima, Montevidéu, Santiago e Havana). Professor e conferencista convidado em mais de 20 países. Autor de vários livros sobre iconografia e identidade cultural. Disponível em: https://eduardobarroso.blogspot.com/p/blog-page_15.html. Acesso em: 9 de abr. de 2018.

> produto único, apesar de serem geralmente feitos em pequenas séries. (BARROSO, 2018, p. 28).

Caracterizada por alguns como uma feira hippie, por outros como uma feira de arte e por outros tantos uma feira de artesanato, a Feira nasce trazendo em seu seio aspectos contraculturais que não se resumiam apenas a contestar a sociedade e o Estado, mas, também a forma como a arte era produzida e levada ao público. Não menos importante, temos um movimento que ao buscar a valorização do artesanato, também se alocou na Feira.

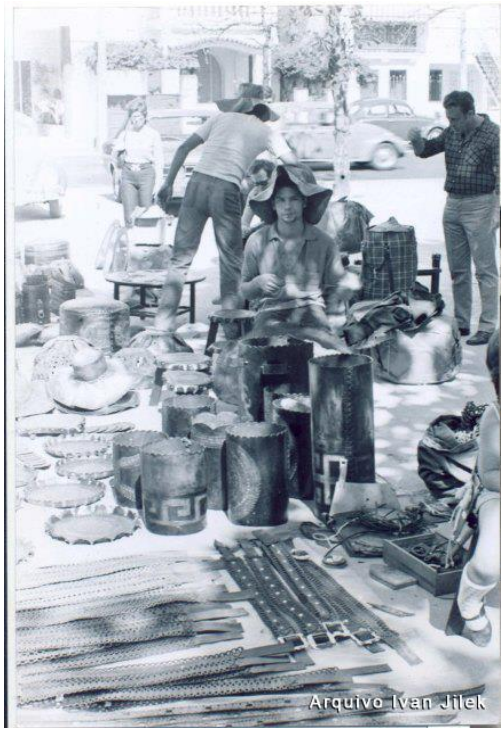


Fig. 1. Expositor em 1969. Fonte: Arquivo pessoal de Ivan Jilek

De acordo com a legislação do município do Rio de Janeiro, a Feira Hippie de Ipanema, se insere na categoria de Feiras Especiais de Artes ou Feirarte. Esta mesma prefeitura, divide as feiras oficiais realizadas em sua jurisdição entre Feiras Livres, Feiras Especiais e Feirartes. Juntamente com a Feirarte da Praça General Osório, há mais quatro no município.

> As Feirartes autorizadas a funcionarem no Município do Rio de Janeiro, são as localizadas nos seguintes logradouros, dias e horários:

> Praça General Osório - Feirarte I aos domingos, das 08h às 20h;
> Praça XV de Novembro - Feirarte II, às quintas e sextas feiras, das 08h às 20h;
> Praça Saens Peña - Feirarte III, aos sábados e domingos, das 08h às 20h;
> Calçadão de Copacabana - Feirarte IV, aos sábados e domingos, das 16h às 24 h;
> Praça do Lido - Feirarte V, aos sábados e domingos, das 11h às 23 h;[9]

De acordo com a Lei Ordinária nº 1.533, de 10 de Janeiro de 1990 que *Regulamenta as Feiras Especiais de Arte - Feirartes*, o nome Feirarte é a abreviação de Feira Especial de Arte: "Art. 1º - Esta Lei regulamenta o funcionamento das Feiras Especiais de Artes, conhecidas pela denominação abreviada de Feirartes (...) (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 1533/1990)".

Segundo Coli (1995), existe uma grande dificuldade em se definir o que é arte: "(...) se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepcionamo-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única" (COLI, 1995, p. 7).

De fato, uma simples pesquisa sobre o tema nos colocará diante uma desmesurável gama de títulos que vão desde narrativas de como a arte se desenvolveu através da história[10] a leituras mais profundas onde se compreende a arte como forma de resistência social[11], passando por obras que aludem à estética[12], principais nomes das artes, diversidades de formas na qual as artes se expressam[13] e outros tantos campos de análise.

Todo este amplo material torna-se importante para quem se põe a estudar as artes, contudo, como nosso trabalho não é fazer um estudo pormenorizado sobre este tema, achamos adequado atentar nos discursos construídos sob o que pode ser considerado arte ou não, tendo em vista que esta ação é seletiva e baseada em preceitos que acabam por ser excludentes. Segundo Coli (1995):

---

[9] Ver *As Feirartes no município do Rio de Janeiro*. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/web/seop /exibeconteudoccuid=5444475. Acesso em: 25 de maio de 2018.
[10] Ver GOMBRICH. Ernest H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
[11] Ver SALGADO, Mara; FRANCISCATTI, Kety V. S. Arte, Artesanato e Trabalho: Um Estudo acerca dos Limites do Fazer e do Criar Artesanal. **Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia**, 4 (2), jul-dez, 2011, 284-296.
[12] Ver GIANNOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
[13] Ver GOMPERTZ, Wil. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. trad. Maria Luiza. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2013.

> Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto. Nossa cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto. (COLI, 1995, p. 10, 11).

Neste sentido, o significado de arte mostra-se versátil. Para termos uma noção, Jacinto de Thormes, em 19 de novembro de 1964, no jornal Ultima Hora, utiliza o termo Feirarte para designar uma feira de peças antigas.

> Trata-se da Feirarte, que será a primeira exposição de peças antigas com sentido de feira: abrangerá antiguidades de todas as épocas e de todos os lugares do País. A Feirarte acontecerá segunda-feira, na mansão da Sra. Renata Prado, uma das primeiras damas da sociedade paulista. (THORMES, 1964, p. 8).

Sentido bem diferente para a Feirarte[14] estabelecida na Praça General Osório em 1969, composta por expositores que procuravam se desassociar de um círculo cultural elitista, apresentando, assim, um conceito de arte inovador. Maria Eugênia, repórter responsável pela matéria *Arte também para o povo*, publicada no jornal Diário de Notícias, de 14 de dezembro de 1969, informa que:

> Pela primeira vez, na história artística da Guanabara, o povo tem acesso a obras de arte, pois, à semelhança do que acontece nas grandes capitais européias, artistas estão expondo em praça pública e o povo acorre em massa para ver, comprar ou simplesmente conversar com os autores dos quadros, telhas, cerâmicas e artesanatos em couro e cobre. A Feira de Arte da Praça General Osório vem provar que nosso povo já está adquirindo capacidade e mentalidade para apreciar uma obra de arte e que muito mais importante do que adquirir uma é a comunicação que se estabelece entre o artista e o povo (...) A Feira de Artes nasceu da idéia de um grupo de artistas que, encontrando dificuldade para expor suas obras em galerias ou salões, imaginaram esta exposição em praça pública. Procurando por em prática a idéia, encontraram logo a maior boa vontade por parte do Arquiteto Gildo Borges, Diretor do Departamento de Parques e Jardins, que intercedeu junto ao Governador Negrão de Lima no sentido de revogar uma lei que impedia grupos de artistas exporem seus trabalhos em conjunto, nas vias públicas. (EUGÊNIA, 1969, p. 8).

[14] O termo Feirarte acompanha a Feira Hippie desde 4 de novembro de 1969, data na qual a Comissão de Expositores ratifica seu Estatuto.

Tão importante quanto às informações prestadas é a forma como a repórter Maria Eugênia se mostra simpática e até mesmo entusiasta com este projeto de arte nas praças. Durante a reportagem é possível perceber que o status de obra arte é atribuído a diversos tipos de trabalhos, desde quadros a artesanatos. Interessante perceber que esse discurso não se limita apenas as palavras da repórter, pois, a mesma seleciona como entrevistados expositores que corroboram com sua perspectiva, como é o caso de João Carlos Nogueira da Gama[15] – que segundo Peixoto (1999), Castro (1999) e Correio da Manhã (1969) vem a ser um dos fundadores da Feira e de acordo com o Estatuto da Feirarte (1969) e Jornal do Brasil (1969) membro da primeira Comissão de Expositores –.

> Os expositores em sua grande maioria são os jovens, mas, há de tôdas as idades. Homens e mulheres, brasileiros ou estrangeiros, artistas renomados ou ilustres desconhecidos irmanam-se no único desejo de exporem suas obras ao público. João Carlos Nogueira da Gama declara:
>
> – Viemos para a praça pública porque as galerias tornavam a arte muito eclética. O comprador da praça é aquele que não tem condições de entrar numa galeria. Profissionalmente, sentimo-nos inteiramente realizados, porque estamos livres da injustiça do júri, a seleção aqui é feita pelo próprio público. (...) Rinaldi, artista plástico, fala da FEIRARTE, enquanto o povo vai e vem, examinando as suas telas:
>
> – Aqui não há discriminação de escola. Modernos e clássicos expõem lado a lado. Só há uma proibição: expor algo industrializado. Todo material exposto na FEIRARTE deve ser manufaturado. (...) Flávio D' Alincourt e Jorge de Sá fabricam sapatos e artigos de couro e asseveram:
>
> – O nosso é um trabalho de artesanato simples que tem sempre saída. Pintura tem comprador certo, há os que vêm aqui para comprar quadros, mas, sapatos e enfeites couro qualquer um compra. (EUGÊNIA, 1969, p. 8).

Vejamos que a reportagem fala sobre artistas plásticos e artesãos. Essa mistura de técnicas que configura a Feira é salientada pelo Artigo 2º do Decreto nº 321 de 25 de fevereiro de 1976 que *Dispõe sobre a Feira-Livre Especial de Artes – FEIRARTE*. "As FEIRARTES destinam-se à exposição e venda, por artistas plásticos e artesãos, dos produtos de sua criação" (RIO DE JANEIRO, 1976, ARTIGO 2º). Semelhantemente, a

[15] Neste momento há de se ressaltar que na reportagem de Maria Eugênia esse expositor leva o nome de João Carlos Nogueira da Gama, no entanto, nas fontes citadas neste parágrafo, consta como "José" Carlos Nogueira da Gama.

Lei Ordinária nº 1.533, de 10 de janeiro de 1990 que regulamenta as Feirartes hoje, também traz estas especificações, salvo outras atividades que passam a ser permitidas na praça.

> As Feirartes destinam-se à exposição e venda dos trabalhos de artistas plásticos e artesãos em logradouros públicos, podendo, também, desenvolver outras atividades de caráter cultural relacionadas com teatro, música, dança, exposições comunitárias de instituições privadas ou públicas e campanhas beneficentes. (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 1533/1990).

As definições para artes plásticas em geral as consideram expressões artísticas que utilizam recursos plásticos (elementos não-naturais) construindo formas e imagens que revelam nova concepção estética e a visão poética do artista, se manifestando na pintura, escultura, arquitetura, dentre outras[16].

Além do artista plástico, as referentes leis fazem menção ao "artesão". Segundo o *Projeto Experimental: Artesanato* de alunos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG):

> Artesão é a pessoa que faz a mão objetos de uso freqüente na comunidade. Seu aparecimento foi resultado de pressão da necessidade sobre a inteligência aliada ao poder de inovar, possibilitando também ligar o passado ao presente, mediante a linguagem; possibilitou as gerações mais novas receber das mais velhas, suas técnicas e demais experiências acumuladas[17].

Barroso (2018) demonstra que a produção artesanal pode ser definida quanto a suas finalidades (Utilitário, Conceitual, Decorativo, Litúrgico e Lúdico) e quanto ao material (barro, couro, fibras vegetais, fios, madeira, metais, pedra, vidro e outros). Além disso, o autor argumenta que apesar da ênfase dada à técnica, o trabalho artesanal não pode deixar de ser considerado uma manifestação da atividade humana, status conferido a arte, conforme informa Coli (1995).

---

[16] Ver CONCEITO DE ARTES PLÁSTICAS. Disponível em: https://conceitos.com/artes-plasticas/. Acesso em: 20 de junho de 2018.

[17] Projeto Experimental: Artesanato. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: https://www.eba.uf mg.br/alunos/kurtnavigator/arteartesanato/ar tesanato.html. Acesso em: 20 de junho de 2018.

Hoje, para fazer parte de algumas das Feirartes do município do Rio de Janeiro, tanto artistas plásticos como artesãos deverão passar por avaliação que até pouco tempo estava sobre a responsabilidade do Centro de Artes Calouste Gulbenkian. De acordo com Rita Freitas, responsável pelo departamento das Feiras de Artes da Prefeitura do Rio de Janeiro, o processo seletivo para ingresso de novos expositores não é mais de competência do Centro de Artes Calouste Gulbenkian, mas, do setor que ela gerencia. O processo está parado desde o ano de 2008, quando foi lançado o último edital de processo seletivo, devido à falta de profissionais para realizar a avaliação dos candidatos. O ingresso de novos expositores quando ocorre, dá-se por meio de liminares, em geral com base no Decreto nº 42.663/2016 que regulamenta a *Apresentação de Artistas de rua nos logradouros públicos do município do Rio de Janeiro*, onde artistas de rua podem se apresentar e comercializar em espaço público sem prévia autorização municipal (salvo exceções) e por meio de um processo um tanto que polêmico, já que se dá por "autorizações temporárias", concedidas pelas Comissões de Expositores, conforme estabelecido pelo Decreto nº 25.491, de 22 de julho de 2005, que *Dispõe sobre o Regulamento interno das Feiras Especiais de Arte – Feirartes*:

> Art. 7º Poderão expor, em caráter temporário, artesão e artista plástico convidado e/ou aprovado pela Coordenação de Administração das Feirartes, nos termos do art. 24 da Lei nº 1.533, de 1990.
>
> § 1º Os expositores temporários poderão portar autorização provisória válida por noventa dias, renovável uma única vez, por igual período, a critério da autoridade competente.
>
> § 2º Após a realização do primeiro processo seletivo, a partir da publicação deste Regulamento, o percentual máximo de expositores convidados será de vinte por cento do total de autorizações concedidas na Feirarte. (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 25.491/2005).

De qualquer forma, vale conferirmos o último edital do "*Processo seletivo para preenchimento de vagas para artistas plásticos e artesãos nas FEIRARTES 2008"* como se dava a avaliação dos candidatos. No parágrafo IV - Da Avaliação, consta que:

> 1. A avaliação dos trabalhos executados no processo seletivo, para concessão de autorização para expositores das Feirartes, na área de Artes Plásticas, obedecerá a critérios determinados pela Comissão de Avaliação, abaixo relacionados, com atribuição de valores por quesito, que somarão um total de cem pontos:
>
> a) raciocínio espacial e sensibilidade criativa – 30 pontos;

> b) capacidade de composição (organização das formas, volume, equilíbrio, ritmo, proporções) – 20 pontos;
>
> c) capacidade de Interpretação (linha, forma, cor, luz, volume, textura) – 20 pontos;
>
> d) meios de expressão plástica (adequação aos materiais) – 20 pontos;
>
> e) conformidade com o regulamento – 10 pontos.
>
> 2. A avaliação dos trabalhos executados no processo seletivo, para concessão de autorização para expositores das Feirartes, na área de Artesanato, obedecerá a critérios determinados pela Comissão de Avaliação, abaixo relacionados, com atribuição de valores por quesito, que somarão um total de cem pontos:
>
> a) criatividade (capacidade de criação na execução do trabalho) - 30 pontos;
>
> b) originalidade (capacidade de inovação de material e no seu uso) - 20 pontos;
>
> c) qualidade artística (apresentação e acabamento) – 20 pontos;
>
> d) execução técnica (habilidade no manuseio de ferramental e material) - 20 pontos;
>
> e) conformidade com o regulamento – 10 pontos. (RIO DE JANEIRO, 2008, Parágrafo IV).

Interessante perceber que os critérios utilizados para avaliação dos candidatos são diferentes. Apesar da Feirarte representar tanto artistas plásticos como artesãos, a partir do momento em que se diferencia tais ofícios, existe a necessidade de se incorporar ao termo Feirarte a palavra "artesanato", pois, como vimos na Lei Ordinária nº 1.533, de 10 de Janeiro de 1990 que *Regulamenta as Feiras Especiais de Arte - FEIRARTES*, o nome Feirarte é a abreviação de Feira Especial de Arte.

Se a referida lei acompanha a nomenclatura da feira desde sua formação, nada mais justo do que acompanhar a valorização e o respeito que foram conferidos ao artesanato. No Brasil, o artesanato assume um importante papel na dinâmica econômica, social e cultural (BARROSO, 2018). Dentre ações realizadas em prol do artesanato, destacamos algumas das principais medidas implementadas pelo poder público federal que contribuíram para esta abordagem.

No ano de 1973, a Lei nº 6.001 de 12 dezembro que *Dispõe sobre o Estatuto do Índio* em seu Artigo 53 discorre sobre o estímulo ao "artesanato e as indústrias rurais"

indígenas[18]. Em 8 de agosto de 1977 é instaurado o Decreto nº 80.098, que *Institui o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato e dá outras providências*, visando o fomento da produção artesanal e consequentemente seu comércio. Em complemento a este decreto, entra em vigor em 13 de março de 1979 o Decreto nº 83.290, que *Dispõe sobre a Classificação de Produtos Artesanais e Identificação Profissional do Artesão e dá a outras providências*.

Já em 1991, passa a valer o Decreto de 21 de março de 1991[19] que *Institui o Programa do Artesanato Brasileiro e dá outras providências*. Em suma, este decreto revoga o Decreto nº 80.098 de 1977 e alguns artigos do Decreto nº 83. 290 de 1979, trazendo efetivamente uma maior mudança quanto à mudança do Ministério responsável pela pasta, passando do Trabalho para o da Ação Social. Em 1995, com o Decreto nº 1.508, de 31 de maio, ocorre outra mudança de pastas, sendo agora que o Programa do Artesanato passa ao Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo.

Em 2015, a presidenta Dilma Rousseff através da Lei Federal nº 13.180, sancionada em 22 de outubro, determina apoio financeiro e comercial aos artesãos (ARTIGO 2º), institui a Carteira Nacional do Artesão (ARTIGO 3º) e confere apoio profissional aos artesãos através da criação da Escola Técnica Federal do Artesanato (ARTIGO 4º).

Sem contar que na esfera municipal carioca, duas das cinco Feirartes existentes – Feirarte I (Praça General Osório, Ipanema) através da Lei n° 5286, de 27 de julho de 2011 e a Feirarte V (Praça do Lido, Copacabana) através da Lei nº 6.169, de 16 de maio de 2017 – foram registradas como Bem Imaterial Municipal. Tal ação acaba por reconhecer e valorizar práticas artesanais associadas ao povo brasileiro.

[18] Em 2004, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva *Promulga a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho - OIT sobre Povos Indígenas e Tribais*.
[19] O referido decreto não conta com uma numeração. Ver **DECRETO DE 21 DE MARÇO DE 1991**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/Anterior%20a%202000/1991/Dnn63.htm. Acesso em: 21 de junho de 2018.

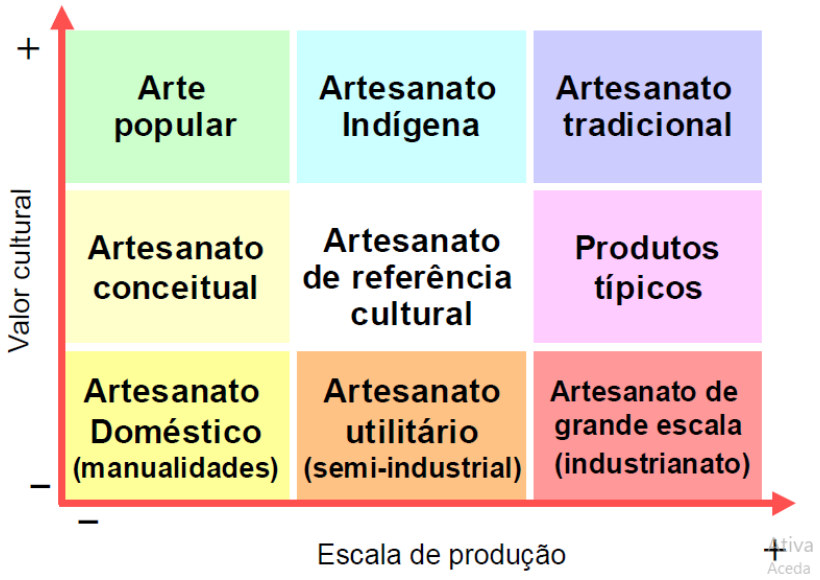


Fig. 2. Uma forma distinta de olhar o universo do artesanato. Fonte: BARROSO (2018, p. 24).

Segundo o esquema proposto por Barroso (2018), o artesanato assume proporções de acordo com o mercado no qual está inserido, no nosso caso as feiras de arte e artesanato. Importante ter em mente que esta ação não acarreta a perda do valor cultural do que é produzido. No site da Feira Hippie de Ipanema[20], é possível verificar as diversas técnicas associadas aos expositores, as quais constam em: acrílico, arte indígena, barro, caleidoscópio, cartonagem, cerâmica, coco, colagem, comida típica, couro, desenho, elementos marinhos, entalhe, escultura, flocagem, gravura, instrumento musical, madeira, metal, modelagem, móveis, osso, palha, papel machê, pedra, pintura, porcelana, resina sintética, revestimento decorativo, tecelagem, tecido, topiaria e vidro.

A manutenção de técnicas artesanais associadas à utilização dos mais diversos materiais, somada as ações legais vetando o uso de materiais industrializados conforme o Artigo 20 da Lei Ordinária nº 1.533/1990[21], mais as ações dos próprios expositores visando à manutenção de uma identidade voltada ao trabalho artesanal, são motivos para que o conceito artesanato seja incorporado ao termo Feirarte. Vale destacar que o conceito de identidade aqui empregado se baseia em "(...) aspectos comuns capazes de

[20] Ver técnicas dos expositores. Lista por Nome. Disponível em: http://www.feirahippieipanema.com/listanome.htm. Acesso em: 21 de junho de 2018.

[21] A proibição de produtos industrializados acompanha a FEIRARTE de Ipanema deste seu início, conforme sinalizado na reportagem *Arte para o Povo*, do jornal Diário de Notícia do dia 12 de setembro de 1969, como também pelo Decreto Nº 321 de 25 de fevereiro de 1976 que *Dispõe sobre a Feira-Livre Especial de Artes – FEIRARTE* em seus artigos 20 e 21.

associar ou dar sentido a um grupo de pessoas ao longo do tempo e do espaço (SANTOS, 1998, p. 2)".

Além disto, toda complexidade relacionada à produção artesanal a nosso ver possibilita que o artesanato seja considerado um campo artístico tendo em vista ser um campo da produção cultural[22]. Segundo Canclini (2013), Bourdieu afirma que a cultura moderna ocupa um espaço autônomo dentro da estrutura social.

> Bourdieu considera que cada campo cultural é regido por leis próprias. O que o artista faz está condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulações das obras, mais que pela estrutura global da sociedade. A investigação sociológica da arte deve examinar como se formou o capital cultural do respectivo campo e como se luta por sua apropriação. (CANCLINI, 2013, p. 36).

Exaltamos o caráter cultural da prática artesanal tendo em vista ser uma expressão de "(...) valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico" (EAGLETON, 2011, p. 54). De tal forma, Wacquant (2005) ao ressaltar a importância do conceito de campo artístico de Bourdieu (1993), acaba por sinalizar que a arte não se resume apenas as inclinações mercadológicas.

> Fenómeno recente surgido com a sociedade moderna, o campo artístico é esta arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes económicos, políticos e burocráticos. Dentro da esfera relativamente autónoma de acção e disputa assim constituída, a lógica da economia foi suspensa, para não dizer invertida; critérios de avaliação especificamente estéticos são afirmados para além de, e contra, os critérios comerciais de lucro; e os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística. Assim, o campo produz e reproduz, através do seu próprio funcionamento, a crença inquestionada, compartilhada tanto pelos membros activos como pelos aspirantes a sê-lo, de que a arte é um domínio "sagrado", que se mantém à parte de, e transcende, a conduta mundana e os interesses materiais. (WACQUANT, 2005, p. 117).

[22] Ver Bourdieu, Pierre. **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, Cambridge, Polity Press**. Nova Iorque, Columbia University Press, 1993.

A nosso ver, tal abordagem aplicada ao artesanato, promove uma investigação sociológica que adentra o campo, privilegiando não apenas o objeto, mas, o porquê dele ser confeccionado e a forma como ele é percebido. Segundo Bourdieu:

> (...) a classe dos objetos de arte seria definida pelo fato de que existe uma percepção guiada por uma intenção propriamente estética, ou seja, percepção de uma 'forma' muito mais que de sua função. (...) Quer dizer que a linha de demarcação entre o mundo dos objetos técnicos e o mundo dos objetos estéticos depende da "intenção" do produtor desses objetos? Na verdade, esta 'intenção' constitui ela própria o produto das normas e das convenções sociais que concorrem para definir a fronteira sempre inserta e historicamente mutável entre os simples objetos técnicos e os objetos de arte. (BOURDIEU, 2005, p. 270)

Quando se foca apenas no objeto, dá-se a interpretações que enxergam o fruto do trabalho do artesão apenas como um produto a ser comercializado, tendo em vista ser esta sua única fonte de renda. Esta percepção acaba por retirar a criatividade do artesanato o pondo numa escala exclusivamente comercial. Tal argumento despreza a diversidade encontrada dentro do campo artesanal. Com efeito, o artesanato ocupa atualmente um importante papel econômico em países em desenvolvimento, como salientado por artigo produzido pela Agência Internacional de Desenvolvimento dos Estados Unidos (USAID) em abril de 2009[23]. Como destacado anteriormente, algumas leis como a Lei Federal nº 13.180 de 2015, procuram ampliar a produção artesanal e seu respectivo mercado consumidor. Contudo, mesmo num mercado globalizado, o artesanato não deixa de manter sua identidade e singularidade.

> Sua cultura é tudo aquilo que diferencia você do resto do mundo. É o mundo que o cerca e que você conhece tão bem. Dele fazem parte algumas coisas que, de tão vistas, não são mais percebidas ou de tão tocadas já não são mais sentidas, mas são exclusivas de seu mundo material. Uma paisagem, um lugar, uma história, um momento, são estes os elementos sobre os quais deve pensar ao criar uma nova peça. Cada artesão é uma pessoa única, diferente de todos os outros habitantes do planeta, esse é seu segredo, seu patrimônio, sua singularidade, que as pessoas tanto buscam ao comprar uma peça artesanal. O toque da mão impresso naquele produto, por uma pessoa do lugar, representando um tempo e momento. São esses elementos que configuram sua identidade e o distinguem em um mercado global cada vez mais homogeneizado. (SEBRAE, 2016, p. 29).

[23] HNATOW, M. Aid to Artisans: Building Profitable Craft Businesses, Business Growth Initiative Project, notes from the field n.4, abr. 2009. Disponível em: http://pdf.usaid.gov/pdf_docs/Pnadp427.pdf . Acesso em: 2 de julho de 2018.

Se a premissa de que a incorporação ao mercado faculte a perda de autonomia de determinado campo artístico — tendo em vista ser um processo único e sem volta — for válido, deve se aplicá-lo em totalidade a todo o campo da arte, basta ver que "(...) a arte já não pode ser apresentada como inútil e nem gratuita. É produzida dentro de um campo atravessado por redes de dependências que a vinculam ao mercado" (CANCLINI, 2013, p. 244). No entanto, de acordo com Wacquant (2005) esta influência do mercado não retira a autônima de campos como a iconografia, pintura, música e literatura, pois:

> O campo artístico age como um prisma que filtra e refracta forças externas, de acordo com a sua própria lógica e estrutura. Quanto maior for a autonomia do campo artístico e a sua capacidade para excluir factores e critérios de avaliação externa, tanto mais exigente será o trabalho de sublimação que ele requer dos seus membros e mais a sua história será cumulativa e portanto capaz de transmutar interesses mundanos em motivos e actos auto-referencialmente estéticos. A originalidade artística é conseguida não por um dom carismático do artista mas através desta "transcendência de instituição" colectiva, tornada possível pelos mecanismos sociais do campo. (WACQUANT, 2005, p. 119).

Aplicando tais propostas a Feirarte de Ipanema, veremos que atrelado ao compromisso firmado por alguns artesãos em impedir a presença de produtos industrializados, fato ratificado por lei (RIO DE JANEIRO, LEI ORDINÁRIA Nº 1.533, de 1990), somado a ação empreendida por expositores visando proteger a identidade da Feira como patrimônio cultural (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 5.286 de 2011), existe a defesa de certa autonomia do campo artesanal.

Semelhante aos campos artísticos citados a pouco, a interpretação do artesanato como um campo artístico permite-nos identificar em seu seio dois campos, o de forças e o de batalha. Wacquant escreve que o campo de forças é "(...) é uma rede de determinações objectivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior" (WACQUANT, 2005, p. 117). De certo, inserida numa concepção estruturalista, o campo artesanal impõe algumas determinações àqueles que venham a constituí-lo. Mesmo diante a diversidade de práticas artesanais (artesanato conceitual, artesanato indígena, artesanato tradicional, artesanato de referência cultural, artesanato doméstico, artesanato utilitário e artesanato de grande escala e arte popular), há certos aspectos relacionados à técnica que são comuns a ambos. Em nossa pesquisa, verificamos que as

regulamentações municipais para a participação nas Feirartes exigem dos artesãos certos atributos como: criatividade; originalidade; qualidade artística e execução técnica (RIO DE JANEIRO, EDITAL 2008, PARÁGRAFO IV).

Quanto ao de campo de batalha que segundo Wacquant é "(...) um terreno de luta em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação ou, para usar o idioma conceptual de Bourdieu, alterar o peso relativo dos diferentes tipos de capital artístico" (WACQUANT, 2005, p. 117), podemos identificá-lo também no meio artesanal. O fato de termos um conjunto de prática artesanais dentro do campo não significa a ausência de conflitos.

Uma análise "topológica da estrutura interna" do campo artístico (WACQUANT, 2005), permite-nos identificar que:

> (...) a estruturação das relações (de supremacia e subordinação, distância e proximidade, complementaridade e antagonismo) que vigoram, em determinado momento, entre os agentes e as instituições — artistas maiores e menores, escolas e revistas, salões e tertúlias, academias e galerias — competindo pela legitimidade artística. (WACQUANT, 2005, p. 118).

Em alguns casos, é possível perceber a existência de disputas em locais onde o artesanato é exposto e comercializado em virtude de alguns aspectos relacionados à: origem deste espaço (como se formou) e sua finalidade (exposição, comércio). Na Feirarte de Ipanema percebe-se que expositores mais antigos se destacam pela manutenção de um artesanato mais comprometido com aspectos indentitários em contrapartida a novos artesãos que produzem artefatos com designer mais ajustados ao mercado de luxo, rompendo assim, com uma percepção estética "tradicional" que é lançada sobre a produção artesanal. Neste caso, a busca pela proeminência dentro do "campo de poder" (WACQUANT, 2005) que também se dá em virtude da aquisição do capital simbólico, apresenta um panorama no qual o tempo de atividade como artesão dentro da feira representa prestígio.

No entanto, tende-se a considerar este artesanato de característica tradicional demasiadamente rústico, mesmo aquele voltado a artefatos lúdicos, decorativos e adornos. Canclini (2013) escreve que esta visão se baseia, sobretudo em análises

limitadas que condicionam a produção artesanal apenas a comunidades indígenas e camponesas.

> Os historiadores sociais da arte, que revelaram as dependências da arte culta com relação ao contexto social, quase nunca chegam a questionar a fenda entre o culto e o popular, que em parte em parte se superpõe a cisão entre o rural e o urbano, entre o tradicional e o moderno. A arte corresponderia aos interesses e gostos da burguesia e de setores cultivados da pequena burguesia, desenvolve-se nas cidades, fala delas e, quando representa paisagens do campo faz isso com óptica urbana (...) O artesanato, ao invés disso, é visto como produto de índios e camponeses, de acordo com os setores populares que tradicionalmente o fazem e o usam. (CANCLINI, 2013, p. 241, 242).

Segundo o *Termo de Referência Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato* o artesanato tradicional se caracteriza por:

> Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições, porém incorporados à sua vida cotidiana. Sua produção é, em geral, de origem familiar ou de pequenos grupos vizinhos, o que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e seu valor cultural decorrem do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, de fazer parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo. (SEBRAE, 2010, p. 14).

Um exame nas "trajetórias sociais dos indivíduos" (WACQUANT, 2005) nos possibilita observar que a produção artesanal é diretamente influenciada pela forma como os artesãos se apropriam do conhecimento. Hoje, existem muitas projetos e oficinas voltadas ao ensino do artesanato com o objetivo de capacitar brasileiros para o mercado. Alguns da iniciativa privada como os ofertados pelo SEBRAE, alguns da rede pública como os disponibilizados pelo Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC) e uma variada gama de cursos oferecidos por ONGS e outras instituições.

Contudo, a transmissão de conhecimento não se dá apenas por estes círculos oficiais. Em muitos casos a difusão da prática artesanal se dá numa escala mais restrita, onde o conhecimento é repassado a membros de um determinado grupo, existindo certa hierarquização onde a figura do mestre artesão ocupa lugar de destaque numa estrutura

que ainda conta com o artesão e também com o aprendiz. Além disso, quanto à produção, nem todo artesanato é produzido em ateliês, já que, oficinas ainda funcionam como polo produtor. Quanto à organização do trabalho artesanal, vale ressaltar que ele se dá em núcleos de produção familiar, grupos de produção artesanal, empresas artesanais, associações e cooperativas. Neste sentido:

> A concepção de arte e criação artística caracteriza-se como um conceito social e, portanto, ideológico, refletindo uma "condição de arte", enquanto um valor cultural e simbólico. A contemplação conduz à fruição e ao prazer estético, como categorias que reconhecem no objeto de arte, elementos ou signos sociais que identificam a função da obra de arte, enquanto imagem estética a ser decifrada, na recusa da gratuidade, no culto do trabalho ou na valorização do instrutivo[24].

Como dito anteriormente, intrínseco a forma como o artesanato é produzido e por quem, está onde ele será exposto e comercializado. No caso das Feirartes, algumas normas contidas na Lei Ordinária nº 1.533/1990[25] como: proibição do uso de produtos industrializados nos artefatos; proibição da comercialização de produtos não confeccionados pelo próprio artesão e artista plástico; proibição de que terceiros (salvo exceções)[26] venham a expor e avaliação para ingresso de novos expositores. Tendem a manter características que enaltecem a prática artesanal e mesmo inserido num circuito econômico urbano, resistem às imposições do mercado. Esta resistência ainda que vista como ineficaz em trabalhos como o produzido por Mara Salgado e Kety Franciscatti (2011) que usam termos como “coisificação”, “fetiche” e “vingança do fetiche” para descrever como artefatos artesanais se tornaram padronizados, subordinados ao mercado, não pode deixar de ser valorizada e enaltecida.

Santos (2004) estabelece a existência de um circuito econômico superior e outro inferior, distintos, mas que se complementam. O primeiro circuito, superior, representa as grandes empresas, bancos, transportadoras e indústrias de exportação, em suma “(...) é o resultado direto da modernização tecnológica. Consiste nas atividades criadas em

[24] PELAES, Maria Lúcia Wochler. A Contribuição De Pierre Bourdieu para o Ensino de Arte. Disponível em: https://www.webartigos.com/artigos/a-contribuicao-de-pierre-bourdieu-para-o-ensino-de-arte/16789 . Acesso em: 07 de julho de 2018.

[25] As normas aqui descritas também são verificadas no Estatuto da Feirarte de 1969 e no Decreto Nº 321 de 25 de fevereiro de 1976 que Dispõe sobre a Feira-Livre Especial de Artes.

[26] De acordo com os Artigos 18 e 19, da Lei nº 1.533, de 10 de Janeiro de 1990 que regulamenta as Feirartes, os expositores podem ter um auxiliar que deverá ser registrado no Centro de Artes Calouste Gulbenkian.

função dos progressos tecnológicos e das pessoas que se beneficiam deles" (SANTOS, 2004, p.38). Quanto ao segundo circuito, inferior, caracteriza-se pelo comércio de artigos com baixo aporte tecnológico, alcançando um público de menor poder aquisitivo, neste sentido: "é constituído essencialmente por formas de fabricação não-'capital intensivo', pelos serviços não-modernos fornecidos 'a varejo' e pelo comércio não-moderno e de pequena dimensão" (SANTOS, 2004, p. 40).

Desta maneira, condicionamos a Feirarte ao circuito econômico urbano inferior, isto porque, seu modelo funcional é o de uma feira. Como citado anteriormente, existem três tipos de feiras no município do Rio de Janeiro: Feiras Livres, Feiras Especiais e Feirartes. A institucionalização das feiras livres nesta região se dá em 1904, com o Decreto nº 997, emitido pelo prefeito Francisco Pereira Passos, num momento em a capital federal passava por uma série de reformas urbanísticas (ABREU, 1987). Gilmar Mascarenhas de Jesus no artigo *Modernidade Urbana e Flexibilidade Tropical: as Feiras livres na cidade do Rio de Janeiro (1904-1934)* explora a possibilidade das feiras-livres representarem o ideal modernizador de Passos, tendo em vista que sob a supervisão do poder público, práticas não sociáveis e não condizentes com os padrões sanitários poderiam ser combalidas, ao tempo que, os interessados em fugir do comércio informal, aceitariam as determinações legais. Entretanto, seu trabalho não se resume apenas a ver as feiras-livres como reflexo do projeto civilizatório de Passos, pois, o mesmo destaca o caráter comercial que as feiras-livres assumem.

> No curso de menos de duas décadas (1916-1934) as feiras-livres superam completamente aquele significado estritamente simbólico ornamental aqui sugerido. Elas agora desempenham papel crucial no sistema de abastecimento, aliás extrapolando em muito os setores alimentício e de flores, que caracterizaram sua primeira fase (1904-1916). Incorporam tecidos, plásticos, ferramentas e pequenos utensílios domésticos em geral. Transformadas em centros periódicos de grande volume de negócios varejistas (algumas feiras chegam a reunir regularmente mais de quinhentos feirantes num único dia), os feirantes passam a pagar elevados impostos à administração municipal, em valores que podem, freqüentemente, ultrapassar os de estabelecimentos comerciais fixos. (JESUS, 1997, p. 35).

Apesar de Abreu (1987) e Jesus (1997) trabalharem com as feiras-livre das primeiras décadas do século XX, as relações econômicas, culturais e sociais

desenvolvidas nas feiras, nos permite realizar uma abordagem atemporal. Estes aspectos aproximam Feirartes e feiras-livres, mesmo ambas se distinguindo quanto aos produtos comercializados, as primeiras, artigos voltados às artes plásticas e artesanato, e as segundas, gêneros alimentícios.

Neste ponto, ressaltamos que alguns dos idealizadores da Feirarte pretendiam criar uma "exposição de arte a céu aberto" (CORREIO DA MANHÃ, 1969, p. 10). O caráter de "feira" no qual este projeto se estruturou dinamizou as atividades artístico-culturais e comerciais realizada na Praça General Osório a partir de 1969, tendo em vista serem realizadas todos os domingos. A princípio, conforme visto na matéria *Arte também para o povo*, publicada no jornal Diário de Notícias de 12 de dezembro de 1969, houve uma incorporação ao universo artístico de um público não inserido nos circuitos de difusão de arte como museus, galerias e exposições. Além disso, a relação direta com os fregueses permitiu que os preços dos produtos pudessem ser negociáveis entre o expositor e o cliente (regateio), ocasionando oportunidade de compra aos clientes e fluidez comercial aos expositores. Aliado a este fator, consideremos também que os produtos são de baixo aporte tecnológico e que graças à natureza do trabalho artístico não há muito capital envolvido.

Em relação às questões sociais, muitos são os artigos[27] que ao analisarem a "feira" como um espaço propício à convivência social, fazem uso das teorias desenvolvidas por Bourdieu tendo em vista entenderem que este espaço pode ser definido como um campo social, já que, oferece condições para o desenvolvimento de múltiplas relações sociais. Seu caráter público proporciona o acesso de um público diversificado, sintonizado com a lógica própria que rege o local, mas que concorre em busca de posições, pois o campo social: "é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças" (BOURDIEU, 1997, p. 22).

Anteriormente expomos que as Feirartes objetivavam a exposição e venda de trabalhos de artistas plásticos e artesãos (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 1533/1990). No entanto, as tensões verificadas dentro da Feirarte de Ipanema não se resumem as disputas entre agentes destes dois campos artísticos, o das artes plásticas e do

[27] A respeito ver Gomes de Sá, Marcio. *Feirantes: Quem São? Como Administram seus Negócios?* XXXIV Encontro da Anpad, 2010, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro. ANPAD, 2010, set. p. 1-17; BOECHAT, Patricia Teresa Vaz; SANTOS, Jaqueline Lima. Feira livre: dinâmicas espaciais e relações identitárias. VIII Encontro baiano de geografia UESB, 2011,Vitória da Conquista-BA. **Anais**, 2011. Disponível em: http://www.uesb.br/eventos/ebg/anais/2p.pdf. Acesso em: 20 de março 2018.

artesanato. Como veremos, haverá momentos em que os conflitos se processarão devido pressões externas, como as exercidas por setores do Estado responsáveis por combater comportamentos subversivos que acarretarão em mudanças comportamentais por parte dos expositores visando à manutenção da feira.

Em pesquisa no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro referente a ações da Polícia Judiciária da Guanabara, encontramos um ofício datando 5 de março de 1970, que descreve que a campanha empreendida por este órgão policial contra os hippies ocasionou a interrupção da Feirarte (chamada no do documento de "feira de artesanato") em virtude a presença de indivíduos sem documentação e desordeiros que tumultuavam a feira. De acordo com o documento:

> A polícia judiciária, através de suas Distritais, em comprimento de ordem emanda da Secretaria de Segurança, vem realizando várias prisões de elementos desocupados, que se intitulam "hippies", e perambulam pela cidade, sem documentos, vivendo em promiscuidade nos acampamentos que erigem em praias carioca. (...) Na Praça General Osório, por determinação da Secretaria de Segurança, foi proibida a feira artesanal ali em funcionamento, tendo em vista, que pessoas sem documentos de participante da Feira, ali permaneciam tumultuando a ordem pública. (ANEXO 11, p. 242).

Desta forma, surpresos não apenas com o surgimento da Feira, mas, com sua sobrevivência, nos aproximarmos da teoria de espaço social de Bourdieu (2004), pois, este conceito nos ajudará compreender de que forma o processo de fundação e legalização da Feira Hippie de Ipanema, condicionou as práticas artísticas verificadas na Feira, ao tempo que, não eliminou as lutas internas. A perspectiva Bourdiana, define o espaço social como um espaço de disputas e jogos de poder, bem como de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais. Em meio a este campo, temos os agentes e seus habitus, que são:

> (...) sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcança-los, objetivamente "reguladas" e "regulares" sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, 2011, p. 87).

Pensar a Feira como um espaço social, implica inseri-la também numa estrutura mais ampla de feiras que possuam as mesmas características. Hoje, a nível nacional, existem inúmeras feiras que adotam o nome Feirarte, sem, no entanto, se identificarem com o modelo apresentado pela Feirarte de Ipanema. É comum vermos que estas feirartes, em alguns casos, mesmo vendendo produtos artesanais, priorizam o comércio, realizando assim, a venda de inúmeros produtos que vão desde roupas a produtos industrializados. Esta é uma tendência que exige a compreensão de aspectos socioeconômicos que condicionam a realização destas feiras. Não que na Feirarte de Ipanema os expositores não obtenham lucros, no entanto, como visto anteriormente, uma série de imposições legais funcionam no sentido a manter certas características artísticas culturais.

O Decreto nº 321 de 25 de fevereiro de 1976 que *Dispõe sobre a Feira-Livre Especial de Artes – FEIRARTE*, seguido pela Lei nº 1533 de 10 de janeiro de 1990 que *Regulamenta as feiras especiais de arte – Feirartes*, dentre algumas normas, especifica que: as Feirartes são destinadas a artistas plásticos e artesãos; somente os mesmo possam expor (salvo exceções); só os artefatos produzidos pelos mesmos podem ser comercializados; é proibido o uso de produtos industrializados na confecção das obras; novos expositores devem passar por avaliação. Tudo isto mediante constante controle por parte da prefeitura e pelas Comissões de Administração, composta por expositores, eleitas pelos mesmos (cada Feirarte possui uma Comissão), mas, subjugadas ao poder municipal.

Quando a Feirarte de Ipanema surge, o termo feirarte não era comumente utilizado. Suas primeiras aparições em meados da década de 1960 descrevem feiras de arte, como a I Feirarte (Feira de Antiguidades e Objetos de Artes) realizada em São Paulo, segundo consta no periódico O Jornal, de 21 de novembro de 1964 e em Porto Alegre, conforme consta no jornal Diario de Noticias, de 12 de dezembro de 1966, onde o termo é utilizado para descrever uma feira artística, realizada no Colégio Americano, com objetos confeccionados por professores, alunos e por pessoas ligadas a instituição (DIARIO DE NOTÍCIAS, 1966, p. 7).

Já a Feirarte de Ipanema, mesmo trazendo aspectos relacionados às artes plásticas, é criada por artistas que possuíam uma percepção artística que contemplava

uma participação maior do grande público (DIÁRIO DE NOTICIAS, 1969, p. 8). Além disso, mesmo surgindo em meio a um contexto contracultural, a Feirarte não se limitou ao artesanato hippie, entendido como objeção ao sistema capitalista, pois, também congregou artesãos não associados a este artesanato conceitual, que tiveram um importante papel na história da Feira.

Neste instante, vale ressaltarmos que Feirarte passou a ser o nome oficial da Feira, não refletindo todas as atividades artísticas e culturais desenvolvidas nela. Por isso, não podemos nos prender exclusivamente ao nome para definirmos sua natureza. Desta forma, tal estrutura, num panorama mais amplo, se aproxima de duas feiras também contemporâneas ao surgimento da Feira de Ipanema, a Feira Hippie da Praça da República, São Paulo e a Feira Hippie na Praça da Liberdade, Belo Horizonte. Apesar de não serem chamadas de Feirarte, também se caracterizaram pela venda de artesanatos e artes plásticas. Realizadas semanalmente, as feiras se mostravam um reduto jovem, possuindo a presença marcante de hippies.

A Feira Hippie de São Paulo, apesar de despontar em muitos sites, possui poucos trabalhos acadêmicos acerca de sua história. Alguns blogs[28] dão conta que esta feira teve início em 1969, sendo resultado de uma feira de selos e antiguidades. Pesquisando periódicos da época, encontramos uma reportagem de Lucio Flávio Pinto, publicada no dia 13 de janeiro de 1970, no jornal paulista Diario da Noite, sob o título *Polícia promete processar os "hippies" da República*, referências que corroboram com a informação da feira ter surgido em 1969, oriunda do encontro de colecionadores de selo.

> A Praça da República, em pouco tempo sofreu uma grande transformação, passando de simples encontro de colecionadores de moedas e selos, ou de crianças, para centro de grande atração turística, foi aos poucos sofrendo as consequenciais de uma concorrência cada vez maior, a ponto dos vários grupos que lá expõe brigarem entre si por um melhor lugar ou pela freguesia. A arte, ou comércio de arte foi substituído – não totalmente, mas em grande parte – pelo simples comércio. (PINTO, 1970, p. 13).

[28] Ver *A Praça da República e a Feira Hippie: Um pouco da história de SP*! Disponível em: http://www.celsobarbieri.co.uk/memorias/index.php?option=com_content&view=article&id=759:a-praca-da-republica-e-a-feira-hippie-um-pouco-da-historia-de-sp&catid=28&Itemid=43. Acesso em: 28 de julho de 2018.

O objetivo central da reportagem era apontar alguns problemas causados na Praça, decorrentes da grande concentração de ambulantes em meio aos expositores, como também pela ação desordeira de alguns hippies – acusados de usarem drogas, praticarem atos libidinosos, mendigarem e sujarem a Praça – e as respectivas ações policiais e da Secretaria de Turismo (responsável pela emissão de autorizações para os expositores) em repostas a este problema. Na voz dos entrevistados – delegado, secretário de turismo, expositor e frequentador – além da problemática relacionada aos hippies, percebemos a existência de conflitos referentes a hippies autênticos x falsos, artesãos x ambulantes, expositores x moradores.

> Casais que fazem amor ao ar livre, aproveitadores vendem obras de arte fajutas a preços astronômicos, malandros fazem sua ronda constante atrás de menos avisados, a polícia faz uma fiscalização severa, afinal, a Feira "Hippie" da praça da República está acabando? (PINTO, 1970, p. 13).

O quadro acima reflete as mesmas problemáticas encontradas na Feira Hippie de Belo Horizonte. Abordada com mais frequência em trabalhos acadêmicos, também há indícios de seu início no ano de 1969. Carriere, Saraiva e Pimentel (2008), alegam certa dificuldade em se estabelecer como a feira surgiu e por quem.

> Existem algumas contradições e diferenças de percepções de como e porquê a Feira surgiu naquele determinado contexto. Isso se deve à escassez de dados materiais, como registros escritos, o que pode ser interpretado como um reflexo da despreocupação com os valores artísticos e culturais da sociedade, bem como da conturbação política e econômica pela qual o país atravessava naquele período. (CARRIERE, SARAIVA e PIMENTEL, 2008, p. 69).

A falta de documentos é um problema comum ao estudo das duas outras feiras citadas, a de Ipanema e São Paulo. Na verdade, dificilmente encontraremos um dossiê elaborado pelos próprios fundadores, descrevendo minuciosamente quem participou da fundação, o que pensava e porque estava envolvido neste projeto. Se o tal acontecer, cabe ao historiador investigar a veracidade das informações, levando em consideração o conflito de interesses em razão da construção de um discurso legitimador, tendo em vista que neste processo, haverá sempre os excluídos.

Como veremos o Estatuto da Feirarte de Ipanema que surge antes da regulamentação da Feira pelo poder público, ao sinalizar os membros da Comissão de Expositores e as normas que todos os expositores deveriam seguir, demonstra que um grupo de expositores se antecipa ao instituir um estatuto e uma comissão que estaria em acordo com os pareceres do governo da Guanabara. Assim, analisar a formação da feira unicamente através deste documento nos faria pensar até mesmo que não houve hippies na feira. Problema identificado pelos autores citados a pouco na Feira Hippie de Belo Horizonte.

> A criação e a formação da Feira de Arte e Artesanato teria ocorrido a partir da integração entre críticos de arte, artistas plásticos, artesãos e alguns elementos hippies. Por esta perspectiva, de enquadramento dos artistas hippies na fundação da Feira, percebe-se a atribuição de um caráter mais "popular", isto é, menos articulado politicamente e, até, eufêmico quanto aos objetivos principais declarados na criação daquela. Isto porque, de acordo com a concepção da época, os hippies eram considerados elementos subversivos, desordeiros e alienados em relação aos padrões da cultura dominante. Autores como Albano et al. (1984) dizem que apesar da presença de alguns grupos hippies em meio aos artistas que expunham suas obras na Praça da Liberdade, a Feira de Arte e Artesanato, como então era conhecida na época, não teve a participação de nenhum membro ou grupo hippie na concepção, fundação, nem no desenvolvimento e propulsão da Feira. (CARRIERE, SARAIVA e PIMENTEL, 2008, p. 69).

Com o objetivo de analisarmos algumas das principais características contraculturais verificadas na formação da Feira de Ipanema, optamos por dois expositores: Kacá, artesão caracterizado como hippie e Hugo Bidet, um dos idealizadores da Feira, artista versátil, e mesmo não se enquadrando nos padrões artísticos, culturais e sociais da época, não era considerado hippie.

De acordo com Castro (1999), Hugo Bidet ressaltava não ser hippie:

> No fim de semana seguinte, com aval da prefeitura, Hugo Bidet e um grupo de colegas já penduraram quadros nos estandes de livros, estenderam toalhas no chão e expuseram seus óleos, gravuras e objetos. O evento se chamou Arte na Praça e, com ele, estavam Guima, Hans Etz, José Carlos Nogueira da Gama, a tapeceira Lira. Para evitar que fossem confundidos, **Hugo explicava aos clientes: "Não somos hippies nem camelôs. Somos artistas de Ipanema"**. (CASTRO, 1999, p. 121, grifo nosso).

Já Kacá, mesmo não figurando na lista de Castro (1999) como um dos fundadores da Feira, desponta na reportagem *Feira Hippie arrecada fundos para congresso*, publicada no Jornal do Commercio em 1º de novembro de 1969, como "líder dos artistas hippies".

> O líder dos artistas hippies, "Cacá de Ipanema"; diz que ele e seus companheiros preferiram renunciar a possibilidade de uma vida de milionário e lutarem pela sobrevivência. Contudo não admitem serem confundidos com mendigos. (JORNAL DO COMMERCIO, 1969, p. 6).

A escolha destes expositores não se deu ao acaso, priorizamos pelos mesmos, devido apresentarem posturas opostas. Em reportagem visando informar sobre a necessidade de identificação dos expositores, intitulada *Artista da praça vai ter carteira para não sofrer repressão*, publicada no Correio da Manhã, em 21 de janeiro de 1970, já é possível identificar certo antagonismo entre Kacá e Hugo Bidet, pois, respectivamente, o primeiro entendia que a regulamentação afetaria diretamente sua liberdade, enquanto o segundo não via problema em ser identificado, já que isso poderia o livrar da prisão.

> No começo, tudo era bacana, e a gente ficava na grama, cantando, tocando violão namorando. Depois, veio a regulamentação, e a primeira coisa proibida foi deitar no gramado. – Assim falou Kacá, um dos muitos artistas que vendem seus objetos nas feiras de fim de semana, em Ipanema, e que terão 'carteirinha' de identificação fornecida pela Secretaria de Turismo (...) Hugo Bidet, pintor, artista e, principalmente ipanemense doente, acha boa a iniciativa da carteirinha, que identificará o artesão e evitará prisões desnecessárias. (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 4).

Importante refletir que a identificação para evitar "prisões desnecessárias" aponta a existência de um público na Praça General Osório a qual Hugo Bidet procurava se desassociar. Anteriormente, vimos em Castro (1999) que Hugo Bidet fazia questão de ressaltar não ser hippie. Naquele momento, ser considerado hippie era correr o risco de ser preso, tendo em vista as operações policiais visando à detenção destes. Na matéria *Hippies sem Paz*, de 4 de março de 1970, temos as seguintes informações:

> O amor esconde o proxenetismo, a paz é um slogan da subversão e a flor tem o aroma dos entorpecentes. Ao decifrar dessa forma os

> símbolos hippies, a Polícia Federal ordenou a todos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de 200 deles foram presos na Feira de Arte de Ipanema, no Rio, e 12 foram expulsos de sua minifeira, na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, onde vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife, onde serão investigados um a um. (VEJA 1970, p.70).

O número de detidos causa surpresa, é de se imaginar o aparato policial utilizado em tal operação[29]. Em meio às dúvidas, temos a confirmação de seu Ivan Jilek de que houve uma operação nessa magnitude e numa reportagem feita em 24 de novembro de 2008 pelo RJTV, em comemoração aos 40 anos da feira, o expositor Luciano de Holanda Rodrigues também faz menção ao episódio[30]. Na mesma reportagem da revista Veja, Abdul de Sá Peixoto, superintendente da Polícia Judiciária, fala sobre a presença de marginais no seio da comunidade hippie.

> Na Guanabara havia um fichado como subversivo disfarçado de hippie, um procurado como homicida, quase vinte estrangeiros em situação irregular. Sá Peixoto, superintendente da Polícia Judiciária da Guanabara, vê nessas informações a razão para se exercer um controle mais duro sobre os hippies: "É bobagem pensar que, para as autoridades, os hippies preocupam porque andam sujos e piolhentos. O problema é outro. Existe muita infiltração de marginais, de viciados em drogas, de proxenetas, de subversivos. Daí a grande campanha desencadeada contra êles". (VEJA, 1970, p. 70).

Se nesta matéria ele ressalta que os problemas não eram os hippies, mas, os marginais infiltrados, na próxima, intitulada *Polícia aperta o cêrco a "hippies" passando a usar helicópteros nas buscas,* publicada no dia 28 de fevereiro de 1970, pelo Jornal do Brasil, ele informa que a repressão também teve por finalidade findar com o comportamento impróprio dos hippies.

> O superintendente da Polícia Judiciária, Sr. Abdul de Sá Peixoto, informou que a repressão determinada pelo General Luís de França Oliveira baseou-se na constatação de que os hippies viviam na promiscuidade em plena praça pública, onde "faziam suas necessidades fisiológicas e mantinham relações sexuais" deturpando a

[29] No Estado da Guanabara, a Polícia Judiciária (Polícia Civil) se encarregou da empreitada contra os hippies.
[30] Disponível em: http:// https://www.youtube.com/watch?v=tBNSsAjCYZo. Acesso em: 01 de fevereiro de 2018.

> finalidade da feira de arte plástica. (JORNAL DO BRASIL, 1970, p.5).

Todas estas informações deixam nítido que havia hippies na Praça General Osório desde os momentos iniciais da Feira e que estes sofreram constantemente perseguições por parte do poder público. Para nós isto é importantíssimo porque favorece a premissa de que a falta de uma assimilação mais forte com uma identidade hippie hoje se deu em virtude da não incorporação destes sujeitos na feira. De fato, aceitar esta premissa esgotaria nossa análise, pois como poderia haver uma memória hippie não tendo eles frequentado o espaço?[31]. Isso pode até soar estranho devido à feira hoje ser conhecida por hippie e reconhecida por tal até nos órgãos municipais[32].

Mas, não é difícil encontrarmos autores atuais relativizando a participação hippie na feira, relegando aos mesmos uma posição marginal e secundária. Isto não nos causa surpresa tendo em vista que, conforme sinalizado, reportagens da época nos informam como os hippies eram classificados como maus elementos pelas instâncias governamentais. Segundo o responsável pelo Departamento de Parques e Jardins, Gildo Borges, em reportagem intitulada *Artistas defendem direito de expor na Praça Gen. Osório*, publicada em 24 de fevereiro de 1970 "(...) a idéia de vender artesanato em praça pública foi muito boa, porém, desvirtuou-se com o aparecimento dos hippies, "não que eu tenha alguma coisa contra êles, mas para que se venda algum artesanato não é necessário ser um hippie" (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 3).

Em alguns casos, esta posição foi adotada conscientemente, como por exemplo, por Peixoto (1999) que além de alegar que os hippies chegaram à praça após o início da feira, também, evidencia uma possível ação desordeira dos mesmos: "Logo vieram os hippies com seus artesanatos e se instalaram na praça, onde transavam, abertamente, às margens do laguinho então existente" (PEIXOTO, 1999, p.77).

Na esteira destas premissas, Deodato (2017) e Fernandes (RIO DE JANEIRO, PROJETO DE LEI Nº 249/2009), seguem as mesmas ideias defendidas por Mario

[31] Não que isso seja impossível. Ver em *Memória, Esquecimento e Silêncio* (1989) como Michel Pollak trabalha com as memórias subterrâneas.
[32] Devemos levar em consideração que este reconhecimento ganhou força com a patrimonialização da Feira hippie.

Peixoto acerca da posterior chegada dos hippies a Praça, Deodato (2017) adota esta posição a qual também é defendida por Castro (1999) e Menezes e Eichler (2008).

> Nascida no berço do que Ruy Castro (1999) intitula como a 'República de Ipanema', 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). (DEODATO, 2017, p. 11).

Já Rosa Fernandes – vereadora responsável pelo tombamento da Praça General Osório e pelo registro da Feira de Arte de Ipanema como bem de Natureza Imaterial – também faz uso dos relatos de Mario Peixoto, na justificativa do Projeto de Lei nº 249/2009 que visava o registro da feira "A Feirarte nasceu porque o Hugo Bidet queria tomar chope e estava duro, mas, depois, quem a organizou foi o Jose Carlos Nogueira da Gama. Assim nos relata Mario Peixoto em seu livro" (RIO DE JANEIRO, PROJETO DE LEI Nº 249/2009).

Não que haja algum crime em se fazer uso deste autor, já que este também é constantemente citado nesta pesquisa, mas, sua perspectiva depreciativa contra os hippies, e sua demasiada valorização de um movimento artístico do qual os hippies não fizeram parte, podem nos inferir uma ideia distorcida dos fatos. Desta forma, torna-se importante não fazer uma leitura isolada de seu livro.

Kacá, o "líder dos artistas hippies" (JORNAL DO COMMERCIO, 1969), assim como Hugo Bidet, consta no Estatuto da Feirarte como membro da Comissão de Expositores. Na segunda página do Estatuto (ANEXO 12, p. 244), de cima para baixo, o nome de Hugo Bidet surge na quarta linha, enquanto que o de Kacá aparece já no final da folha. Chama-nos atenção a data em que este Estatuto é ratificado pelos membros da Comissão, dia 4 de novembro de 1969, ou seja, três dias após a publicação da reportagem do Jornal do Commercio. Aliás, a citada reportagem, teve como tema um Congresso Hippie que seria realizado na Bahia, no qual alguns hippies cariocas que lá

pretendiam comparecer passaram a vender seus trabalhos visando angariar fundos para tal viagem.

> Com a finalidade de arrecadar fundos que lhes assegure a participação do congresso a ser realizado na Bahia, os <<hippies>> cariocas montaram na Praça General Osório, em Ipanema, uma feira de arte, - que conta com a colaboração do Departamento de Parques e Jardins, - onde estão sendo vendidos quadros, medalhões, cintos, bolsas e outros objetos de sua confecção (...) A exposição de Ipanema não conta somente com trabalho de hippies, nela figurando obras de Hugo Bidet, Eduardo Santos, Petrus, Hélio Melo e Jaime Esteves. (JORNAL DO COMMERCIO, 1969, p, 6).

A reportagem, além de nos informar sobre a realização do referido congresso[33], fala sobre o tipo de material confeccionado pelos hippies e que estes não eram os únicos a comercializar na feira, tendo em vista que outros expositores que não eram hippies como Hugo Bidet utilizavam o local. Tais informações nos fazem refletir sobre a presença hippie nos momentos iniciais da feira, já que, a reportagem informa que a feira foi criada pelos hippies, contrariando o que foi afirmado por Peixoto (1999) sobre estes terem chegado posteriormente ao local.

Sobre o ineditismo de Hugo Bidet, a repórter Marisa Alves de Lima, na matéria *Feira de Ipanema,* publicada na revista O Cruzeiro, em 5 de maio de 1971, informa que Hugo Bidet iniciou seu projeto visando copiar a feira que ocorria na Praça da República em São Paulo: "Com o sucesso da feira em São Paulo, Hugo Bidet – um dos componentes da Banda de Ipanema –, aliado a dois amigos, resolveu criar uma semelhante na Praça General Osório, um dos principais redutos do folclore Ipanemense (LIMA, 1971, p. 74)". Do mesmo modo, a reportagem "*Bidet inaugura com chope Exposição de Arte na Gen. Osório"*, publicada no jornal Correio da Manhã, fala que a Feira de Ipanema foi feita "nos mesmos moldes da existente na Praça da República, em São Paulo" (CORREIO DA MANHÃ, 1969, p. 10).

É difícil para nós sabermos se realmente Hugo Bidet tinha isso em mente, mas, considerando alguns dados, como a visibilidade que a Praça General Osório possuía e devido à mesma ser um local de concentração cultural, não podemos desconsiderar esta premissa levantada pelas matérias, até mesmo porque, conforme material consultado

[33] A respeito ver Polícia permite "festival hippie" na Lagoa São José. **O Jornal**. Rio de Janeiro: quarta-feira, 12 de novembro de 1969, p. 10.

anteriormente, é dito que Hugo Bidet foi até a praça para vender seus desenhos e assim conseguir levantar algum dinheiro (CASTRO, 1999; PEIXOTO,1999).

Além disso, Zózimo Barroso do Amaral, em sua coluna publicada em de 22 de setembro de 1969, no Jornal do Brasil, nos mostra que a ideia de expor na Praça General Osório não surgiu de forma tão despretensiosa: "Um grupo de artistas está organizando, para os próximos dias, uma mostra de arte na Praça General Osório. Entre os organizadores está a fina flor da badalação Ipanemenha, como Hugo Bidet, Ferdy Carneiro, ele, o que já garante o sucesso da empreitada" (AMARAL, 1969, p. 3).

Não queremos aqui negar a participação do mesmo na formação da feira, pois além de figurar nas obras de Peixoto (1999) e Castro (1999), Hugo Bidet aparece em reportagens como fundador da feira e como o principal articulador entre os expositores e poder público (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 4) e (JORNAL DO BRASIL, 1970, p.5). O que questionamos é o fato dos hippies serem excluídos da história da feira, ou, relegados a uma posição secundária pelos autores citados, quando diferentes jornais, contando com entrevistas, afirmam o contrário.

Em 1970, ano em que se realizou uma verdadeira caçada aos hippies, no dia 24 de fevereiro, o jornal Correio da Manhã traz em sua reportagem *Artistas defendem direito de expor na Praça General Osório*, uma crítica às ações policiais contra os expositores, hippies ou não.

> A Associação de Artistas Plásticos da Guanabara reuniu-se sôbre a Feirarte ontem no Museu de Arte Moderna para dar sua opinião sôbre a Feirarte. Jorge Ramos, o presidente da associação, com relação as prisões feitas no sábado, disse: "**Não importa se os artesãos são hippies ou não,** a questão é que estão reprimindo colegas nossos. A arte no Brasil é marginalizada e carece de todo e qualquer apoio. (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 3, grifo nosso).

Em 12 de outubro de 1969, quando a Feira ainda ocorria como Exposição, a matéria "*Artistas querem liberdade para expor nas praças"*, publicada no Jornal do Commercio, ao abordar que os expositores estavam reivindicando frente ao poder público estadual permissão para expor numa feira permanente, traz a informação de que "todos serão aceitos, independente de estilo, grupos ou prova de filiação a órgãos

representativos da classe: bastam que produzam boas obras" (JORNAL DO COMMERCIO, 1969, p. 11).

Em 19 de janeiro de 1976, o diretor do Departamento de Fiscalização da Secretaria da Fazenda, Renato Paquet, ao conceder uma entrevista ao Jornal do Brasil, acerca do problema que a venda de produtos industrializados estava causando na feira, informa que:

> Desde que assumi o cargo, em março do ano passado, o que mais recebo aqui é pedido de gente importante para algum protegido entrar na feira "pela janela". Mas foram justamente estes empistolados que deturparam o movimento artesanal iniciado por jovens ligados ao hipismo e à contracultura, e até perseguidos pela polícia antes de conseguirem, em 1970, a autorização do Governador Negrão de Lima. (JORNAL DO BRASIL, 1976, p. 9).

O depoimento do diretor retrata um dos pontos chaves deste capítulo, pois, faz uma distinção entre jovens hippies e outros ligados ao contraculturalismo. Contudo, esta temática será retomada mais adiante. Por ora, atentaremos ao fato destes dois grupos terem coexistido nos anos iniciais da feira, o que de certa forma confirma a presença dos hippies. Ao que tudo indica, as falas de Peixoto (1999) e Castro (1999), contemporâneos e amigos de Hugo Bidet, retratam uma visão estigmatizada sobre os hippies, o qual, Kacá em entrevista, faz questão de desmitificar.

> A maior injustiça que se faz com os "hippies", afirma, é confundi-los com mendigos. Somos, diz, os propagadores do amor e é uma maldade fazerem isso conosco. Mendigos, são mendigos, afirma <<Cacá>> e como tais devem ser respeitados e para êles devem ser carreadas medidas que os afastem da mendicância. (JORNAL DO COMMERCIO, 1969, p. 6).

Naquele contexto, em que se pese toda a repressão causada pelo regime militar, não podemos desconsiderar o conservadorismo que impregnava aquela sociedade. Certos valores quase que institucionalizados norteavam diversos aspectos da vida social brasileira (VENTURA, 1988). Não é exagero dizer que o público e o privado se rendiam aos padrões familiares, sexuais, comportamentais e culturais. Na verdade, em Arendt (2007), percebemos que na sociedade atual é o privado (oikos) – domínios da casa, representando os interesses individuais, a imposição masculina – que se sobrepõe

ao público (koinon) – espaço comum aos cidadãos, representando o lugar do discurso, da liberdade, da diversidade –. Para a autora, este cenário se inicia na modernidade, resultado do desenvolvimento das atividades artísticas privadas e da estereotipização conformista dos comportamentos sociais.

Corroborando com esta noção de subordinação da esfera pública aos interesses privados dos indivíduos, vemos durante a ditadura a prevalência de um discurso oficial conservador, antagônico a um projeto moderno de sociabilidade. A consolidação do golpe evidenciou a repressão a tudo que ameaçasse a ordem política, social e ideológica instituída. *A marcha da Família com Deus pela liberdade*, ocorrida em 19 de março de 1964 em São Paulo, em resposta ao *Comício das Reformas*, ocorrido dias antes, 13 de março, antes mesmo a consumação do golpe é um bom exemplo da forma como a esfera privada atuou na condução de um projeto público. Apesar da participação da Igreja Católica na promoção daquela que seria uma de outras "marchas"[34], o destaque fica a cargo da atuação feminina (CORDEIRO, 2011). Porta vozes de segmentos sociais amedrontados com a "ameaça comunista" (GOMES e FERREIRA, 2014), organizações femininas como a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE) e a União Cívica Feminina deram o tom a um discurso que ao defender "valores tradicionais cristãos", buscavam a deposição de João Goulart. Vemos nesta participação feminina algo bem ambíguo, pois ao tempo em que enaltece a participação feminina na política, através da mobilização nas ruas, refletindo as benesses de um sistema público-democrático, tristemente se dá por uma bandeira que lutou pela queda de um presidente eleito democraticamente. Não à toa que a ideologia hippie ao ir contra tendências conservadoras, tornou seus seguidores expressão daquilo que deveria no mínimo, ser negligenciado.

[34] Outras marchas ocorreram no país após o dia 1º de abril, ficando conhecidas como "marchas da vitória". Ver CORDEIRO, Janaina Martins. Ditadura, memória e consenso: a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE). *In*: SOUZA, Fernando Ponte. Silva, Michel Goulart (org.). **Ditadura, repressão e conservadorismo**. Florianópolis: Editoria Em Debate (UFSC), 2011.

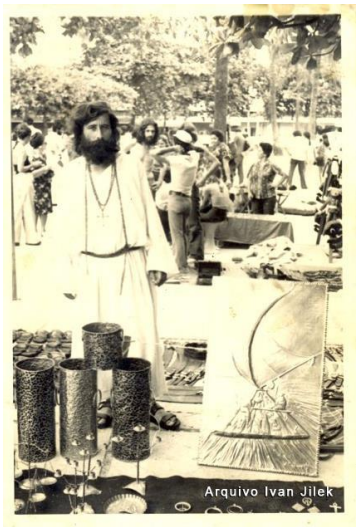


Fig. 3. Expositor em 1971. Fonte: Arquivo pessoal de Ivan Jilek.

Na reportagem, que cobre as medidas adotadas pelo poder público para permitir o funcionamento da Feira, somos informados que Kacá devido sua aparência, era constantemente detido pela polícia.

> Kacá, artesão e cabeludo, já foi detido mais de uma vez. Hugo Bidet, que é uma espécie de porta-voz dos artistas e foi o idealizador da feira, pensa que a aparência descuidada prejudica muito. “O importante na realidade, não é a maneira de se vestir ou pentear, mas como há confusão muito grande em torno, o melhor é andar arrumadinho, para que não pensem que a rapaziada não trabalha. (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 4,).

Na reportagem, a qual também cita Hugo Bidet, percebemos que o mesmo valoriza a boa aparência para evitar futuras confusões. Além disso, em outro momento desta matéria, concorda com as normativas impostas pelo poder público, as quais exigiam a identificação dos expositores e a observância de determinadas normas que já haviam sido assinaladas pelo próprio Estatuto da Feirarte.

É possível perceber que Hugo Bidet, ciente de que suas palavras poderiam – naquele contexto de constante vigilância – o colocar em perigo, procurou selecionar bem o que ia dizer. Este comportamento seria o que Montenegro (2010) caracterizou como “desconstruir palavras”, pois, Hugo Bidet teve como objetivo fugir a qualquer sanção posterior do poder público.

Tal prerrogativa pode ser atestada por sua entrevista concedida ao jornal Correio da Manhã, em 17 de março de 1970, na matéria *Feira certinha deixa Bidet fora e triste,* onde se mostrava triste pela feira ter ficado toda "certinha". Segundo o mesmo, que de acordo com a reportagem pretendia sair da Comissão de Expositores, a regulamentação só foi levada a diante porque alguns elementos que não queriam nada de sério com a arte haviam se infiltrado na Feira, fazendo com que se tornassem reféns do poder público:

> - Chegou um momento em que nós perdemos todas as rédeas. Só tínhamos uma coisa a fazer: ou deixávamos que os tais elementos infiltrados lá dentro, e nos sujeitávamos às expulsões da Polícia, ao fechamento total, que afinal veio, ou consentíamos em que nos regulamentassem. Só assim sobreviveríamos. O mal que esta regulamentação nos fêz é, sem dúvida, muito menor do que tal indivíduos nos fariam se os deixássemos agir livremente. Foi uma medida de Galileu: entregar-se para sobreviver. (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 4).

Similarmente, ainda no ano de 1969, após a frustrada tentativa da realização do Congresso Hippie na Bahia[35] – onde houve uma forte repressão contra os hippies –, Heloneida Studart, correspondente do Jornal do Commercio, na matéria de 23 de novembro de 1969, *Feirarte: os "hippies" que não são "hippies"* fica curiosa com o fato de que todos os seus entrevistados ao serem questionados se eram hippies, diziam que não. Interessante que até mesmo Kacá disse não ser hippie:

> Entrevistadora – Cacá, você tem uma das cabeleiras de "hippie" mais típicas que eu já vi. É um ouriço
>
> Cacá – Mas eu não sou "hippie". Que é isso? Nada de hippie? E essa cabeleira é igual a do Caetano Veloso. O Caetano é hippie?
>
> Entrevistadora – Cacá, você garante que não é hippie?
>
> Cacá – Garanto.
>
> Entrevistadora – Jura que não está negando só de mêdo?
>
> Cacá – Mêdo de quê?
>
> (STUDART, 1969, p. 9).

[35] A respeito ver Sujos e mal dormidos em Salvador. **Correio de Manhã**. Rio de Janeiro: terça-feira, 4 de novembro de 1969. 1º Caderno. p. 9.

Em 16 de novembro, em outra reportagem, agora no Jornal do Brasil, Vera Perfeito entrevista Kacá e o mesmo disse não ser hippie.

> Cacá, apesar do cabelo grande e os pés descalços, faz questão de dizer que não é hippie.
>
> - Venho aqui aos domingos para vender meus trabalhos de artesanato. Apenas gosto de me vestir diferente, mas só quero que entendam que estou trabalhando mesmo descalço. A minha arte é séria. (PERFEITO, 1969, p. 12).

A postura adotada por Kacá reflete o anseio de alguém que poderia ser alvo de ações policiais. Desta forma, não causa surpresa a dificuldade de encontrarmos em fontes textuais informações relativas àqueles que se confessavam hippies e que fizeram parte da Feira nestes anos iniciais. Além disso, este silêncio evidencia que aqueles que continuaram a expor na Feira, mantiveram certa descrição, já que, a Comissão de Expositores em consonância com o poder público, ocasionaram através de uma série de normas, um ambiente não muito favorável aos hippies. Interessante ver que na reportagem *Os Hippies como eles são* publicada na revista A Cigarra, em setembro de 1966, a repórter Eva Ban, ao realizar sua matéria com hippies na Thompson Square Park (Nova York), também relata certa dificuldade em entrevistá-los.

> Apesar do grande número de reportagens sôbre eles, poucos repórteres conseguiram conhecê-los de verdade, pois raramente permitem a alguém que não seja do meio o diálogo com êles. Eu por acaso, fiz amizade com alguns pintores, que me levaram aos *pads*, onde moram. Estive alguns dias com êles para escrever esta reportagem. (BAN, 1966, p. 10, grifo do autor).

De volta ao Brasil, Ofício da Secretaria de Segurança Pública da Guanabara de 20 de fevereiro de 1970 (ANEXO 13, p. 245), traz um panorama sobre a forma como os hippies eram tratados pelo poder público. O documento informa a detenção de "elementos hippies" na Zona Sul e em outro documento, fruto do desdobramento desta operação policial, produzido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), temos informações sobre a investigação feita contra os detidos. Foi averiguado, que Ivone de Souza e Carlos Alberto Batista possuíam "anotações". Ivone de Souza por participar de um abaixo assinado enviado ao presidente contra o fechamento do jornal

Tribuna da Imprensa[36] e Carlos Alberto Batista por ter sido Secretário Político de uma célula do Partido Comunista Brasileiro (PCB) (ANEXO 14, p. 246).

Havia um verdadeiro pente fino sob aqueles que estavam associados a doutrinas contrárias as defendida pelo Estado brasileiro. Nem mesmo Salvador Dali, conforme mostra o oficio produzido pelo DOPS, em 20 de fevereiro de 1970, escapou de ser monitorado. De acordo com o documento, sua visita ao Brasil em março do referido ano seria para comemorar o aniversário do extinto Partido Comunista Brasileiro.

> O pintor Salvador Dali virá ao Brasil em Março inaugurar uma exposição de obras de suas autoria, em benefício de uma instituição de caridade para refugiados espanhóis da guerra civil. Sabe-se que o artista em questão é integrante da ex-KOMINFORM, atual 4ª Internacional, estruturado no setor intelectual.
>
> Presume-se que sua vinda ao Brasil, prende-se exclusivamente, para participar nas comemorações do 48º aniversário do extinto Partido Comunista Brasileiro, que encontra-se funcionando na clandestinidade, e, a exposição de obras de sua autoria, servirá para coleta de fundo para o Departamento de Finanças do Partido. (ANEXO 15, p. 247).

Nesse sentido, não era nada fácil ser hippie naquele contexto. No entanto, os documentos há pouco citados e as várias reportagens consultadas nos mostram que a filosofia hippie em si não era o grande mau. Apesar de conceituado como um movimento global – respeitando as particularidades locais onde se verificou (FICO e ARAUJO, 2009) – o movimento hippie em si era pacífico. Mesmo possuindo um discurso antibelicista e antinacionalista, fora as criticas ao capitalismo e padrões sociais vigentes, no Brasil, no calor da ditadura, um dos grandes problemas se dava quando este era pelo poder público, associado a questões de Segurança Nacional.

Documento produzido pelo DOPS (ANEXO 16, p. 248) em 8 de janeiro de 1973, remetido a Secretaria de Segurança do Estado do Rio de Janeiro, intitulado *Atividades Suspeitas de "Hippies" – Contato com elemento Russo*, traz informações acerca do suposto envolvimento de um elemento de nacionalidade russa com os hippies em Manaus. Tal indivíduo, segundo o documento, era "perigoso" e estava à frente de

[36] Segundo Carlos Leal, o jornal foi fechado pela Polícia Federal em 24 de setembro de 1969, após este publicar um artigo de Oliveira Bastos criticando o então ministro da Fazenda Delfin Neto. Ver *Tribuna da Imprensa*. Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tribuna-da-imprenssa. Acesso em: 10 de julho de 2018.

atividades subversivas, chegando ao ponto de coordenar missões pelo Brasil e viagens até a Rússia. Não fica claro no documento quais seriam estas missões, mas, o aviso dado pelo DOPS era de que as organizações policiais deviam ficar atentas quanto aos hippies.

Além das questões de Segurança Nacional, chama atenção que na primeira página do documento, mesmo num primeiro momento havendo diferenciação entre "hippies" e "andarilhos", era associado aos hippies uma vida de ociosidade.

> Tem ocorrido, ultimamente, grande movimentação pelos diversos Estados Brasileiros, de elementos andarilhos e "Hippies", às vezes confundindo-se uns com os outros, os quais procuram demonstrar, por esses processos, ou pensam, na busca de liberdade completa, sem qualquer compromisso empregatícios permanentes e caracterizando-se, especificamente, como um ser essencialmente nômade. (ANEXO 16, p, 248).

Esta perspectiva reflete um pouco de como os hippies eram vistos pela sociedade da época, tendo em vista haver uma forte repulsa contra os modos comportamentais hippies, sendo comumente chamados de drogados, mendigos e vagabundos.

Na contramão desta perspectiva, uma reportagem ambientada naquele contexto, produzida por Luís Adolfo Pinheiro, intitulada *Psicodelismo,* publicada em março de 1968 na revista A Cigarra, levanta uma questão interessante, a de que não há um modelo pré-definido de hippie. Ao abordar o psicodelismo como um movimento – possuidor de elementos de filosofia oriental, música, literatura, LSD e outras substâncias alucinógenas capazes de elevar o estado da alma – que esteve percebido no Brasil, o autor mostra que para ser hippie não é necessário usar vestes exóticas e nem usar drogas.

> Mas o que é um hippie? Eis o problema: ninguém sabe ao certo. Pode ser um sujeito de roupas exóticas, posições surrealistas, certa queda por drogas e LSD, e com opiniões contra o trabalho e a guerra. Pode ser um sujeito de terno e gravata, aparentemente enquadrado na sociedade moderna, mas cujo espirito viaja para longe de tudo – seja sob efeito de drogas ou de uma filosofia de vida. (PINHEIRO, 1968, p. 28).

Sobre o hippie estar engajado na sociedade moderna, Veloso (1970) analisando entrevistas dadas por hippies "brasileiros", identifica que o movimento hippie brasileiro se diferencia do norte-americano e europeu, tendo em vista os hippies por aqui trabalharem e morarem com os pais, sendo hippies apenas ocasionalmente. Ideia semelhante é encontrada na reportagem *Hippies Sem Paz*, de 4 de março de 1970, publicada na revista Veja, onde, consta que os hippies brasileiros não são autênticos.

> Cartão de ponto - Mas o que é um hippie nacional? Os autênticos hippies americanos ou europeus não tem emprêgo nem rendas – e nem domicílio. Dormem em parques públicos e pedem dinheiro aos passantes para comprar sanduíches. Todo hippie dêsse tipo, no Brasil, estaria sobre a constante ameaça de ser prêso e processado. O que para êles é uma "contestação à sociedade de consumo", fica perfeitamente enquadrado no conceito jurídico brasileiro de vadiagem. Independente ou não da infiltração de marginais e criminosos. No entanto, êsse tipo de hippie é reduzida minoria entre os hippies nacionais. Em São Paulo, por exemplo, há mais de quinhentos rapazes e moças que se vestem como hippies (às vêzes, de repente, abraçam e beijam um assustado transeunte). Mas apenas vinte ou pouco mais são "autênticos" e, dêsses, quase todos são uruguaios, argentinos ou americanos. Todos os outros vivem ou de mesada dos pais ou de emprêgo (como cartão de ponto, inclusive), ou da venda de objetos artesanais e quadros feitos em ateliês as vezes muito bem montados. (VEJA, 1970, p. 70, grifo do autor).

Vale ressaltar, porém, que esta percepção tende descaracterizar o movimento hippie nacional. Na reportagem *Hippies como eles são*, publicada na revista A Cigarra, em setembro de 1966, alguns jovens hippies norte-americanos apresentam suas percepções acerca do trabalho. Um jovem que não foi identificado diz: "Dizem que não trabalhamos. Trabalhamos, sim. Não naquela coisa de robô, de ir todo o dia, das 9 às 17 horas, a escritórios fábricas, produzir coisas em série" (BAN, 1966, p. 10). Já num conjunto residencial no lado oeste de West Side, a repórter entrevista uma jovem chamada Alice, filha de um fabricante de armas de Mississipi, a qual informa que:

> – Tive que sair de casa, pois, não mais podia usar o dinheiro feito a custa da vida de tantos Vietname. Agora leciono de graça, dou aula diariamente a 50 crianças do Harlem. Não me pagam, mas dão o que podem. Os pais trazem carne, verdura, etc. Levo para o meu pessoal (A tribo-família de Alice é formada por nove pessoas, quatro moças cinco rapazes).
>
> – Mary, uma de nossas companheiras, às vezes traz roupa e os rapazes organizam grupos de resistência pacífica à guerra do Vietname. Trabalhar não é o que os squares chamam de trabalho. Em nosso

> conceito é produzir algo para nossos semelhantes e receber em troca o necessário para viver, espiritual e materialmente. (BAN, 1966, p. 10).

Percebemos então que mesmo nos EUA havia jovens hippies que sobreviviam sem ser da mendicância. A crítica em si era contra a havida busca por lucros, cerne do sistema capitalista, e não contra o trabalho entendido como sustento. Ser hippie nesse caso, como salientado por Pinheiro (1968) era possuir uma filosofia de vida. Para Veloso (1970), a filosofia hippie é um estado de alma. Seus adeptos devem: amar; buscar a paz; não serem violentos; desprezar o apego a bens materiais e dinheiro; refutar as futilidades da vida. Além destes elementos:

> O trabalho artesanal, o respeito à beleza simbolizada na flor, a paisagem, a meditação, o diálogo, certo fundo de misticismo e ascetismo são outros tantos ingredientes e acalantos que ajudam a balizar e estão por dentro da HIPPIENOSE. (VELOSO, 1970, p. 12).

Portanto, achar que os hippies artesãos presentes na Praça General Osório se caracterizavam unicamente por cabelos compridos ou uso de drogas, não apenas dificulta as pesquisas sobre o movimento hippie em Ipanema, como também limita a compreensão da filosofia hippie. Como nos disse o expositor Ivantersão, em entrevista realizada em 6 de dezembro de 2018, acerca de ser hippie: **"**Quanto a me considerar hippie: sim eu ainda estou hippie no que mais importa. Paz e amor" (ENTREVISTA 1 Ivan Jilek).

1.2. A Comissão de Expositores

O Estatuto da Feirarte, apresentado no tópico anterior, inaugurou, ao menos no papel, a criação da Comissão de Expositores da Feirarte. Na verdade, conforme consta no próprio Estatuto, este foi uma criação da Comissão, a qual seguiu orientações da Secretaria de Justiça e da Secretaria de Parques e Jardins, órgãos segundo este documento, responsáveis pela organização das feiras de artes. Ainda que a formulação de uma comissão de expositores possa não ser uma novidade – já que ao mencionarem que receberam dos órgãos citados instruções de como proceder com o Estatuto, existe a possibilidade de terem seguido algum modelo de feira já existente – é preciso salientar

que é crível que alguns expositores antes mesmo da publicação do Estatuto, possam ter se mobilizado em organizar um grupo mais restrito. Até mesmo porque, é difícil imaginar que aqueles que deveriam compor a Comissão tenham sido escolhidos da noite para o dia.

Na matéria *Feira de arte de Ipanema é liberada com a condição de artista usar identificação*, publicada no dia 10 de março de 1970, no Jornal do Brasil, que trata da autorização dada pelo governo da Guanabara[37] para o funcionamento da Feira, é possível verificar a importância da Comissão:

> NOTA OFICIAL
>
> Para "evitar especulações sobre o encontro que reuniu os Secretários de Justiça, Sr. Coirim Neto, de Segurança General Luís de França Oliveira, além do Departamento de Parques e o Serviço de Censura, o Governo distribuiu a seguinte nota oficial".
>
> "O Governador Negrão de Lima decidiu hoje autorizar o funcionamento da Feirarte na Praça General Osório, atendendo a um requerimento da comissão organizadora no sentido de que fosse restabelecida a exposição de artistas, escultores e artesões naquele local.
>
> A autorização do Governador condiciona o funcionamento da Feirarte a certas condições, que serão fixadas pela autoridade competente. **A regulamentação, em linhas gerais, é idêntica a que a própria comissão organizadora sugeriu e visa, sobretudo valorizar os objetivos culturais da iniciativa**.
>
> Ficou decidido desde logo que só poderão expor e vender suas produções os artistas e artesãos que constarem de uma relação previamente fornecida pela comissão organizadora à Secretaria de Justiça. Exige-se ainda a presença física dos autores, não sendo permitido qualquer tipo de intermediação nas vendas dos produtos artísticos.
>
> A Feirarte funcionará das 9 às 18 horas. Os expositores assumirão o compromisso de não causarem dano aos jardins, ao gramado e à praça em geral". (JORNAL DO BRASIL, 1970, p. 13, grifo nosso).

De acordo com reportagem, após uma reunião entre a comissão organizadora da Feirarte e representantes do Estado da Guanabara, este na pessoa do governador Francisco Negrão de Lima, concedeu autorização para que a feira pudesse funcionar.

[37] Com a transferência da capital federal para Brasília no ano de 1960, a cidade do Rio de Janeiro através da Lei San Tiago Dantas assume a condição de "cidade – estado" da Guanabara, tendo permanecido nesta condição até a fusão com o estado do Rio de Janeiro em 1975. A respeito ver LESSA, Carlos. **O Rio de todos os Brasis**: Uma reflexão em busca de auto-estima. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Efetivamente, esta autorização se manifestou na Ordem de Serviço “E” nº 27 de 11 de março de 1970. Segundo material fornecido pelo expositor Ivan Jilek, tal Ordem de Serviço poderá ser visualizada na autorização concedida em 3 de junho de 1970 a expositora Libia Menezes Mashicado.

ESTADO DA GUANABARA
SECRETARIA DE JUSTIÇA
~~Estado da Secretaria de Estado~~ F/25

DEPARTAMENTO DE FISCALIZAÇÃO

Está LIBIA MENEZES MASHICADO, moradora na rua Peixoto Carvalho 200 aptº nº 101, Cart. Ident. F.P. 1.853.335, AUTORIZADA a expor e vender seus trabalhos artísticos na Praça General Osório, aos domingos, no horário regulamentar e com estrita obediência aos têrmos da Ordem de Serviço "E" nº 27 de 11 de março de 1970.

Em 3 de junho de 1970

Arquivo Ivan Jilek

Fig. 4. Autorização para participar da Feira, 1970. Fonte: Arquivo Pessoal de Ivan Jilek

Ainda com base na reportagem, por se tratar de uma reunião sobre o funcionamento de uma Feira de Arte, chama nossa atenção a ocupação de alguns dos que estavam na reunião. As presenças do Secretário de Justiça, Secretário de Segurança e um responsável pelo Serviço de Censura, simbolizam bem o contexto político no qual a feira surgiu. Dentre o período em que vigorou o regime militar no Brasil (1964-1985), as limitações às liberdades individuais e o constante controle sobre as mais simples atividades, foram uma constante na Doutrina de Segurança Nacional[38].

A busca por “inimigos internos”, fez com que houvesse uma fiscalização assídua sobre o funcionamento da Feira, em razão da mesma se localizar em um bairro considerado por alguns autores como com uma forte tendência cultural, contracultural e política. É crível que para a sobrevivência da Feira, esta, representada pela Comissão de Expositores, deveria se enquadrar no que fosse estipulado pelos órgãos competentes.

[38] A de se considerar que durante os 21 anos em que durou o regime militar, houve momentos em que a perseguição se tornou mais assídua. Ver Gaspari, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

No dia 24 de fevereiro de 1970, a matéria *Artistas defendem direito de expor na Praça Gen. Osório*, que retrata a reação de expositores contra uma investida da Polícia no sábado anterior a reportagem, dia 20, onde 17 artesãos haviam sido presos, o diretor do Departamento de Parques e Jardins, Gildo Borges, havia ressaltado que a Comissão era a principal responsável pela organização do local e identificação dos expositores.

> O diretor do Departamento de Parques e Jardins sr. Gildo Borges disse que dará o maior apoio aos artesãos da Praça General Osório, desde que haja uma ajuda mútua entre o Departamento e a Comissão da Feirarte (...) "O sr. Gildo Borges acha que o bom andamento da Feira depende mais da comissão coordenadora do que de qualquer outra autoridade. (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 3)".

Conforme visto, Hugo Bidet na companhia de alguns de seus amigos artistas, que segundo Peixoto (1999), foram: José Carlos Nogueira da Gama, Roberto de Souza, Guilherme Bueno, Guima, Holmes Neves e Carlos Martins deram início a Feira de Arte. Já em 12 de outubro de 1969, no mesmo jornal, a matéria *Artistas querem liberdade para expor nas praças*, informando sobre o segundo dia da exposição que originou a Feira, temos além de Hugo Bidet, Max Triffer, Lisette Troolta, Lira a tapeceira, José Carlos Nogueira da Gama, Hans Etz, Júlio Vieira, Jesuino Ribeiro, Guima, De Jercy (CORREIO DA MANHÃ, 1969, p. 11).

É difícil estabelecer quem de fato apoiou e esteve presente nos momentos iniciais da Feira. No entanto, comparando estes nomes com as assinaturas presentes no campo destinado aos membros da Comissão no Estatuto, conseguimos identificar das treze assinaturas, quatro correspondentes aos nomes descritos anteriormente. São eles: o próprio Hugo Bidê, Guina, Guilherme Bueno e Holmes Neves. Outros dois nomes presentes no Estatuto, que não constam na relação de fundadores, Kacá e Edna, aparecem na reportagem de Vera Perfeito, *A arte está na praça*, de 16 de novembro de 1969. "Hugo Bidet, encabeçando a comissão, pediu que mais cinco expositores assinassem o documento: o entalhador Guilherme Ferreira, Jaime Estêves, Cacá, José Carlos, Roberto de Souza, Marilene Chermont e Edna Marques" (PERFEITO, 1969, p. 12).

Interessante é ver como nesta e em outras reportagens, a Comissão ganha um destaque como "órgão oficial dos expositores". Os mesmos deixam de ser representados

apenas como porta-vozes do grupo, mas, passam a ser tratados de acordo com suas ações dentro e fora da feira. Isto pode ser percebido na reportagem *Artista da praça vai ter carteira para não sofrer repressão*.

> A moça Edna, que tem sandálias lindas na feira, faz parte da **comissão organizadora**, e está cuidando das fichas para inscrição dos artistas. "São necessários três retratos. Um é para identificação no DOPS, mas o pessoal não reclama. Só quereremos trabalhar em paz", diz. Outra fotografia irá para o Departamento de Parques e Jardins, cujo diretor o sr. Gildo Borges, é muito querido pelos artesãos. A terceira é para a carteira, que terá visto da Secretaria de Turismo. No mais, constarão nome, endereço e atividade artística do portador. (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 4, grifo nosso).

Neste sentido, fazer parte da Comissão, significou ser membro de um grupo que passou a ter grande visibilidade social, à medida que suas atividades passaram a ser contempladas por um grande público. Conforme nos mostram as reportagens analisadas, a Comissão procurava estabelecer contato diretamente com os representantes das instâncias governamentais. Neste processo, percebe-se que esta procurava dialogar, apresentando uma postura que viesse a ser compatível com as demandas estatais, ainda que desagradassem alguns de seus membros.

Tal atitude visando o funcionamento da Feira – considerada por nós um espaço social – demonstra que aspectos externos podem interferir na forma como os agentes sociais se organizam. Bourdieu (2004) demonstra existir um meio termo entre a concepção estruturalista e a construtivista, exaltando assim que o meio pode condicionar o agente, já que este desenvolve um conjunto de habitus de acordo com o que vive no campo, mas, não o limita. Escreve ainda que se tivesse que rotular seu trabalho, o faria como constructivist structuralism. Neste propósito, explica que:

> Por estruturalismo ou estruturalista, quero dizer que existem, no próprio mundo social e não apenas nos sistemas simbólicos - linguagem, mito, etc. -, estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de orientar ou coagir suas práticas e representações. Por construtivismo, quero dizer que há, de um lado, uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que chamo de habitus e, de outro, das estruturas sociais, em particular do que chamo de campos e grupos, e particularmente do que se costuma chamar de classes sociais. (BOURDIEU, 2004, p. 149).

A socialização indica que o agente social é um ser subjetivado, ou seja, traz valores condicionados pelo meio no qual vive "o habitus é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação" (BOURDIEU, 2006a, p. 162). Nesse sentido, alguns expositores da Feira Hippie ao tempo em que sofrem as influências do meio social no qual vivem – movimento artístico de vanguarda e contraculturalismo – procurando se adequar a dinâmica do jogo, aceitam os ditames do poder público.

Kacá, que tocava, namorava e até mesmo deitava na grama, não gostou da "regulamentação" (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 4). A contragosto acatou estas normas, pois necessitava vender suas obras em couro na Feira. De acordo com o que vimos, a regulamentação dada pelo governo da Guanabara só veio a ser dada em março de 1970, posterior então a esta reportagem que foi feita em janeiro do mesmo ano. Desta forma, a regulamentação que Kacá se refere foi àquela produzida pela Comissão de expositores, no dia 9 de novembro de 1969. No Estatuto da Feirarte (ANEXO 12, p. 244), consta no campo destinado as "proibições", algumas normativas, dentre quais para o nosso propósito, se destacam os itens 2º, 3º, 4º, 5º e 7º, que seriam respectivamente as proibições de: uso de bebidas alcoólicas; permanecer sem camisa ou em trajes inapropriados; fazer aglomerações festivais como cantorias; atos políticos de qualquer natureza; utilizar os gramados para deitar, expor os trabalhos.

Este conjunto de normas presentes no Estatuto, as quais foram impositivas para Kacá, demonstram como a Comissão passou a desempenhar um grande controle sobre os expositores, antes mesmo de a Feira ser regulamentada pelo Estado. A possibilidade de haver a coexistência dentro da Comissão de pessoas que pensavam diferente, nos faz refletir que estes, ao fazerem parte de um mesmo grupo, não perderam suas identidades, mas ao almejarem certos interesses em comum – a condição de continuar a expor – se adequaram aquilo que era estipulado pela Comissão. Não que os membros da Comissão fossem melhores do que os demais, no entanto, é possível ver que estes adquiriram uma grande notoriedade até mesmo frente ao poder público, exercendo, assim dentre os demais expositores um poder simbólico que "(...) é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada (...)" (BOURDIEU, 2012, p. 15).

Talvez possamos trocar o termo adquiriram, por construíram, dado que alguns expositores, mais notadamente os fundadores da Feira, se anteciparam aos demais na

condução de um projeto regulamentador. No Estatuto (ANEXO 12, p. 243), pode-se ver que a Comissão fala que uma de suas medidas prévias, foi logo elaborar um estatuto, e que eles, obtiveram total apoio e até mesmo "poder" dado pelas instâncias públicas envolvidas com a legalização de Feiras de Artes.

Os demais expositores podiam até mesmo questionar algumas das medidas, como foi o caso de Kacá, mas, diante do respaldo que os mesmos diziam ter – e que se mostrou verdadeiro, principalmente quando a Feira passou a ser regulamentada – confrontar esta Comissão era correr o risco de ficar de fora da Feira, pois, as regulamentações internas foram sancionadas pelo governo. Quanto às sanções que poderiam ocorrer contra aqueles que não obedecessem às normas contidas no documento, vale observar as "penalidades" presentes no Estatuto (ANEXO 12, p. 244), que seriam: 1º - Ficar sujeito à advertência, 2º - na reincidência ficar suspenso por uma semana, 3º - em caso de insistência ser suspenso da Feirarte por tempo indeterminado.

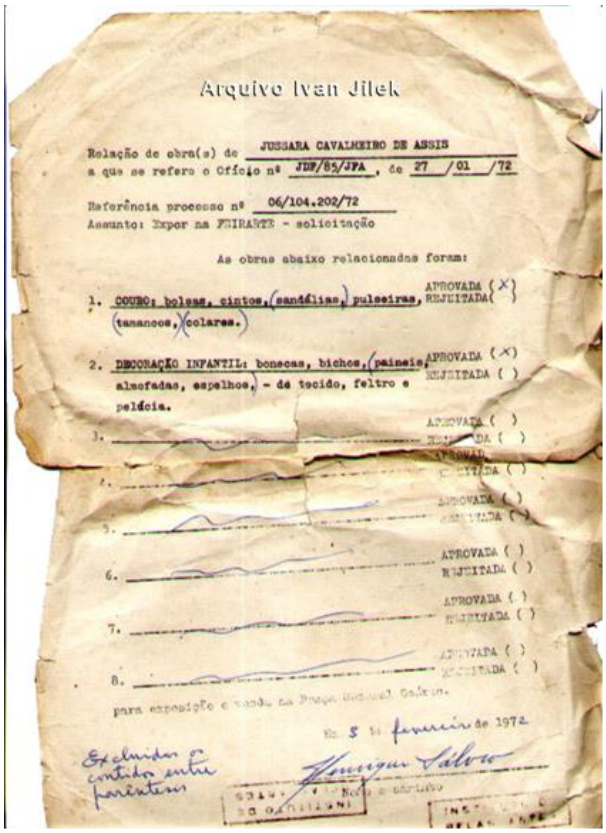
A intimidação não foi à única forma encontrada pelos membros da Comissão para fazerem valer o cumprimento das normas presentes no Estatuto. Na parte final do mesmo percebemos que a Comissão apela à consciência dos demais, para que venham a lembrar, que caso ocorra inobservância das cláusulas prescritas, todos seriam prejudicados e a concessão a "título precário" dada a eles, seria inviabilizada. Neste ponto, de acordo com os materiais consultados e com base num trabalho reflexivo acerca do papel desempenhado pelos idealizadores da Feira, podemos deduzir que neste recorte histórico-temporal, os principais membros da Comissão foram artistas que frequentavam o espaço da feira e seus entornos.

Ivan Jilek, "Guardião da memória" da Feira Hippie, no dia 22 de outubro de 2017, por e-mail, nos falou um pouco sobre como funcionava a seleção de membros da comissão nesta época. O mesmo nos informou que: "no início, alguns, moradores nas cercanias a assumiram, por si, para administrar", corroborando, assim, com o que desenvolvemos ao longo deste capítulo.

Quanto às atribuições da Comissão, o Estatuto nos mostra que, de uma forma em geral, ela ficou responsável por zelar pela conduta dos expositores e pela manutenção da ordem no local e por tudo aquilo que viesse a ser demandado, mesmo não estando contido no documento. É o que descreve o item primeiro das obrigações da comissão "resolver todos os casos omissos no presente estatuto". Algo que não está

presente e que é importante para nossa pesquisa são dados sobre o ingresso de novos expositores. Ao que tudo indica, devido à omissão dessa normativa, a Comissão era a responsável por este processo.

De acordo com Ivan Jilek – em informações prestadas por e-mail –, no início eram eles mesmos os que avaliavam o candidato. Segundo o expositor, este processo seguiu-se até o ano de 1972. Deste ano até o de 1975, o procedimento era atribuição da Escola de Belas Artes do Parque Lage. Adiante segue a cópia de uma avaliação realizada por uma candidata, Jussara Cavalheiro de Assis.



Arquivo Ivan Jilek

Relação de obra(s) de JUSSARA CAVALHEIRO DE ASSIS
a que se refere o Ofício nº JDF/85/JPA, de 27 /01 /72

Referência processo nº 06/104.202/72
Assunto: Expor na FEIRARTE - solicitação

As obras abaixo relacionadas foram:

1. COURO: bolsas, cintos, (sandálias) pulseiras, APROVADA (X) REJEITADA ( )
(tamancos, colares.)

2. DECORAÇÃO INFANTIL: bonecas, bichos, (painéis, APROVADA (X) REJEITADA ( )
almofadas, espelhos, - de tecido, feltro e
pelúcia.

3. _____ APROVADA ( ) REJEITADA ( )

4. _____ APROVADA ( ) REJEITADA ( )

5. _____ APROVADA ( ) REJEITADA ( )

6. _____ APROVADA ( ) REJEITADA ( )

7. _____ APROVADA ( ) REJEITADA ( )

8. _____ APROVADA ( ) REJEITADA ( )

para exposição e venda na Praça [illegible]

Rio, 5 de fevereiro de 1972

Excluídos os contidos entre parênteses

Jussara Cavalheiro

Fig. 5. Ficha de Avaliação para ingresso na Feira de 1972. Fonte: Arquivo Pessoal de Ivan Jilek

Este comprovante de avaliação, que nos foi remetido pelo senhor Ivan Jilek, data o dia 1º de fevereiro de 1972. Nele, podemos ver no final de cada via, o carimbo da Instituição de Belas Artes. Procurando algumas informações adicionais no site da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a qual incialmente julgamos ser o Instituto de Belas Artes, lemos que a Escola de Artes Visuais do Parque Lage foi fundada em 1975. A princípio achamos que o seu Ivan tinha confundido as datas ou que talvez o carimbo no papel pudesse significar que este documento agora fosse de propriedade da instituição. No entanto, ao ler com mais atenção às informações no site, percebemos que a mesma a suplantou.

> Desde sua fundação, a EAV desenvolve programas de ensino em arte voltados para a formação de artistas, curadores, pesquisadores e interessados em estabelecer ou aprofundar o contato com a arte. Fundada por Rubens Gerchman em 1975, a EAV passou a ocupar a mansão em estilo eclético, tombada pelo IPHAN como patrimônio histórico e paisagístico, substituindo o Instituto de Belas Artes. Instituto de Belas Artes[39].

Após a junção em 1975 do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, a seleção dos candidatos a expor na feira passou a ser feita pelo Centro de Artes Calouste Gulbenkian, órgão vinculado à prefeitura do Rio de Janeiro, conforme descrito no Artigo 5º, da Lei Nº 321 de 25 de fevereiro de 1976 que *Dispõe sobre a Feira-Livre Especial de Artes – FEIRARTE*. Ainda hoje este Centro de Artes continua a controlar

[39] Ver Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Disponível em: http://eavparquelage.rj.gov.br/a-escola/. Acesso em: 9 de agosto de 2017.

este processo, principalmente através da Lei nº 1533 de 10 de janeiro de 1990 que "*Regulamenta as feiras especiais de arte – Feirartes"*, em seu Artigo 8º: "São atribuições da Divisão de Feirartes e de seu Diretor: II - inscrever candidatos à admissão nas Feirartes (...) (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 1533/1990)". Essa Lei é regulamentada pelo Decreto nº 28.519 que "*Dispõe sobre normas gerais para preenchimento das vagas para expositores das FEIRARTES e dá outras providências*".

Estas leis apontam diferenças entre a atual forma como se deu o ingresso de expositores e como se processava anteriormente. As mais pontuais podem ser definidas como: agora há um órgão responsável pela admissão de expositores para todas as Feirartes e não apenas para a de Ipanema; esse processo não mais compete à Comissão. Legalmente, não pode se dizer que a Comissão agora possa influenciar na escolha dos expositores. Quando existe a oferta de vagas, editais são publicados, tornando público o processo. Temos como exemplo, o "*Processo seletivo para preenchimento de vagas para artistas plásticos e artesãos nas Feirartes 2008*". Interessante que neste edital, as vagas também contemplam pessoas com deficiência, uma demonstração da importância de políticas inclusivas.

A Lei nº 1.533 de 10 de janeiro de 1990, dentre tantos aspectos relacionados à organização das Feirartes, regula a forma como as comissões internas deverão se portar. Se por um lado as comissões não estariam mais envolvidas com o processo de ingresso de novos expositores, por outro, continuariam a exercer um importante papel no controle administrativo do espaço. Os tempos são outros, mesmo assim, podemos pensar que continuariam a ser uma extensão do controle municipal. Contudo, devemos ressaltar que a escolha para os membros se tornou democrática, pois, não haveria indicações e nem escolhas pautadas em outros critérios convenientes a administração local. A partir da referida Lei, a Comissão seria escolhida através do voto.

> Art. 7º - As Feirartes serão organizadas, instaladas, dirigidas, e fiscalizadas por uma Coordenação composta por:
>
> I - Divisão de Feirartes do Centro de Artes Calouste Gulbenkian, constituída por:
>
> a) Diretoria da Divisão de Feirartes;
>
> b) Núcleo Administrativo composto por servidores públicos.
>
> II - Comissões de Administração, formadas por:

> a) ... vetado
>
> b) três representantes e três suplentes eleitos pelos expositores das Feirartes para mandato de um ano, com direito a uma reeleição consecutiva e facultada outra reeleição após dois mandatos consecutivos, se respeitado o prazo de um ano entre os mandatos e a reeleição;
>
> III - Comissão de Avaliação, única para todas as Feirartes e formada por:
>
> a) 3 (três) servidores públicos ou pessoas de comprovado conhecimento artístico e artesanal, indicados pelo Diretor da Divisão de Feirartes;
>
> b) ... vetado
>
> **§ 1º - Cada Feirarte terá a sua própria Comissão de Administração**.
>
> § 2º - Nas Feirartes onde houver artes plásticas, um dos três representantes será de artes plásticas. (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 1533/1990, grifo nosso).

A partir do que foi trabalhado neste tópico, é possível perceber que com o passar dos anos, a prefeitura do Rio de Janeiro intensificou seu controle sobre as Feiras de Artes. Tal ação resultou que atribuições que outrora eram desempenhadas pela Comissão de Expositores, tais como o ingresso de novos expositores e membros da Comissão e o controle sobre a organização da Feira, passaram a ser da alçada do poder público. Não que nos anos iniciais da Feira o governo da Guanabara fosse omisso quanto as suas responsabilidades em gerir atividades realizadas em praça pública, mas, naquele contexto, houve certa tolerância do poder público para a Comissão, já que esta desempenhou com muita desenvoltura ações que iam muito além da simples fiscalização da Feria, principalmente no tocante a impedir a presença de hippies.

Neste aspecto, as ações protagonizadas pela Comissão foram bem restritivas, basta vermos as medidas impostas pelo Estatuto da Feirarte – seguido pelo governo – citadas anteriormente. Tais medidas expressam que a Comissão visando à sobrevivência da Feira, procurou agir em conformidade com as orientações emitidas pelos órgãos públicos, que, conforme vimos, naquele momento censuravam e combatiam o movimento hippie. Corroborando mais uma vez esta premissa, vale apena conferirmos um trecho da matéria *Hippies proibidos*, publicada no dia 23 de fevereiro de 1970, no jornal Correio da Manhã:

> Ontem, ao meio dia, Hugo Bidet e José Carlos Nogueira Gama voltaram à 13ª. Delegacia para resolver com o comissário da tarde, dr. Onofre Marques dos Santos, se a Feirarte continuaria ou não. O comissário explicou então que se êles não deixassem os hippies tomarem parte nas vendas, a feira continuaria, caso contrário seria fechada na mesma hora. **Ficou combinado que se algum hippie aparecesse na feira, os integrantes da comissão deveriam pedir que êles se retirassem do local**. Caso a resposta fosse negativa, quando a ronda dos guardas passasse pelo local deveria ser notificada a fim de tomar alguma providência. (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 7, grifo nosso).

Contudo, o combate aos hippies, não significou que estes tenham deixado de coexistir com os demais expositores. Se a Comissão procurou seguir políticas públicas visando à continuidade da Feira, é plausível pensarmos que os adeptos do movimento hippie, desejosos de também seguirem nela, tenham evitado adotar comportamentos que os identificassem como hippies, pelo menos durante os momentos em que estivessem na Feira. Até mesmo porque nem todos os hippies necessariamente deveriam se portar segundo um modelo único, como os hippies norte-americanos.

Segundo reportagem da Revista Veja de 4 de março de 1970, que aborda os hippies brasileiros como falsos, os hippies autênticos que se encontravam na Praça da Liberdade, São Paulo, quase todos estrangeiros, viviam da venda de objetos artesanais e quadros. Se o trabalho manual na perspectiva hippie significava uma crítica ao industrialismo, para alguns também servia como fonte de renda.

> O termo artesanato é bastante abrangente e não deve ser confundido com atividades ditas manuais desenvolvidas como passa-tempo. Possuindo uma natureza plural, o artesanato é definido pelo Conselho Mundial do Artesanato como "toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios naturais e rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade". O artesanato, como o entendemos, é desenvolvido como atividade principal de quem o produz, revela uma destreza ímpar na execução de suas peças e obedece à lógica da experiência e do saber para transmitir através das gerações seus conhecimentos. Além disso, traz consigo um valor cultural e a história de uma região e de um povo. (UNANUNE, 2005, p. 33).

Desta forma, queremos concluir este tópico ressaltando o caráter profissional da prática artesanal que resiste ao processo de institucionalização da Feira preconizado por alguns expositores - através da Comissão -, em que, objetivando transformar a Feira em

uma exposição permanente de arte, agiram procurando selecionar expositores que estivessem em consonância com seus objetivos artísticos. Neste aspecto, independente do material utilizado ou do tipo de arte a ser expressa, para expor era preciso possuir genialidade e técnica, já que muitas das obras eram confeccionadas na frente do cliente, fazendo com que a prática artesanal não fosse desprezada.

1.3. Drop Out

Como destacado anteriormente, diante a complexidade relacionada a se compreender a palavra cultura, Eagleton considera que: "A cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico" (EAGLETON, 2011, p. 54). Neste sentido, poderíamos classificar a contracultura como movimento de oposição e contestação, ocorrendo geralmente num contexto onde determinada classe social se sobrepõe a outras, pois:

> Colocada em uma posição de controle sobre a ordem social — controle da produção e distribuição de bens e poderes —, uma classe dominante constitui os seus pensadores, os seus artistas e sacerdotes, os seus intelectuais, enfim, para que pensem o mundo para ela ou para que o pensem e representem para todos, de acordo com os seus interesses hegemônicos de classe. Somente de uma tal posição estrutural de controle é possível realizar uma representação totalizadora da realidade social. (BRANDÃO, 1984, p. 101).

Contudo, há de se considerar toda complexidade envolvida em se analisar estes processos, já que, o movimento contracultural não pode ser subentendido apenas por um enfoque maniqueísta de confronto entre cultura dominada e cultura dominante. Além do que, Canclini (2013) e Burke (2005), através do conceito de hibridismo cultural sinalizam a dificuldade em se caracterizar um produto cultural como algo exclusivo de uma determinada classe social. Nesta perspectiva, Coelho informa que:

> Isto significa que as formas culturais atravessam as classes sociais com uma intensidade e uma freqüência maiores do que se costuma pensar. (...) A respeito, deve-se lembrar que freqüentemente, na história, a passagem de um produto cultural de uma categoria inferior para outra superior é apenas questão de tempo. (COELHO, 1993, p. 9).

Para Revah (2005), os confrontos pela imposição ou resistência a determinados aspectos culturais não se processam apenas pelas disputas entres distintas classes sociais, pois, elas também podem ocorrer no seio de um determinado segmento social, atingindo graus moderados ou radicais, como é o caso do movimento contracultural verificado na década de 1960, protagonizado em larga escala por jovens de classe média. "No interior das camadas médias, um pequeno segmento mantinha-se crítico em relação a esse processo de modernização, muito embora tivesse garantidas aquelas condições mínimas[40], sem contar os bens matérias que tinha acesso" (REVAH, 2005. p. 159).

Sciarretta (2011) também corrobora com esta ideia:

> Protagonistas do célebre movimento de 1968 eram os próprios filhos da prosperidade econômica ocidental, isto é, a geração do pós-guerra, definida pela socióloga Hannah Arendt como "baby boom generation" pelo fato de ter crescido à sombra da bomba atômica e durante o boom econômico, os quais deram voz, a partir do próprio interior do sistema, a um mal-estar existencial dentro do bem-estar material (...) A oposição à sociedade consumista por parte desta geração de jovens expressou-se, inicialmente, através de formas de rejeição da sociedade industrializada, que tiveram sua manifestação mais conhecida nas comunidades dos hippies, que começaram a proliferar nos Estados Unidos, na metade da década de 1960. (SCIARRETTA, 2011, p. 106, 107).

De acordo com Pereira (1983), o termo contracultura foi cunhado pela imprensa norte-americana, visando caracterizar um conjunto de manifestações culturais de oposição ao sistema, que teve grande destaque na década de 1960, não apenas nos Estados Unidos da América, como em outros locais do globo. No campo das manifestações culturais, a contracultura representou um movimento que se pôs a questionar certas tendências culturais dinamizadas por uma indústria cultural, a qual se sustentava graças ao capitalismo liberal, economia de mercado e sociedade de consumo. Segundo Coelho:

> a cultura — feita em série, industrialmente, para o grande número — passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. E produto feito de

[40] Redes de água, esgoto, moradias, atendimento a saúde e educação.

> acordo com as normas gerais em vigor: produto padronizado, como uma espécie de *kit* para montar, um tipo de pré-confecção feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome. Uma cultura perecível, como qualquer peça de vestuário. Uma cultura que não vale mais como algo a ser *usado* pelo indivíduo ou grupo que a produziu e que funciona, quase exclusiva mente, como valor de troca (por dinheiro) para quem a produz. (COELHO, 1993, p. 7).

Ainda de acordo com o autor, esta indústria antes de ser caracterizada como polarizadora das ideias de uma elite erudita, deve ser compreendida pelo público alvo de sua mensagem, o conteúdo desta e a quem pertence este veículo difusor. No contexto analisado, visando atingir as massas, o autor entende que esta produção cultural estava a cargo da midcult (classe média) por:

> *a)* por tomar emprestado procedimentos da cultura superior, desbastando-os, facilitando-os; *b)* por usar esses procedimentos quando eles já são notórios, já foram "consumidos"; *c)* por rearranjá-los, visando à provocação de efeitos fáceis; *d)* por vendê-los como cultura superior e, por conseguinte, tentar convencer o consumidor de que teve uma experiência com a "verdadeira cultura", num processo que o tranqüiliza e que substitui, em sua mente, outras inquietações e indagações que possa ter. (COELHO, 1993, p. 10, grifo do autor).

Ainda que se debruçando sobre os conceitos de Dwight Macdonald (1962) acerca das três vertentes para as manifestações culturais: superior, média e de massa, Coelho (1993) difere da opinião de que cultura de massas (cultura pop) e a cultura popular sejam sinônimos[41], já que apesar de consumidores de produtos voltados para as massas, os segmentos populares não são os produtores destes produtos.

Difícil falarmos em contracultura sem nos referirmos aos hippies. De acordo com Purdy:

> **A Contracultura -** Além de toda a agitação propriamente política, a década de 60 também ficou famosa pelo surgimento de uma contracultura influenciada pelos movimentos sociais. Criticando as autoridades e os valores da classe média, muitos jovens adotaram estilos alternativos de vida. Os hippies foram os mais famosos. (PURDY, 2008, p. 53, grifo do autor).

[41] Acerca desta distinção entre cultura de massas e cultura popular ver Chaui, Marilena. **Conformismo e resistência: Aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Segundo Tavares:

> Os *hippies* começaram a pregar amor acima de tudo *(make love not war* - faça o amor, não a guerra -) e muitos fazem literalmente o amor em praça publica. Eles passam a apresentar uma postura de rebeldia originada no seio da juventude americana contra uma sociedade superindustrializada e puritana, onde a posse de bens materiais era o valor moral de peso. (TAVARES 1985, p. 17).

Aliás, os hippies não se prestavam apenas a contestar o *establishment*, mas procuraram estabelecer um modelo de vida alternativo. Segundo Pereira:

> Inicialmente, o fenômeno é caracterizado por seus sinais mais evidentes: cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia no mínimo um despropósito, um absurdo mesmo. Rapidamente, no entanto, começa a ficar claro que aquele conjunto de manifestações culturais novas não se limitava a estas marcas. Ao contrário, significava também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim, um outro universo de significados e valores, com suas regras próprias. (PEREIRA, 1983, p. 8)".

Neste "outro universo de significados", o pacifismo, a vida em comunidade, o amor livre, a liberdade do corpo, o vegetarianismo, as drogas psicodélicas, o misticismo e o artesanato, se configuraram como partes integrantes do modo de vida hippie. Considerando toda a repercussão causada por este movimento, devemos percebê-lo como filho de seu tempo Pereira (1983). Neste aspecto, os hippies não foram os primeiros a pularem fora do sistema.

Surgido nos Estados Unidos entre o final da década de 1950 e início de 1960, o movimento hippie segue na esteira do contraculturalismo protagonizado na década de 1950 pelos beatniks e pelos hipsters. Para Tavares:

> O beatnik foi o primeiro gesto de desobediência espontaneamente organizada (ou seria organizadamente espontânea?), tendo origem na frustração do meio intelectual que vivia a guerra fria, a tensão da guerra da Coréia ameaçando deflagrar a guerra nuclear, época também da caça as bruxas do macartismo (...) Com o correr do tempo os beatniks começam a tomar atitudes políticas de contestação, pregam a desobediência as autoridades constituídas e são os primeiros a iniciar-se nas praticas orientais buscando no zen-budismo um estado alterado de consciência. Muitos começam a deixar os cabelos e barbas

> crescerem, adotam a jaqueta de couro na cor preta (hoje utilizada pelos punks). Ocorrem os primeiros contatos com a maconha, alguns também experimentam o peiote (substancia alucinógena extraída de um cacto do México). Outro componente do movimento da contracultura naquela década eram os hipsters. Mais politizados que o beatnik, o hipster – vocábulo que significa "aquele que conhece, aquele que está por dentro" - não concordava com o pessimismo beatnik e passava a aprofundar um grande descontentamento para com o sistema (...) No final dos anos 50 e início dos 60 o beatnik desaparece ao mesmo tempo que o hipster e absorvido pelo movimento hippie, que surge e cresce neste período. Apesar de absorvido pelo movimento hippie, na verdade são os hippies que adotam as perspectivas de transformação do hipster. (TAVARES, 1985, p.16,17).

Desde já, faço mea-culpa pela extensa citação. Conquanto, esta me parece importante para esclarecer que da mesma forma que o movimento hippie foi influenciado pelos beatniks e pelos hipster, também possuíam a capacidade de influenciar outros movimentos ao redor do mundo. Em tese, tais movimentos protagonizados pelos jovens integraram uma tendência global de contestação. Hippies ou não, durante a década de 1960, estes se mostraram bem engajados em diversas lutas de cunho social, onde reivindicavam direitos políticos, liberdade de expressão, igualdade racial e de gênero. Além disso, suas vozes foram ouvidas em diversos protestos - ora violentos, ora pacíficos - em favor de trabalhadores, estudantes e minorias étnicas. Contudo, não pararam por aí, houve muitas contestações contra as ações imperialistas, capitalistas, nacionalistas e belicistas. Nesse contexto, o ano de 1968[42] foi emblemático.

> Maio de 1968 foi a apoteose do processo. O mundo parece pegando fogo com as barricadas de Paris; manifestações em Berkeley; luta contra a polícia e os fascistas na Maria Antônia (Sampa, Brasil); ha também a Primavera de Praga e a esperança de um socialismo de face humana sem o domínio do imperialismo soviético, na Tchecoslováquia; a Revolução Cultural na China; O Peru desobedecendo o imperialismo ianque; na Itália e Japão greves e passeatas. Os Beatles saem com "Revolution", criticando as esquerdas, que pensavam fazer revoluções simplesmente agitando retratinhos de seus ídolos, e pregam a revolução não-violenta. Os Rollings Stones soltam "Street Fighting Man", onde Mick Jagger lamenta por estar na Londres "onde nada acontece", invejando o fogo de Paris e elogiando o "homem brigão das ruas". (TAVARES, 1985, p. 22).

[42] A respeito ver ZAPPA, Regina. SOTO, Ernesto. (orgs.). **1968: Eles só queriam mudar o mundo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

No Brasil, os jovens que nos anos subsequentes ao golpe militar de 1964 já vinham atuando em oposição ao regime, tiveram bastante destaque em 1968. Rodrigo Valente, no artigo *A Resistência dos Estudantes*, evidencia a participação dos jovens estudantes contra o estado de exceção vigente:

> A crise detonada pelo assassinato de Edson Luís tinha muitas razões. 1968 é um momento de forte desilusão da classe média com o regime militar (...) Seus filhos, a maioria dos 200 mil estudantes universitários e centenas de milhares de secundaristas, seguiram o mesmo caminho. A vanguarda do movimento estudantil que em 65, 66 e 67 agitava a universidade com seus discursos e protestos, agora tinha a massa de estudantes ao seu lado. (VALENTE, 2008, p. 44, 46).

Não à toa que a juventude adquiriu uma atenção especial por parte das forças militares, principalmente aqueles que frequentavam os principais points de Ipanema. Acerca da Banda de Ipanema – surgida no ano de 1964 na Praça General Osório – e do Píer[43], Ruy Castro informa o seguinte:

> Nascida no primeiro Carnaval depois do golpe militar, ela congregou todo mundo que o novo regime via como seus potenciais inimigos: jornalistas, escritores, cineastas, atores, músicos, artistas plásticos, cartunistas. Os estatutos da Banda (caso existissem) não previam que ela tivesse uma cor política, mas era evidente que, sendo de Ipanema, a Banda era um aglomerado da oposição – talvez o braço armado da ESQUERDA FESTIVA (...) Durante três verões, até 1973, o Píer foi a liberdade no poder. Sexo, drogas, comportamento, idéias, vestuário, comprimento do cabelo, tudo era liberado. Era uma "república independente" nos piores tempos do regime militar: os anos Médici. (CASTRO, 1999, p.47,48 e 297).

Nas palavras do autor, só pelo fato de ser de Ipanema, já caracterizava ser de oposição. Na verdade, isto não se dava apenas pela localização geográfica do bairro, mas pela concentração de uma juventude intelectual e politizada, como também por indivíduos que de certa forma se colocavam a margem do sistema. Zuenir Ventura aponta que os bares de Ipanema, alguns nas cercanias da Praça General Osório, também despontavam como locais propícios para estes encontros.

[43] O Píer, que ficava na altura da Rua Teixeira de Melo, foi construído com a finalidade de despejar dejetos de bairros da Zona Sul diretamente no mar, passando a dividir a praia de Ipanema em 1971. Ver Píer de Ipanema: 40 anos depois do fim do ícone que marcou uma geração carioca. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/bairros/pier-de-ipanema-40-anos-depois-do-fim-do-icone-que-marcouuma-geracao-carioca-15944495. Acesso em: 03 de fevereiro de 2018.

> os jovens politizados se misturavam com uma outra categoria alvo de seu obsessivo reacionarismo: a "esquerda festiva". Essa juventude intelectualizada, segundo ele, vivia bebendo nos bares de esquerda da moda; sim, porque os bares, tanto quanto as pessoas, podiam ser de esquerda: Antonio's, Degrau, Jangadeiros, imeno e Zeppelin, Pizzaiollo, Varanda. (VENTURA, 1988, p. 29).

Menezes e Eichler informam que a Praça General Osório no período era um point jovem: "Segundo narram informantes, a Feira era um ponto "cult" da cidade por onde passeavam artistas e cantores. Os jovens da alta elite (para o desespero dos seus pais) por ali paqueravam e faziam amizades" (MENEZES e EICLHER, 2008, p. 10).

As redes de sociabilidades estabelecidas no bairro permitiram a confluência de uma mentalidade baseada em preceitos contraculturais e de oposição ao sistema político em voga. Não que toda a juventude ipanemense pensasse da mesma forma, mas naquela conjuntura histórica, agir publicamente contra a ordem estabelecida não era uma tarefa para qualquer um.

> Na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana se distribuíam em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural. A aproximá-los, havia o sentimento de que os caminhos "tradicionais" da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer. Daí de resto, o antiintelectualismo e o fascínio pelo lumpemproletariado, que podemos flagrar tanto no ambiente contracultural quanto em meio às organizações de guerrilha urbana (...) O fascínio pelo "lúmpem", fundamentado pelo marcusianismo dos mais letrados, era a contrapartida lógica da recusa, nem sempre meramente conceitual, do modo de vida burguês, "careta". Drop out – cair fora do "sistema" como então se dizia – era a palavra de ordem contraculturalista. Logo, o começo com os marginais era "natural", pois esses já se moviam por veredas alternativas. (RISÉRIO, 2005, p. 27).

A despeito de toda esta aura contracultural embebida de conotações políticas verificadas em Ipanema, uma vertente contracultural que se manifestou na Praça General Osório, não ligada ao movimento hippie e nem a esquerda, não pode ser desprezada. Referimo-nos ao movimento artístico neovanguardista[44], que ao promover uma "arte pública", procurava se desvincular de uma percepção artística modernista que:

[44] A nível nacional, Oliveira (2009) destaca as ações de Artur Bárrio, Cildo Meirelles e Helio Oiticica.

> fundou-se em idéias que, se apropriando e transmutando os pensamentos do filósofo alemão Immanuel Kant, apontaram para a fruição de um idéia de belo que se apresentava em ambientes de isolamento, inserido em universos próprios, excludentes, distantes de qualquer contaminação com o pó social do cotidiano mundano. Os museus de arte – brasileiros, norte-americanos, argentinos, japoneses, franceses, belgas, holandeses, *et cetera* -, modernos, tradicionais ou contemporâneos, transformaram-se em espaços de excelência para essa circulação circunscrita das obras de arte. (OLIVEIRA, 2009, p. 1182).

Neste propósito, é possível verificar que alguns artistas "irrequietos" (OLIVEIRA, 2009) procuraram expor e comercializar suas obras em praças públicas, estabelecendo um contato com um público que estava à margem das galerias de artes.

A reportagem intitulada *Arte na Feira da Tijuca*, publicada no dia 9 de novembro de 1968, informa que:

> Hoje e amanhã, o trabalho de 297 pintores, chargistas e artistas plásticos estarão em exposição e venda na Praça Saens Peña na Tijuca, durante a segunda fase da I Feira de Arte do Rio, promovida pela Associação Internacional de Artistas Plásticos.
>
> À PRESTAÇÃO
>
> Artistas plásticos consagrados como Carlos Vergara, David Zing, Daniel, Jaguar, Holoassy, Vagn, Ziraldo e Hugo Bidêt estarão nos stands instalados nas alamêdas da praça prestando informações sobre seus trabalhos, que poderão ser adquiridos a prestações, em preços que irão variar entre NCr$ 5 e NCrs 1 mil.
>
> INCENTIVO
>
> Com esta promoção, a AIAP pretende levar à Zona Norte da Guanabara a arte inexistente naquela área, em virtude da ausência de galerias artísticas, sendo que, após a Feira, os resultados das vendas e recepção popular serão debatidos pela associação, no intuito de aperfeiçoar a mostra para que possa ser transferida, com êxito para subúrbios da Cidade. (CORREIO DA MANHÃ, 1968, p. 9).

Antes de prosseguirmos nesta exposição de informações inerentes a forma como alguns artistas cariocas se propuseram a levar suas produções ao grande público, torna-se interessante fazermos um anexo para vermos como Hugo Bidet era realmente um artista "irrequieto".

Fig. 6. Desenho feito por Hugo Bidet para comemorar a liberação para o funcionamento da Feirarte[45]. Fonte: Peixoto (1999, p. 75).

Ipanemense doente, um dos fundadores da Banda de Ipanema (CASTRO, 1999), difícil o desassociar da imagem boemia e festeira. Em jornais cariocas do final da década de 1960, constantemente vemos seu nome presente em festas, como também, referencias que lhe atribuem uma assiduidade ímpar aos bares ipanemenses. Não atoa, uma matéria que trata do início da Exposição de Arte em Ipanema, publicada em 11 de outubro de 1969, no Jornal Correio da Manhã teve o seguinte título *Bidet inaugura com chope Exposição de Arte na Gen. Osório*. Na mesma temática, Castro (1999) afirma que Hugo Bidet estava no bar Jangadeiros quando teve a ideia de expor seus desenhos na

[45] Interessante ver que mesmo sendo desassociado de ser hippie, o desenho de Hugo Bidet apresenta um homem com uma indumentária ao estilo hippie.

Praça[46]. Muito amigo de Jaguar, este o fez personagem de seus quadrinhos *Chopinics*[47], onde interpretava o Capitão Ipanema[48].

Fig. 7. Capitão Ipanema. Fonte: Jornal do Brasil (24 de julho de 1968).

Se mostrando um artista bem versátil, era possível encontra-lo participando de shows, como a *Recarnavália*.

> Com elenco totalmente reformulado e número de músicas aumentado para 140, Sidney Miller e Grisolli que durante sete meses apresentam **show Carnavália** na Buate Casa Grande, estrearam ontem o **Recarnavália**, na mesma casa de espetáculos que tem inclusive a presença de um artista plástico – Hugo Bidet (...) a explicação de Hugo Bidet para sua presença no elenco do **show**, em vista de ser êle um pintor e não um cantor, ou apresentador de espetáculo é a de que "já se abriram várias exceções, como a participação de Stanislaw Ponte Preta, Vinicius de Moraes e a da própria Eneida. Não vejo por que um pintor não possa participar deste tipo de **show**". (CORREIO DA MANHÃ, 1969, p. 17, grifo do autor).

Em pornochanchadas[49] como: *Os amores de um Cafona* (1971), *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor* (1972), *O fraco do sexo forte* (1973), *Ainda agarro esta Vizinha* (1974), *As loucuras de Um Sedutor* (1975), *Com as Calças nas mão* (1975), *As massagistas profissionais* (1976), *Nem as enfermeiras escapam* (1976), *Costinha e o King Mong* (1977), *Snuff, Vitimas do Prazer* (1977) entre outros.

---

[46] Acerca do ambiente dos bares ipanemenses, ver Alencar, Míriam. O **Ba**r é o prolongamento do **Lar** ou simplesmente **Bar** doce **Bar**. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1968.

[47] Segundo Jaguar, Chopinics é a combinação de chope com beatnik. Ver *Jaguar conta com humor histórias de Ipanema*. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,jaguar-conta-com-humor-historias-de-ipanema,20010112p3239. Acesso em: 20 de março de 2018.

[48] Oliveira informa que estes quadrinhos a principio foram produzidos como campanha publicitária para a cerveja Skol. Ver Oliveira, Carlos José. Nada como um bonequinho depois do outro... depois do outro... **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, sábado, 3 de agosto de 1968.

[49] A respeito ver Bertolli Filho e Amaral, Muriel Emídio P. (orgs.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

Irreverente, se mostrava disposto a dar vazão a uma concepção artística que tinha como objetivo promover um relacionamento mais íntimo entre artista e público, conforme podemos ver na coluna de José Carlos de Oliveira, publicada no Jornal do Brasil, em 3 de setembro de 1968.

> O espírito de Ipanema pousou, quer dizer, desabou no Museu de Arte Moderna. Carlos Scliar, apoiado por Maurício Roberto – que quer ver o povo inteiro no MAM – organizou uma festa com pipocas, algodãozinho, cerveja, banda de música (...) os artistas subiam em cadeiras e apregoavam suas obras. Hugo Leão de Castro (Hugo Bidet), com um megafone de cartolina, oferecia mulheres nuas desenhadas a nanquim, enquanto sua mãe servia batida de maracujá. Os compradores de arte eram pessoas que nunca foram vistas em galeria e por isso mesmo o negócio ficou emocionante. Os artistas tinham que responder qual era o significado de determinada forma, côr, pesadelo. As crianças estavam felicíssimas, porque aquilo era uma coisa que podiam fazer junto com os adultos: olhar, indagar, opinar. (OLIVEIRA, 1968, p. 3).

Hugo Bidet[50], não foi o único "irrequieto" na promoção de uma arte pública, no entanto, como um dos percussores da Feira de Ipanema, ganhou nossa atenção. Importante sua entrevista ao jornal Correio da Manhã, publicada em 24 de novembro de 1969.

> Hugo Bidet, desenhista e membro da Banda de Ipanema, que tem várias obras expostas explica, no quartel-general da Feirarte – o Bar Jangadeiros -, os objetivos maiores da mostra: "O artista, no Brasil, quando quer mostrar o que faz, é obrigado a se submeter a um complexo promocional que constrói e ao mesmo tempo destrói: o crítico, o marchand e a galeria. Muitas vêzes, para lucrar, o marchand tem interesse em fazer inimizades dentro da classe das artistas: com autogonismos, quem ganha é a galeria que paga menos"
>
> – Por isso – continua – quando a Feirarte elimina êsse trio promocional, e é o próprio artista quem apresenta sua obra a quem quiser comprar, nós matamos dois coelhos com uma só cajadada: acabamos com a figura do marchand e, consequentemente há um maior congraçamento dentro da classe; ao mesmo tempo, a arte é diretamente colocada ao alcance do povo. (CORREIO DA MANHÃ, 1969, p. 8).

[50] Hugo morre aos 43 anos de idade no dia 20 de abril de 1977 em decorrência de complicações médicas originadas pela tentativa de suicídio ocorrida no dia 12 do mesmo mês. Ver Hugo Bidet morre de parada cardíaca oito dia depois de ter tentado suicídio. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 de março de 1977. 1º Caderno, p. 26.

Ao que tudo indica, esta forma de fazer arte foi bem recebida por artistas e também pelo grande público, o que provavelmente amadureceu a ideia do estabelecimento de uma feira permanente de arte e consequentemente sua aceitação pelo poder público, fato atestado pela já citada reportagem de 12 de dezembro de 1969, do jornal Diário de Notícias, intitulada *Arte também para o povo*. Ainda com base nesta reportagem, chama-nos atenção algo informado bem em seu início, onde ficamos cientes de que juntamente com obras de artes, artesanatos também eram expostos e comercializados nas praças públicas. Esta informação nos é muito pertinente, pois, defendemos a tese de que a Feira nasceu em decorrência da reunião de alguns indivíduos, ligados ou não ao movimento hippie, num contexto de efervescência contracultural, marcado por atividades artísticas inovadoras e pela tentativa de inclusão de práticas artesanais.

Anteriormente, através de Barroso (2018), refletimos acerca do profissionalismo envolvido na produção artesanal. Neste momento, valemo-nos de uma síntese realizada por Unanue (2005), visando rever alguns aspectos relacionados a forma como o artesanato assumiu diferentes apropriações e como estas estiveram presentes na Feira Hippie de Ipanema. Segundo a autora, artesanato:

> (...) engloba tanto o artesanato *tradicional*, aquele baseado na produção familiar ou em pequenos grupos próximos que repetem e continuam técnicas e tradições de sua cultura; o artesanato *conceitual*, aquele que ganhou força após a década de 1960 com o movimento hippie e que postulou uma vida mais ligada à natureza, mesmo que estes artesãos tiveram algum tipo de formação artística ou nível educacional e cultural mais elevado; o artesanato *grande escala*, produzido por fábricas estabelecidas e vendido aos turistas como souvenir, lembranças de viagens, que abarrotam o mercado com produtos de baixo custo; e o artesanato de *referência cultural*, resultante de uma intervenção planejada de designers em parceria com os artesãos, objetivando diversificar os produtos sem retirar-lhes traços culturais significativos. (UNANUE, 2005, p. 32, 33, grifo do autor).

Neste ponto, devemos destacar que a inclusão de práticas artesanais no circuito de feiras, não se deu apenas pela necessidade de reconhecimento de tradições populares, mas, também como forma de sustento de seus praticantes. Esta premissa é valida, já que demonstra que as práticas artesanais não devem ser compreendidas apenas como práticas intrínsecas ao modo de vida de certas comunidades, onde as manifestações

culturais se expressam exclusivamente visando manutenção de determinados valores relacionando-se assim a uma questão identitária.

> De um ponto de vista rigoroso, são propriamente folclóricas as toadas, cantos, lendas, mitos, saberes, processos tecnológicos que, no correr de sua própria reprodução de pessoa a pessoa, de geração a geração, foram incorporados ao modo de vida e ao repertório coletivo da cultura de uma fração específica do povo: pescadores, camponeses, lavradores, bóias-frias, gente da periferia das cidades. Mas, de um ponto de vista mais dinâmico, o folclore pode abrir-se a campos mais amplos da cultura popular (a cultura feita e praticada no cotidiano e nos momentos cerimoniais da vida do *povo,* ou dos diferentes *povos* que há no povo) e incorpora aquilo que, sendo ainda de um autor conhecido, já foi coletivizado, incluído no "vivido e pensado" do povo, às vezes até de todos nós, gente "erudita" cuja vida e pensamento estão, no entanto, tão profundamente mergulhados nesse ancestral anônimo que nos invade o mundo de crenças, saberes, falares e modos de viver. (BRANDÃO, 1984, p. 36).

Na Feira Hippie de Ipanema, é possível ver artesãos produzindo artefatos relacionados a tradições nordestinas, sem, no entanto, a feira ter um padrão exclusivamente destinado a expor a cultura de um grupo, como o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas[51]. Reportagem publicada na coluna Gente, Jornal do Brasil, em dia 23 de agosto de 1970, informa que:

> (...) se quiser comprar pinturas primitivas e talhas a um bom preço e, ao mesmo tempo, ajudar dois nordestinos a se recuperar dos prejuízos que sofreram durante as inundações em Recife e Olinda. Silva Neto, 36 anos, fez sua primeira exposição de bonecos de barro em 1965, no Rio. De volta a Recife, dedicou-se a pintura primitiva e a criação de caixas de relógios, baús e portas entalhadas. Com o tempo, fixou-se em talhas. Nélson José da Silva, 23 anos, trouxe 16 talhas para vender, inclusive uma feita na madeira de uma porta de casa demolida há 160 anos. (JORNAL DO BRASIL, 1970, p. 7).

Acima utilizamos como exemplo a participação de um artesanato ligado a artesãos nordestinos, apenas para sublinhar que a Feira congregou um público de artistas muito diversificado e de diversas regiões brasileiras. Não atoa que seu registro como Bem de Natureza Imaterial do município do Rio de Janeiro, não se concentrou num único grupo, mas procurou representar toda a "sociedade" (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 5286/2011).

[51] Ver Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. Disponível em: http://visit.rio/que_ fazer/feiradesaocristovao/. Acesso em: 30 de março de 2018.

Importante ainda é ver que nem todo artefato artesanal é produzido visando ser associado a uma determinada identidade coletiva. Na reportagem *Artesanato é caminho de muitos na luta contra vida de rotina*, publicada em 24 de setembro de 1972, no Jornal do Brasil, temos a seguinte informação:

> Jaime Reishman começou a se interessar por artesanato no início de 1971, quando fez para a namorada, hoje sua mulher, um crucifixo de metal com a figura de Cristo formada por engrenagens de um relógio antigo. O sucesso de sua criação foi enorme, excedeu a todas as expectativas. Meses depois, Jaime e seu irmão Moisés faziam, além de crucifixos, anéis, abotoaduras e chaveiros, para a venda na feira hippie de Ipanema. (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 28).

A prática artesanal, apesar da diferença entre folclore e cultura popular[52] – às vezes sutil principalmente quando colocadas em oposição a uma cultura erudita (CANCLINI, 2013)[53] – consegue aproximar diferentes tendências artísticas. Na década de 1960 e 1970, ocorre o surgimento de muitas Feiras de Arte e Artesanato, contendo em seu núcleo artistas e artesãos dos mais variados estilos e técnicas. A Feira de Ipanema não ficou fora deste processo, como se pode ver na reportagem *A arte está na praça*, de 16 de novembro de 1969.

> No primeiro domingo de funcionamento da feira, os seis artistas que compõem a comissão chegaram ao local pela manhã e expuseram pinturas, gravuras, esculturas e artesanato sobre a grama. O público interessou-se e a maioria dos trabalhos foi vendida. Durante a semana, o grupo reuniu-se e decidiu estabelecer um regulamento, pois sentiu que haveria aceitação (...) decidiram ainda, que só deveriam expor trabalhos de pintura, gravura, escultura, talhas e artesanato em geral, pois já havia no Rio feiras semelhantes com exposição de moedas e selos, na Praça Serzedelo Correia e Cinelândia. Iam seguir o exemplo dos artistas de São Paulo, que há alguns meses expõem na Praça da República. (JORNAL DO BRASIL, 1969, p. 12).

Para nossos objetivos torna-se importante ressaltar que a prática artesanal se constitui como um ponto de convergência entre as mais distintas técnicas verificadas na

[52] Segundo Barroso "conjunto de atividades poéticas, musicais, plásticas e expressivas, que configuram o modo de ser e de viver daquela parcela da população de menor grau de instrução formal e distanciada do acesso (tanto física quanto econômica) aos bens e serviços ofertados pela sociedade industrial e urbana (BARROSO, 2018, p. 25)". Disponível em: http://docplayer.com.br/7227042-O-que-e-artesanato-eduardo-barroso-neto-primeiro-modulo-curso-artesanato-modulo-1-1.html. Acesso em: 09 de abril de 2018.

[53] Nesta obra, Canclini discorre sobre alguns obstáculos colocados quando se aborda o folclore, em geral decorrentes de uma perspectiva analítica que assemelha o folclore de países periféricos aos de países europeus (CANCLINI, 2013, p. 211).

Feira. Não é exagero dizermos que ela consegue imprimir uma identidade aos expositores. No entanto, de acordo com Stuart Hall (2011), devemos entender que a identidade não é algo acabado e fechado. Numa perspectiva pós-modernista, elaborada com base na constatação de que o homem passa por um processo de descentramento, fruto de uma fragmentação identitária, ocasionada pela perda de referência nos parâmetros culturais de nacionalidade, etnia, classe, sexualidade, gênero e raça[54], o autor prioriza o termo "identificação" para descrever que as identidades são projetos de negociação, construídas com base no discurso.

> A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeternimação, e não uma subsunção (...) as identidades são posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora, sabendo sempre, que elas são representações. (HALL, 2011, p. 106, 112).

No artigo apresentado na ANPAD (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração) em 2008, sob o título *A Dimensão Identitária em duas Feiras Hippies: uma Comparação Etnográfica entre Estados Unidos e Brasil*, os autores realizam uma comparação identitária entre a Feira Hippie de Belo Horizonte e a Feira Hippie de Oregon, Estados Unidos. Com base em diversos estudos, apresentam um panorama complexo acerca do conceito de identidade coletiva, partindo da premissa de que esta é resultado da interação social, ocasionada pela convergência entre os mesmos, mas, por vezes, também pela oposição.

> Nesse sentido, a identidade é um processo de construção social, cujos significados são socialmente compartilhados por todos os atores sociais, no caso do estudo em questão compartilhados pela família produtora, feirante, artesã, como na própria feira, pelos expositores, barraqueiros, e nesta construção evidenciam-se diferentes (micro) práticas que traduzem estratégias de sobrevivência que as suportam. (SOUZA et. al, 2008, p. 4).

Assim, temos durante a década de 1960 a realização de diversas feiras de artesanatos que não se restringiam a ocorrer apenas nos domicílios de seus produtores. Em 24 de setembro 1967, O Jornal, informa sobre a realização da I Feira de Artesanato no Rio de Janeiro:

[54] Ver SOUZA, Mariana Jantsch. A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. **Revista Graphos**, vol. 16, n° 1, 2014 | UFPB/PPGL.

> A Primeira Feira de Artesanato merece ser visitada. Está no edifício do Flamengo, da Avenida Rui Barbosa, para quem quiser ver os dois mil itens diferentes ali expostos vindos de quase todos os Estados (só faltaram Mato Grosso e Maranhão), graças à iniciativa do Ministro do Comércio e da Indústria. Entre as coisas que mais chamam atenção: os objetos de pedra sabão, cerâmicas populares, as palhas. (O JORNAL, 1967, p. 2).

Vejamos que a matéria fala da participação de quase todo o Brasil na feira. O mesmo periódico, agora em 7 dezembro de 1968, faz menção a uma segunda edição desta Feira de Artesanato, agora realizada em um pavilhão no Parque do Flamengo anexo ao MAM (Museu de Arte Moderna). Se repararmos, veremos que as duas edições foram separadas pelo intervalo de pouco mais de um ano, tempo muito longo para quem tinha como objetivo além de expor, comercializar.

Neste propósito, o estabelecimento de feiras permanentes de artesanato atenderia este duplo propósito, já que proporcionariam ao artesão a possibilidade de apresentar e vender seu trabalho. Como vimos anteriormente, a interação entre artista e público, era uma das propostas apresentadas pelos artistas vanguardistas. Somado a este aspecto, devemos ter em mente que a praça pública ao proporcionar o encontro de muitas e distintas pessoas se tornou um local privilegiado para a difusão de arte, permitindo a confluência de uma variada gama de tendências artísticas. Interessante conferir um anúncio de 29 de março de 1970 sobre a realização da Feira: “Hoje é dia de feira na Praça General Osório. Mas feira de artesanato onde você pode encontrar desde um simples anel de couro até o mais puro quadro impressionista” (CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 2).

Tal atitude contraria uma percepção que nega aos representantes da cultura popular condições de fazerem valer suas manifestações culturais. Para os defensores desta premissa, a cultura popular não tem como fazer frente a aspectos culturais associados a classes dominantes e quando conseguem coexistir com estas, são facilmente subjugadas e assimiladas, perdendo assim sua originalidade e identidade. Nesta linha de pensamento, Coelho (1993) atesta que a cultura popular necessita se complementar a cultura pop para sobreviver:

> De fato, a cultura popular embora possa ser útil em seu papel de fixação e auto-reconhecimento do indivíduo dentro do grupo, não questiona sequer a si mesma, seus próprios processos e arranjos

> formais — necessitando por isso, para manter-se dinâmica, da complementação de fontes como a própria cultura pop. Mesmo porque, deixando de considerar como produção cultural pop apenas aquela formalmente parecida com as formas culturais clássicas (filmes para TV, *best-sellers)* e pensando nesses meios de veiculação da cultura pop por excelência que são a moda ou a gestualidade, por exemplo, é fácil verificar que essa manifestação cultural pode tingir-se até mesmo com os tons da "subversão". (COELHO, 1993, p. 11).

Em geral, tais teses reproduzem a lógica de superioridade vinculada e produzida por uma classe dominante que ao classificar uma cultura como popular, o faz tendo como objetivo a colocar num patamar de inferioridade. Para Santos (1987), esta perspectiva está errada, não que o autor desconsidere as diferenças entre os segmentos sociais e suas manifestações culturais, mas, o mesmo entende que a cultura popular:

> (...) tem de ser encarada não como uma criação das instituições dominantes, mas como um universo de saber em si mesmo constituído, uma realidade que não depende de formas externas, ainda que se opondo a elas. Pode-se a partir daí considerar como as religiões populares podem servir aos propósitos de defender os interesses das classes oprimidas, ou como festas populares podem ser momentos de manifestação da repulsa dos oprimidos contra os opressores. (SANTOS, 1987, p. 46).

Somam-se as observações deste autor, as de Marilena Chaui (1986) que em seu livro ao descrever algumas formas de resistência protagonizadas pelos setores populares, desconstrói uma perspectiva que nos faz pensar que as resistências só podem ocorrer por caminhos estabelecidos pelo sistema.

> Mas justamente porque essa consciência diz não, a prática da Cultura Popular pode tomar a forma de resistência e introduzir a “desordem” na ordem, abrir brechas, caminhar pelos poros e pelos interstícios da sociedade brasileira: a Greve de Amnésia , a Greve do Zelo, as casas coloridas de BNH, o SACI, a comédia circense, os folhetos das “salvações”, os “pajés”, o “sair de casa”, a dispersão dos movimentos populares, a organização das comunidades eclesiais de base e das sociedades dos amigos do bairro, a invenção do “pedaço”, são práticas que desordenam a ordem e expõe “qual seria nossa formação moral e cívica”. (CHAUI, 1986, p. 178).

No demais, devemos levar em consideração que o discurso sobre o que é arte é por vezes subjetivo, já que na maioria das vezes é originado por agentes e instituições que não privilegiam manifestações artísticas populares (COLI, 1995).

Portanto, tais elementos: o movimento hippie, a neovanguarda artística e artes populares (entendida aqui em sua vertente artesanal, vinculada ao artesanato decorativo, conceitual, litúrgico, lúdicos e em menor grau utilitários) são percebidos nos anos iniciais da Feira e se convertem no tocante a propor uma ideia de rompimento com padrões sociais, culturais e artísticos vigentes. Dentre estes aspectos, foi possível perceber um elemento aglutinador, uma identidade artesanal. Não possuir ao menos uma proximidade com esta identidade, significaria que o agente social não teria condições de permanecer naquele campo social, afinal “um indivíduo que não tem as características ou não consegue adaptar o habitus para o convívio em grupo será excluído do campo por não possuir pertencimento a esse (JANOWSKI, 2014, p. 3)”. Como veremos nos próximos capítulos, houve uma resistência muito grande por parte dos expositores, principalmente dos mais antigos, contra o ingresso de produtos industrializados. Para estes expositores, o aspecto comercial que levava muitos a tentar se estabelecer na Feira, deturpava sua ideia inicial, a qual era levar arte e o artesanato ao povo.

Capítulo 2 - A Construção do Status de Patrimônio

Manuel Luís Osório (1808 – 1879), militar que prestou serviços ao Império do Brazil, dá nome à praça que serve de pano de fundo à nossa pesquisa. A criação da praça se deu em 1894, quando José Antônio Moreira (1830-1899), Barão de Ipanema, funda a Vila de Ipanema. Sonia Zylberberg e Sergio Barra, em levantamento da história do bairro de Ipanema, apontam que a Praça inicialmente se chamava Floriano Peixoto, passando a ser chamar Ferreira Viana em 22 de abril de 1910, só assumindo o nome de General Osório em 31 de outubro de 1917[55].

Osório, que ganhou destaque principalmente pela vitória na Batalha de Tuiuti no contexto da Guerra do Paraguai no dia 24 de maio de 1866, foi uma figura recuperada no inicio do período republicano, fato este que pode ser verificado por monumentos[56] e homenagens feitas a sua pessoa. Soares (2010) condensa as principais motivações que justificariam utilização da imagem do General Osório pela República:

> Acreditamos que a memória do general Osório foi recuperada pela República e que sua imagem foi usada por esse novo regime com três grandes finalidades. A primeira como forma de legitimação para uma República que nascera de um movimento "militar". A segunda finalidade, para solucionar as cisões entre os grupos que participavam da disputa e, a terceira, para imprimir uma feição popular a esse regime, através do estabelecimento de um panteão cívico e da instituição de Osório como símbolo do soldado-cidadão. Finalidades estas que, a nosso ver, se entrelaçam e possuem o mesmo grau de importância. (SOARES, 2010, p. 2).

Osório mantém este ideário de soldado-cidadão até meados da década de 1920, quando então outra figura militar bem expressiva o sucede. O culto que se forma entorno de Duque de Caxias[57], segundo Celso Castro, visa à unidade e integridade de um Exército que na década de 1920 enfrentava sérios problemas em seu seio, ocasionados por disputas "doutrinárias, organizacionais e políticas" (CASTRO, 2000).

---

[55] Pesquisa realizada sob a jurisprudência da Secretaria Municipal de Culturas da cidade do Rio de Janeiro em 2003, como parte do processo de tombamento do imóvel nº 107, localizado na Rua Nascimento e Silva, Ipanema. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/apac/anexos/bens_tomb_ipanema/rua_nascimento_silva_107.pdf. Acesso em: 6 de julho de 2018.

[56] O primeiro monumento republicano no Rio de Janeiro foi uma estátua esculpida por Rodolfo Bernadelli inaugurada em 1894 na Praça XV de Novembro, onde Osório aparece montado em um cavalo, empunhando sua espada (SOUZA, 2001).

[57] Em 1923, o Exército adota o dia 25 de agosto como dia de homenagens a Caxias e a partir de 1925, esta data também passa a representar o Dia do Soldado (SOUZA, 2001).

Interessante perceber que os processos de valorização e rememoração dos dois militares, foram conduzidos por indivíduos ligados ao Estado, atendendo a certos objetivos específicos, não sendo neste caso espontâneos. Tais ações nos fazem olhar com mais cuidado afirmações como as do historiador Ricardo Oriá.

> Comemorar significa refletir sobre o passado, que é sempre fonte de infinitas lições para as atuais e futuras gerações. Mas, quando se comemora um determinado fato ou acontecimento, o que está sendo colocado em jogo não é apenas o passado de uma sociedade, e sim a maneira como essa mesma sociedade quer se constituir no presente e se projetar no futuro. (BRASIL, 2012, p. 7).

Acreditamos ser importante a ponderação do autor acerca de se "refletir sobre o passado". No entanto, há um impositivo quase que natural nesse processo reflexivo, quando as comemorações em torno de certos eventos e personagens são idealizadas por organismos ligados ao poder público. É inegável o peso que uma "memória oficial" traz sobre a sociedade, fazendo com que muitos de seus membros a adotem ou que em alguns casos, aqueles que demonstrem resistência, sejam silenciados.

Não é em vão que Pollak (1989) trate das disputas acerca da memória evidenciando os trabalhos no quais se procuram resgatar as memórias subterrâneas, ou seja, as memórias de "excluídos, marginalizados e minorias" frente à memória oficial. Para este autor, a história oral funciona como ferramenta capaz de proporcionar pesquisas que visam identificar a forma como a memória se mantem e também se reescreve.

No que foi apresentado até o momento, percebe-se que o culto em torno da imagem de Osório se valeu da escrita de uma história por parte do Estado, consolidada pela construção de monumentos e realizações de homenagens. Ainda que para Le Goff o monumento seja uma herança do passado, "(...) tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos" (LE GOFF, 1990, p. 535), devemos convir que as vezes esse monumento não fala por si só, principalmente quando não está ligado a nenhum evento específico que tenha como objetivo comemorar algo, em nosso caso uma vitória militar onde General Osório esteve envolvido.

Fig. 8. Busto de Gen. Osório na Praça em Ipanema que leva seu nome. Fonte: Arquivo pessoal (18/05/2018)

À vista disso, para se identificar o monumento, torna-se importante considerá-lo como um documento, desassociando-nos da ideia de que o monumento não é exclusivamente produto de uma sociedade sem escrita, e nem que o documento deve necessariamente ser um testemunho escrito.

> O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, 1990, p. 545).

Rocha (1996) descreve que a construção de um mito se deve a uma narrativa especial "capaz de ser distinguida das demais narrativas humanas" (ROCHA, 1996, p. 3). Apesar de todas as implicações em se construir esta narrativa – principalmente pela palavra mito carregar uma forte conotação de algo inventado – o autor chama atenção para o fato de o mito carregar uma mensagem cifrada permitindo que pesquisas antropológicas, históricas e psicológicas sejam realizadas contemplando aspectos além do mito, tais como elementos sociais, comportamentais, culturais e políticos. A questão do mito também implica uma construção imaginária, neste caso, Osório entraria na

categoria de mito, não como um mito-mistificado, ligado há um tempo sagrado, imemorial e mitológico, mas, ao mito político (GIRARDET, 1987).

Ressaltamos que embora tenhamos feito tanta menção a General Osório, esse trabalho não visa analisar a forma como Osório foi apropriado durante todo o período republicano. Apesar da importância histórica que foi a instauração de um novo sistema de governo, somado a forma como a imagem de um homem que viveu seu auge no sistema recém-destituído foi apropriada, nossa atenção recai sobre os instrumentos empregados para validar a memória da Feira Hippie de Ipanema.

A abordagem atualmente dada ao termo memória social se dá devido este expandir a noção de memória, pois, valoriza a transmissão da memória não apenas pela oralidade, mas, por outros meios como textos, objetos, pedras e máquinas (SANTOS, 2003). Gondar e Dodebei (2005) descrevem que este é um conceito que se encontra em construção e, devido a sua complexidade, priorizam compreender a memória social por uma perspectiva que a privilegia como "(...) campo de lutas e de relações de poder, configurando um contínuo embate entre lembrança e esquecimento" (GONDAR e DODEBEI, 2005, p. 7).

Neste sentindo, tentaremos compreender a Feira como um lugar onde a memória se refugia, ainda que este refúgio não retrate devidamente o que ocorreu, fato este observado pela forma como a Feira foi patrimonializada. Apesar da Feira Hippie de Ipanema através da Lei nº 5286, de 27 de junho de 2011, ser registrada em virtude de práticas culturais que de alguma forma fortalecem a fortalecem verificadas durante memória e a identidade da sociedade brasileira, a menção ao termo "hippie" resgata um passado que não foi vivido por boa parte dos que expõe e frequenta a Feira, demonstrando assim, que as lembranças relacionadas a este movimento são construídas no presente de acordo com as informações que foram repassadas ao longo do tempo.

Ao analisarmos o projeto de patrimonialização da Feira, perceberemos que este visa proteger não apenas a feira, mas sobretudo sua memória; De acordo com Nora: "Se o que defendem não estivesse ameaçado, não se teria a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, seriam inúteis" (NORA, 1993, p. 13). Neste propósito, procuraremos identificar algumas "ameaças" identificadas pelos expositores, responsáveis, por pleitear frente ao poder público o projeto de proteção da Feira, possível devido a uma conjuntura de fatores que

impulsionaram o registro de Bens Imateriais no Brasil, ao mesmo tempo em que visualizaremos as problemáticas envoltas aos projetos de patrimonialização.

2.1. **Caminhos da Memória**

Memória, termo que simboliza lembrança e passado, é empregado em diversas áreas e expressão recorrente em nossa pesquisa. Particularmente não encontramos problemas em nos referimos a esta memória como coletiva, tendo em vista pensá-la como representação coletiva e fenômeno social. No entanto, existe na atualidade certa limitação ao emprego deste conceito no estudo de sociedades contemporâneas, devido ao mesmo ser associado a povos sem escrita. Le Goff (1990), pela sua posição, é considerado por Jô Gondar (2008) um dos principais autores aliados a esta corrente, pois, além de enfatizar a tradição oral destas comunidades, confere a memória coletiva um papel destinado a:

> obedecer três grandes interesses: o primeiro seria a idade coletiva do grupo, que se funde nos mitos de origem (teríamos na Índia as idades do ouro, prata, bronze e ferro, às quais os gregos acrescentariam mais uma, intercalando-a entre o bronze e o ferro: a idade dos heróis); um outro interesse seria relacionado às genealogias, expressando o prestígio dos grupos dominantes; e ainda um último estaria ligado ao saber técnico, transmitido por fórmulas práticas mescladas à magia religiosa. (GONDAR, 2008, p. 2).

A natureza do que é transmitido e seus objetivos, chama-nos mais atenção do que o veículo transmissor da memória. Na Feira Hippie, encontramos uma reconstrução de sua história por meio de relatos orais e por materiais amplamente divulgados em mídias digitais. Isso lhe torna especial por unir dois meios através dos quais se pode cultuar o passado, ainda que na historiografia o passado represente dois campos distintos, memória e história.

Não que desprezemos que Le Goff (1990) em certo momento oponha memória coletiva e memória social, onde respectivamente os povos atrelados à memória coletiva se valeriam exclusivamente da tradição oral e as sociedades que fazem uso da escrita, capazes de escrever e documentar sua própria história, a memória social. Mas, o próprio

autor reconhece as limitações de se atentar apenas na dualidade oral contra escrita, para entender como os homens evocam seu passado.

> É claro que a passagem do oral ao escrito é muito importante, quer para a memória, quer para a história. Mas não devemos esquecer que: 1) oralidade e escrita coexistem em geral nas sociedades e esta coexistência é muito importante para a história; 2) a história, se tem como etapa decisiva a escrita, não é anulada por ela, pois não há sociedades sem história. (LE GOFF, 1990, p. 53).

Ao validar a própria coexistência da oralidade com a escrita, o autor acaba indicando a coexistência entre memória e história, ainda que este convívio não seja pacífico, conforme ressaltado pelo próprio autor e por outros autores. Segundo Freire:

> No momento em que a história almeja uma cientificidade e singularidade, acentua-se a diferenciação entre história e memória. A primeira seria fruto de um trabalho metódico, conceitual, investigativo, reflexivo, pautada em métodos ditos científicos; já a memória seria uma atividade espontânea, pré-reflexiva, contínua, quase natural e inerente aos indivíduos. Se a memória carregaria indelevelmente a afetividade dos sujeitos, a história traria consigo a imparcialidade, a objetividade dos fatos; uma se aproximaria do passado para revivê-lo, ao passo que a outra se distanciaria para analisa-lo. Em nome da Ciência, ergueu-se um muro para separar história e memória. (FREIRE, 2016, p. 133).

Há de se ressaltar que procuramos apenas apontar o principal aspecto do embate entre história e memória. De forma alguma pretendemos reduzir ou simplificar este assunto. Ele é complexo em demasia, pois, apesar de serem conceitos diferentes, os mesmos constantemente dialogam entre si. Freire (2016) coloca Le Goff e Pierre Nora como os principais propulsores desta cisão. A princípio é preciso se levar em consideração que Freire faz este comentário, mas não o aprofunda na medida em que aponta como Le Goff e Nora fazem esta distinção. Quanto a Le Goff, não há nenhuma citação direta, restando apenas a Nora a citação de que: “memória, história: longe de sinônimos, tomamos consciência de que tudo as opõe” (NORA, 1993, p. 10).

É verdade que Le Goff (1990) ao procurar escrever como se constitui a história, acabou por escrever uma história da historiografia. Neste sentido, é de se entender que o mesmo venha a distinguir história e memória, como também outras categorias intrínsecas a história como antigo e moderno, passado e presente, progresso e reação. E mesmo quando aborda a questão da memória, o autor o faz de maneira crítica,

apontando os desdobramentos da memória ao longo do tempo e suas implicações no campo das ciências humanas e sociais. Interessante ver como neste caminho dialoga com conceitos relacionados à memória específica, memória étnica e memória artificial de Leroi-Gourhan (1990), como também com a questão do esquecimento dentro da memória social. Aliás, durante boa parte do capítulo destinado a memória, Le Goff faz uso do termo memória coletiva, já que: "foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder" (LE GOFF, 1990, p. 426). Acerca deste aspecto da memória como ferramenta de luta, é possível ver que Le Goff cautela quanto a possibilidade de manipulação que a memória possa sofrer: "Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva" (LE GOFF, 1990, p. 426).

No entanto, será possível perceber que tal receio não o impedirá de indicar que no caminho trilhado pela memória coletiva até a memória social, a memória se constitui como "(...) um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento" (LE GOFF, 1990, p. 426). No demais, apesar de para nossa pesquisa ser pertinente o uso de grupos sociais ao invés sociedades e que estes grupos podem fazer uso tanto da memória (coletiva e sua contraparte social) quanto da história, consideramos importante à análise de Le Goff:

> A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (LE GOFF, 1990, p. 475).

Vale apena ver que a concepção de documento-monumento é construída com base no entrelaçamento da memória com a história: "Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os *monumentos*, herança do passado, e os *documentos*, escolha do historiador" (LE GOFF, 1990, p. 535, grifos do autor). Apesar de importante, o conceito de documento-monumento não encerra nossa análise acerca das formas como a memória se perpetua. A Feira Hippie pode sim ser considerada um

monumento, devido a sua capacidade de evocar o passado, porém ela só pode ser considerada uma “herança do passado”, devido ao esforço conjunto dos expositores visando preservar uma memória.

Neste processo, o conceito de lugar de memória de Nora torna-se útil, pois, encontramos nele três funções principais que são: material, funcional e simbólico. Essa flexibilidade no uso de fontes com vistas a evocar o passado, está em sintonia com o conceito de lugar de memória, ainda que para Nora (1993) não exista uma memória verdadeira, tida como espontânea, mantenedora de hábitos e perpetuadora de valores, mas, uma memória-histórica, pautada na reconstrução material do passado.

> O tempo dos lugares, é esse momento precioso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída. Aprofundamento decisivo do trabalho da história, por um lado, emergência de uma herança consolidada, por outro. (NORA, 1993, p. 12).

Lugares de memória tal como conceitualizado por Nora (1993) vêm ao encontro dos nossos objetivos por considerarmos a importância da Feira Hippie de Ipanema como um local que se põe a cristalizar uma memória relacionada ao contexto político, social e econômico vivenciado em seus anos iniciais. Esta é proposta apresentada pelo projeto de Lei nº 249 de 2009, predecessor da Lei nº 5286 de 27 de junho de 2011 que registrou a Feira como Bem Imaterial carioca, tendo em vista supervalorizar os ares culturais que permeiam a formação da feira nos idos das décadas de 1960 e 1970.

Mesmo nossa sociedade dispondo de um variado número de documentos escritos, é possível perceber que a reescrita da história não contempla adequadamente nosso objeto de estudo. Aliás, visitando a Praça General Osório em algum momento fora do horário de funcionamento da Feira não encontraremos nenhuma informação que de conta que lá ocorre uma feira de artes e artesanato desde finais da década de 1960. Não há nenhuma epígrafe, placa, nada... E nem mesmo os documentos oficiais que tratam do tombamento da Praça e do registro da Feira como patrimonio imaterial dão conta da memória relacionada a tudo o que ocorreu na Praça.

Nas explicações de Nora (1993), essa constatação de que o passado está morto e desaparecido se deve ao processo de aceleração histórica. Esta "história" tão ameaçadora a memória, pode ser compreendida pelo seu viés historiográfico e histórico:

> O estudo dos lugares encontra se assim, na encruzilhada de dois movimentos (...) de um lado o movimento puramente historiográfico, o movimento de um retorno reflexivo da história sobre si mesma; de outro lado, um movimento propriamente histórico, o fim de uma tradição de memória. (NORA, 1993, p. 12).

É possível perceber que em Nora (1993) a memória caminha para o fim, devido processos de massificação e industrialização. Esse processo de aceleração histórica condiciona o autor a afirmar que não há mais memória, somente locais onde estas se cristalizam, tendo em vista a modernização ter ocasionado o fim de sociedades-memórias e de ideologias-memórias: "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas ações não são naturais" (NORA, 1993, p. 13).

Não à toa que Santos (2003) utiliza o termo *pesadelo da amnésia coletiva* para descrever este momento na modernidade caracterizado pela descontinuidade na transmissão de tradições, conhecimentos e valores. Segundo a autora: "(...) a falta de controle do indivíduo sobre seu destino, o poder da tecnologia e a redução da vida ao imediatismo do presente aparecem como principais características da prisão moderna" (SANTOS, 2003, p. 18).

De acordo com Nora (1993) toda esta dinâmica que ocasionou o fim de uma memória verdadeira – caracterizada por tudo aquilo que não possa ser resgatado historicamente, pois, já que não há rupturas entre passado e presente torna-se algo vivo, transmitindo valores, podendo ser verificada nos gestos, hábitos e ações no grupo o qual se prefigura – não representou de fato o fim do interesse pelo passado, mas, resultou num processo de materialização da memória, o qual é sacramentado pela utilização de recursos arquivísticos. "À medida que desaparece a memória tradicional, nós sentimos nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos documentos, imagens, discursos, sinais vivíveis do que foi (...)" (NORA, 1993, p. 15).

Gondar (2008) apesar de salientar a importância dos lugares de memória, critica Nora (1993) por apostar demasiadamente numa perspectiva "nostálgica e declinológica" (1993), onde as mudanças atuais são percebidas como ruins. Segundo a autora, esta percepção que atribuiu ao tempo uma capacidade destruidora imparável, não contempla que as mudanças também produzem esquecimento e que este esquecimento é parte constituidora da memória social: Inicialmente através de Platão, a autora procura demonstrar que o processo de reminiscência que ainda vigora nos estudos sobre a memória, é aquele que condena o esquecimento, tendo em vista este ser caracterizado como o resultado nocivo das mudanças históricas, políticas e sociais. No entanto, salienta que: "(...) esquecer é um ato que se encontra invariavelmente presente em qualquer construção mnemônica" (GONDAR, 2016, p. 29).

Diante tais considerações poderíamos indagar se a memória perdeu seu sentido nas pesquisas históricas. Acreditamos que ainda que sejam dotadas de diferenças, memória e história podem ser partes constituidoras de um trabalho que se preste a investigar o passado. Outros autores como Catroga (2015) se puseram a defender a coexistência destes dois campos. De acordo com Freire (2016), Catroga rejeita a postura radical com que alguns historiadores tratam memória e história, alegando que ambas têm um objetivo em comum que é "caçar o outro", ainda que por caminhos diferentes.

> Só um cientismo ingénuo pode aceitar a existência de uma radical separação entre a retrospectiva da memória e a retrospectiva historiográfica, tanto mais que ambas não são exclusivamente criadas pela imaginação e, ainda que por vias diferentes, aspiram ao verossímil, seja por fidelidade ou por veridição. (...) Pensando bem, as características apresentadas como típicas da memória (seleção, finalismo, presentismo, verossimilhança, representação) encontram-se, igualmente, no trabalho historiográfico, sobretudo porque, hoje, este não se restringe à busca de explicações por casualidade mecânica, elevada a deus exmachina da visão linear, acumulativa, homogénea e universalista. Afinal, a historiografia contemporânea, como saber mediato e mediado, também opera com a ideia de não continuidade do tempo e não reconhece a existência de um vazio entre o sujeito-historiador e o seu objeto. (CATROGA, 2015, p. 53-54).

A história por mais que utilize todo arsenal teórico e metodológico, sempre "(...) será uma reconstrução problemática e incompleta do que não existe mais" (NORA, 1993, p. 9). Os documentos oficiais produzidos durante o regime militar se mostram complexos, e se tivéssemos nos baseado unicamente nos documentos produzidos pelo

Estado acerca do movimento hippie no Brasil, nesse momento poderíamos estar os considerando criminosos.

2.2. O Que Patrimonializar: Tradição ou Memória?

Apesar da importância dada à produção artesanal e artística comercializada na Feira, o que de fato se destaca no projeto de patrimonialização é a valorização de uma memória que se conecta a aspectos culturais, históricos e sociais brasileiros e não a manutenção de tradições concernentes ao trabalho artístico-artesanal e a forma como a Feira é realizada.

> Art. 1º Fica tombado, 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.** (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 5286/2011, Art. 1, grifo nosso).

Como visto no capítulo anterior, algumas medidas legais verificadas desde o início da Feira, condensadas na Lei nº 1.533/1990 que *Regulamenta as Feiras Especiais de Arte – Feirartes* contribuíram para o ingresso de expositores possuidores de habilidades e conhecimentos específicos. Privilegiando os aspectos organizacionais da Feira, esta política conciliava os interesses da Comissão de Expositores e do Estado, tendo em vista manter um determinado padrão ao tempo em que limitava o número de ingressos. Tais ações mesmo ante uma grande quantidade de técnicas artesanais e artísticas valorizaram a Feira, conferindo a ela a imagem de um local mantenedor de tradições concernentes à forma como se produz o artesanato e as artes plásticas.

Inegável o peso cultural que tamanha concentração de artes trouxe para a Feira, ao ponto de a considerarmos um campo social devido toda a dinâmica envolta em sua concepção e manutenção. Ainda que se estruturando nos moldes de uma feira, verificamos que seus idealizadores não pretendiam apenas ter um lugar para vender suas artes, mas, também para as expor. Alguns periódicos como o Jornal do Brasil, através de colunas (Turismo, Mulher, Serviço) que colocavam a Feira nos roteiros turísticos e

apresentavam alguns trabalhos produzidos pelos artistas[58] e hoje preferencialmente as mídias digitais (blogs, redes sociais e afins) ajudaram a promover a ideia da Feirarte de Ipanema como uma galeria de arte ao ar livre[59].

Todavia, estes aspectos não foram levados em consideração no projeto de registro da Feira. Ivan Jilek, que se coloca como um dos responsáveis por fazer o levantamento do material que compôs a justificativa para a solicitação do registro, informa no site da Feira Hippie, ter utilizado como referência a Feira de Caruaru.

> Quanto ao tombamento, DA FEIRA, como podem ver foi iniciado em 06 de 2009, vindo a se tornar lei, agora em julho de 2011, um trabalho iniciado no ano de 1999/2000, pela comissão vigente na época, quando a Nossa Feira sofria grave ameaça de transferência. Um dos membros da comissão, o saudoso Paulo Melo, teve a ideia do tombamento o qual na época não pode ser feito pois não havia precedentes de tombamento como imaterial. Por isso foi feito o tombamento da Praça General Osório com o evento que tradicionalmente la já acontecia. Tombamento esse que nos deu folego para continuar lá. Obrigado Paulo Melo! Mas a vida continua e depois de vencermos a "batalha" da obra, em Paz e Harmonia, como todos se lembram, continuei pesquisando até que 9 anos depois encontrei um precedente, A feira de Caruaru fora tombada como patrimônio IMATERIAL cultural[60].

Registrada como Patrimônio Imaterial no ano de 2006 pelo Instituto do Patrimonio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN), a Feira de Caruaru (PE) mesmo rica em saberes, fazeres, produtos e expressões artísticas tradicionais nordestinas[61], foi inscrita no Livro de Lugares e não nos demais Livros destinados ao registro de Bens Imateriais (Registro dos Saberes, Registro de Atividades e Celebrações e Registro de Formas de Expressão), valorizando, assim, elementos culturais e indentitários envoltos a produção artesanal dos artefatos lá comercializados e questões socioculturais relacionadas a toda dinâmica em que se dá o funcionamento da feira.

---

[58] De uma forma indireta, pessoas famosas ao darem entrevistas de locais que costumavam frequentar, ao mencionarem a Feira Hippie acabavam por lhe conferir prestígio. Ver entrevista concedida por Martinho da Vila na coluna Entrevista ao repórter Carlos Braga em 6 de fevereiro de 2010. BRAGA, Carlos. Um *Poeta na Barra e em Duas Barras.* **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, sábado, 6 de fevereiro de 2010. Cidades, p. 9.

[59] Ver Feira Hippie de Ipanema: um patrimônio do Rio. Disponível em: http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/2977-feira-hippie-deipanema-um-patrimonio-do-rio. Acesso em: 24 de outubro de 2018.

[60] Disponível em: http://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira%20Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

[61] Ver Feira de Caruaru. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/61. Acesso em: 25 de outubro de 2018.

Nesse sentido, é compreensível que o projeto da Feira Hippie de Ipanema não tenha inclinado para a preservação de tradições ou modos de fazer concernentes as práticas artístico-artesanais. Como vitrine de um artesanato urbano, ela não é peculiar ao ponto de dizermos que somente lá se produz um determinado artefato não produzido em outro local. Não que falte criatividade aos expositores, mas, devemos considerar que os mesmos representam muitas tendências. Além disso, não se verifica na Feira uma intenção em se manter determinadas técnicas produzidas no passado e não mais hoje. É preciso se considerar que dentro de um campo cultural, artesão e artista plástico criam, recriam e se inovam, de acordo com a lógica inerente ao campo no qual estão inseridos.

Apesar de sua importância histórica, a Feira não funciona como um pólo mantenedor de hábitos relacionados à forma como as feiras eram realizadas no passado, mesmo sendo uma das pioneiras aqui no estado do Rio de Janeiro a conciliarem este mosaico de trabalhos artísticos e artesanais. Lembrando que além da Feirarte de Ipanema, existem outras quatro – Praça XV de Novembro, Praça Saens Peña, Praça do Lido e Calçadão de Copacabana – funcionando sob a mesma legislação. As mudanças ocorridas ao longo do tempo poderiam ser justificativas para o registro da Feira, no sentido desta ser percebida como local de resistência ante as mudanças ocorridas em razão das ações públicas em prol do ordenamento do espaço urbano. Porém, até mesmo a padronização das barracas, apesar de alterar a estética da Feira, não modificou o que lá é exposto.

Fig. 9 e 10. Libia Menezes Mashicado no início da feira e exposição atual de vasos em barraca padronizada. Fonte: Acervo pessoal de Ivan Jilek.

Fig. 11 e 12. Quadros expostos na Feira Hippie em 1969 e quadros expostos atualmente. Fonte: Acervo pessoal de Ivan Jilek.

Em seus primórdios, os expositores expunham seus produtos no chão. O que soa como uma tradição estabelecida por aqueles expositores, na verdade, era uma prática necessária, de acordo com a própria logística do espaço e por falta de regulamentação do poder público. Hobsbawn e Ranger (1997) estabelecem que para uma determinada prática ser estabelecida como tradição – inventada ou não – ela necessita possuir funções simbólicas, ritualísticas e ideológicas, o que não é o caso da forma como os objetos eram expostos na feira.

> Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmentes reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado. (HOBSBAWN e RANGER, 1997, p. 9).

Nora (1993) tem receio de que os processos de massificação, globalização e industrialização incidam na perda de tradições e valores, entretanto, a Feira Hippie não funciona como transmissora de tradições assimiladas a um padrão artístico artesanal que se pretenda manter. Em sintonia com esta ideia, vemos Ivan Jilek apostando na valorização da daquilo que fortalece a memória e identidade da sociedade brasileira, conforme exposto na Lei nº 5286/2011 e em seu relato sobre o processo de patrimonialização da Feira.

> Visto isso preparei a justificativa, onde tive a ajuda de todos os expositores que me cederam, fotos, jornais, revistas, documentos e

> tudo o mais que tornou possível a criação do acervo que podemos chamar de MEMÓRIA da Feira Hippie de Ipanema[62].

Capitanear elementos relacionados à memória, história e cultura dos indivíduos que estão inseridos na Feira de Caruaru, valorizando-a como lugar de referência da cultura nordestina, funcionou como base para seu registro como patrimonio imaterial. Seguindo esta dinâmica, a Feira Hippie de Ipanema também poderia ser inscrita no Livro de Lugares. De acordo com o projeto de Lei nº249 de 2009: "A história de mais de 40 anos de existência com luta, criatividade e arte, ressalta a importância cultural da feira" (RIO DE JANEIRO, 2009).

Em sintonia com o Decreto Federal nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000 que *Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências*, o município do Rio de Janeiro através da Lei nº 3947 de 16 de março de 2005 que *Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural carioca e dá outras providências*, também instituiu Livros para o registro de Bens Imateriais:

> I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
>
> II - Livro de Registro das Atividades e Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
>
> III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
>
> IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos as áreas urbanas, as praças, os locais e demais espaços onde se concentram e se reproduzam práticas culturais coletivas. (RIO DE JANEIRO, 2005, Art. 2).[63]

[62] Disponível em: http://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira%20Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

[63] Além destes Livros, de acordo com orientações da Lei nº 3947/2005 acerca da possibilidade da criação de outros Livros, o Decreto nº 37271, de 12 de junho de 2013 *Determina a abertura do Livro de Registro das Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis*. Ver Decreto nº 37271. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4142756/29DECRETO37271LivroderegistrodasAtividadeseconomicasTradicionaiseNotaveis.pdf. Acesso em: 26 de outubro de 2018.

Contudo, na Lei nº 5286/2011 sentimos ausência de referencias a inscrição da Feira no Livro de Lugares. Na verdade, não há referência a qualquer Livro, nesta e em nenhuma outra Lei que cuide do Registro de Bens Imateriais do município. O que há é a informação que consta em todas as Leis aprovadas de que o Poder Executivo Municipal deverá inscrever os objetos salvaguardados nos respectivos Livros. Difícil não sentir falta da delimitação de um livro específico, ainda mais quando em comparação com outros Bens Imateriais cariocas registrados por força de decretos, como é o caso da Banda de Ipanema, que em 23 de janeiro de 2004, através do Decreto nº 23926 tornou-se Patrimônio Imaterial, trazendo em seu Artigo nº 2 a informação de que seria inscrita no Livro das Atividades e Celebrações.

Tal ação por si só demonstra a complexidade por traz dos registros de Bens Imateriais no Brasil, tendo em vista que no caso dos processos realizados no município do Rio de Janeiro, os Decretos em sua promulgação já indicam os Livros em que os bens deverão ser registrados, enquanto que as Leis informam apenas que "(...) o Poder Executivo do Município do Rio de Janeiro procederá aos registros necessários nos livros próprios do órgão competente" (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 5286/2011, Art. 2).

Funari e Pelegrini (2006) já haviam alertado sobre este quadro: "Em nosso país, as políticas públicas voltadas para a área cultural, particularmente aquelas referentes à proteção patrimonial, têm oscilado entre concepções e diretrizes nem sempre transparentes" (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 45). Mesmo reconhecendo os avanços nas políticas públicas de patrimonialização de Bens, dinamizadas pelo reconhecimento e valorização da diversidade cultural, advinda com a Constituição Federal de 1988 (artigos 215 e 216) e com Decreto Federal nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000, os autores identificam que um dos grandes problemas na elaboração das políticas patrimoniais, é o fato destas só terem efeito a partir da ingerência do poder público.

A competência do Estado em gerir os patrimônios públicos é assertiva defendida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (UNESCO) do qual o Brasil é signatário, no entanto, a seleção do que deve ser considerado um patrimônio público é um processo que denota cuidados, pois, envolve escolhas e deve estar em sintonia com o interesse de diversos agentes; públicos e privados.

> Por certo, a implementação de políticas patrimoniais deve partir dos anseios da comunidade e ser norteada pela delimitação democrática dos bens reconhecidos como merecedores de preservação. Mas a seleção dos bens a serem tombados precisa estar integrada aos marcos indentitários reconhecidos pela própria comunidade na qual se inserem. (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 59).

A importância do Estado é inegável, no entanto, é comum encontramos materiais que dão conta que a democratização dos processos de patrimonialização são concessões beneméritas do poder público, quando na verdade elas devem ser entendidas por uma outra perspectiva, a de que a inserção de uma nova concepção de patrimonio surge em razão de lutas por afirmação de direitos. Funari e Pelegrini (2006) identificam que internacionalmente estas lutas se intensificaram após a Segunda Guerra Mundial e durante os processos de descolonização e no Brasil, no contexto de abertura do regime militar.

> (...) empreendida por novos agentes sociais, com interesses diversos para o centro da ação política e social (...) De toda forma, a convivência levou à eleição da diversidade humana e ambiental, como valor universal a ser promovido. Por esse mesmo princípio, nos diversos Estados nacionais, surgiram gradativamente possibilidades de uma ampla variedade de âmbitos patrimoniais, para além do nacional. Patrimônios de valor provincial ou municipal, mas também de comunidades, como os indígenas ou as mulheres, de grupos religiosos ou esportivos. Essa multiplicação patrimonial ocorreu em conjunto com a crescente participação das próprias pessoas na gestão dos bens patrimoniais, culturais e ambientais, que deixaram de ser apenas preocupação da administração pública nacional. (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 22-24).

Mesmo tendo promovido a valorização de manifestações culturais de grupos até então a margem das políticas públicas, a descentralização da competência de gerir os patrimônios nacionais entre estados[64] e municípios[65] acarretou numa forte atuação dos legislativos locais. No caso da Feira Hippie, é possível perceber que apesar da proposta pretender beneficiar todos os expositores, o grupo de expositores ligado a Comissão de Expositores esteve em maior sintonia com a vereadora Rosa Fernandes. Possuir o apadrinhamento de determinado vereador (a), soa como estratégia, já que, aumenta as

[64] Artigo 24, parágrafo VII "proteção ao patrimônio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagístico (BRASIL, CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, 1988).
[65] Artigo 30, parágrafo IX "promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual" (BRASIL, CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, 1988).

possibilidades de um determinado bem tornar-se patrimônio. De acordo com Ivan Jilek, no site da Feira Hippie:

> Em conversa com nossa grande amiga Vereadora Rosa Fernandes, fui por ela encaminhado ao acessor jurídico dela o qual deu viabilidade ao meu projeto e finalmente Rosa Fernandes, nossa madrinha, deu entrada e conseguiu a aprovação da lei que agora nos protege[66].

Atualmente exercendo seu sétimo mandato, a vereadora foi responsável pela Lei nº 3.089, de 5 de setembro de 2000, que *Tomba para fins de Preservação Histórica a Praça General Osório e dá outras providências*. Esta Lei foi importante pelo fato de incorporar ao tombamento as atividades artísticas e culturais realizadas na Praça Geral Osório, impedindo, desta forma, que no contexto das obras da construção da Estação do Metrô nos anos 2000, a Feira Hippie fosse transferida para o Jardim de Alá.

Fig. 13. Ilustração sobre a ação da vereadora Rosa Fernandes no registro da Feira. Fonte: Jornal da Feira Hippie de Ipanema. Disponível em: http://feirahippieipanema.blogspot.com /search/label/ Tombamento%20da%20Feira%20 Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

Não que políticos sejam desprovidos de competência para tal ato, já que como no caso analisado a proposta de patrimonialização parte de um grupo interessado no

[66] Disponível em:http://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira%20 Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

reconhecimento, os expositores. Mas, em alguns projetos, no tocante ao registro, vemos unicamente a ação de Legislativo, aprovando ou não o projeto. No caso do projeto da Feira Hippie, sentimos falta da atuação de uma comunidade acadêmica, sendo verificada uma conexão direta entre expositores e a vereadora Rosa Fernandes. Se observarmos com atenção a Lei nº 3947, de 16 de março de 2005, que *Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural carioca e dá outras providências*, perceberemos que o Legislativo apesar de autorizado a "provocar o pedido de registro", não poderia conduzir sozinho o processo de patrimonialização, pois, este deveria ser remetido ao órgão executivo municipal do patrimônio cultural e ao Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural.

> Art. 4º As propostas para registro serão dirigidas ao órgão executivo municipal do patrimônio cultural que, após análise técnica, as submeterá ao Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural.
>
> § 1º A instrução dos processos de registro será supervisionada pelo órgão executivo do patrimônio cultural.
>
> § 2º A instrução constará de descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente, e deverá mencionar todos os elementos que lhe sejam culturalmente relevantes.
>
> § 3º A instrução dos processos poderá, por solicitação do órgão executivo municipal de proteção do patrimônio, ser complementada com informações de outras entidades, pública ou privada, que detenham conhecimentos específicos sobre a matéria, nos termos do regulamento a ser expedido pelo Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural. (RIO DE JANEIRO, 2005, Art. 4).

É interessante ver que a Lei só é direcionada para o órgão responsável pela gestão do Patrimonio Público municipal, o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, após ser votada e aprovada pela câmara de vereadores. Durante os processos de registro, percebe-se a falta de um corpo técnico e de pessoal detentor de conhecimentos específicos. A participação destes não pode ser vista como empecilho as reivindicações de registros, mas, como forma de enriquecer o próprio patrimonio, tendo em vista vivermos um momento em que se verifica uma banalização nos processos de patrimonialização onde tudo pode virar patrimonio (FONSECA, 2009, p. 73)[67].

[67] Interessante ver que o município do Rio de Janeiro possui uma infinidade de patrimônios imateriais desde: O Sotaque Carioca, Os Gols do Zico no Maracanã, O Fla-Flu, A Torcida do Flamengo, Todas as Torcidas dos Clubes de Futebol da Cidade do Rio de Janeiro, dentre outros. Ver lista completa em

Em consonância com nosso objeto de pesquisa, ao se refletir sobre a memória da Feira Hippie de Ipanema perceberemos que se fala muito sobre a Feira Hippie, mas, pouco sobre a importância do movimento hippie para a Feira. Parece até mesmo haver um silenciamento, ou na maioria das vezes, a falta de uma valorização do mesmo. Se existe a falta de uma documentação escrita ou oral sobre o movimento hippie, entendido por nós como um "elemento cultural relevante", esta situação é acentuada pela base documental utilizada no projeto de Lei nº 249/2009 que tornou a Feira patrimonio. Em determinado momento, a justificativa que segundo Ivan Jilek foi escrita por ele[68], se baseia nos relatos de Peixoto (1999), para descrever o início da feira. Em seus relatos, o autor apresenta uma visão romanceada de seu surgimento, atribuindo sua concepção a Hugo Bidet. No entanto, em nossa pesquisa, é possível ver que o autor possuía forte estigma dos hippies. Fato também verificável no seu livro *Ipanema de A a Z: dicionário da vida de ipanemense* (1999), onde é notório ver que apresenta uma visão estereotipada dos hippies, ao tempo em que relativiza a presença dos mesmos na Feira.

Diante esta posição que reflete a forma como boa parte da sociedade brasileira e os órgãos relacionados à segurança pública viam os hippies, no capítulo anterior escolhemos alguns jornais produzidos no contexto político social de sua criação (1969-1970) com o objetivo atual de buscar informações que dessem conta de uma memória relacionada ao movimento hippie. Apresentamos dados que demonstraram que o jornal como documento, tem a oferecer uma importante contribuição aos estudos históricos. As falas contidas nele, e até mesmo os silêncios, o caracterizam como uma relevante fonte testemunhal de períodos como a ditadura militar brasileira. A postura adotada por Kacá (STUDART, 1969), reflete o anseio de alguém que poderia ser alvo de ações policiais, desta forma, não causa surpresa à dificuldade de encontrarmos em fontes textuais informações relativas àqueles que se confessavam hippies e que fizeram parte da Feira em seus anos iniciais. Além disso, este silêncio evidencia que aqueles que continuaram a expor na Feira, mantiveram certa descrição, já que, a Comissão de Expositores em consonância com o poder público, ocasionaram através de uma série de normas, um ambiente não muito favorável aos hippies.

Patrimônio Imaterial. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/patrimonio-imaterial. Acesso em: 27 de outubro de 2018.

[68] Disponível em: http://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira%20Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

Tal pesquisa documental teria um importante papel juntamente com as informações apresentadas no projeto de registro da feira. Qual não foi a surpresa que Ivan Jilek teve quando apresentamos a ele documento encontrado em pesquisa realizada no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, referente a ações da Polícia Judiciária da Guanabara na Feira Hippie, que resultou em março de 1970 na interrupção da FEIRARTE? Tamanha foi à alegria, que o mesmo postou imagem do documento na página da Feira no Facebook, escrevendo que graças a nossa pesquisa foi comprovado algo que ele dizia há tempo. Como vimos, seu Ivan Jilek descreve que foi o responsável por mobilizar os demais expositores na construção de um acervo documental a ser utilizado como memória da Feira[69]. Louvável esforço em razão deste propósito, não atoa que o mesmo é conhecido dentro da feira e por quem se interessa por sua história como o "guardião da memória". Por isso, um trabalho mais aprofundado por parte do poder público poderia ter resultado num trabalho mais apurado.

Cidades como o Rio de Janeiro[70] devido sua história, cultura e paisagens naturais, se tornaram um local de grande visibilidade, favorecendo todo um marketing que procura estabelecer a urbe como uma cidade de consumo[71]. Neste sentido, é comum vermos agentes públicos e entidades civis almejando a patrimonialização de determinado Bem apenas pela possibilidade deste ficar em evidência.

> Todos esses efeitos visuais, somados à comercialização de produtos supostamente oriundos da cultura local, tais como a comida, o artesanato, os rituais entre outros, e ao investimento em eventos gigantescos voltados para o turismo, têm estabelecido a tônica dominante entre os projetos de preservação. (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 52, 53).

Tal ação além de assinalar a ocorrência de projetos sem embasamentos metodológicos convincentes gera um efeito cascata, pois, quando se cria um patrimônio, tende-se a patrimonializar outros tantos, seguindo a mesma lógica utilizada, sem se levar em consideração toda dinâmica cultural, social, econômica e política inerente ao objeto a ser patrimonializado. Quem somos nós para dizermos o que deve ou não ser

---

[69] Disponível em://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira%20 Hip pie%20de%20Ipanema. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

[70] Em primeiro de julho de 2012 a cidade é reconhecida pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade

[71] Ver CANCLINI, Néstor Garcia. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/ desconhecimento. *In*: COELHO, Teixeira (org.). **A Cultura pela Cidade**. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 15-32.

tornado patrimônio, mas, alguns aspectos contidos no Projeto de Lei nº 622/2013 que deu origem a Lei nº 6.169, de 15 de maio de 2017 que *Tomba, como bem de natureza imaterial da Cidade do Rio de Janeiro, a Feirarte V, localizada na Praça do Lido, no Bairro de Copacabana*, de autoria do vereador Reimont, merecem uma breve reflexão.

Percebemos que a justifica de tal projeto recorre ao fator tempo, já que, a feira teria surgido na década de 1980, no entanto, apesar de importante, o tempo de existência não deve ser visto por si só como garantidor de status a determinado patrimonio, pois, é preciso se ater aos elementos culturais, sociais, políticos e econômicos intrínsecos a vida dos indivíduos que constituíram a feira. Apesar de esta feira ter surgido durante o regime militar, seu início se situa no momento de distensão[72] do regime, diferente da Feira Hippie de Ipanema, criada em 1969 – dentro do mesmo regime, mas, num período de forte censura e limitações dos diretos civis[73] – por indivíduos ligados a tendências culturais e contraculturais que não se resumiam apenas a contestar a sociedade e o Estado, mas, também a forma como a arte era produzida e levada ao público.

Além disso, na justificativa contida no Projeto de Lei nº 622/2013 que visava o registro da Feira do Lido, há destaque para sua tradição, cultura e originalidade (RIO DE JANEIRO, PROJETO DE LEI Nº 622/2013). Não que ela não seja relevante culturalmente para a cidade, mas, não podemos dizer que a mesma se destaca por sua originalidade, uma vez que a Feira de Ipanema nos anos oitenta já havia se consolidado e se tornado um referencial para outras Feirartes. Há de se mencionar também que em 1976 foi publicado um decreto visando gerir as Feirartes, o Decreto nº 321, de 25 de fevereiro que *Dispõe sobre a Feira-Livre Especial de Arte – FEIRARTE*, demonstrando, assim, que na década de 1980 quando surge a Feira do Lido, já havia um modelo institucionalizado para as Feirartes.

Ademais, a análise que estamos realizando sobre o processo de patrimonialização da Feira Hippie de Ipanema tem nos levado a identificar que não é uma tarefa simples dizermos que algo possui tradição. Mas será que um bem patrimonial consegue dar conta da memória e identidade de uma sociedade?

---

[72] Ver CODATO, A. N.. Uma história da transição política brasileira: da ditadura militar à democracia. **Revista de Sociologia Política**. N. 25, p. 83-106, 2005.
[73] Ver ALMEIDA, Monica P. Legitimação e coação no pós-64: institucionalidade partidária e repressão. *In*:_____. CORREA, Maria Letícia. **História do Brasil IV**. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2012.

Este tema é complexo. Gondar (2016) chama atenção para isto e realiza uma crítica por conta da ideia de unidade por trás da memória e da identidade, em razão de sua construção ser um processo de silenciamento. Em principio, as observações são realizadas com base nos lugares de memória de Nora (1993) e seu objeto de análise, a França, mas, aplicáveis a outros estudos de caso, haja vista que em muitas circunstâncias a construção de uma memória coletiva ao favorecer algumas memórias em detrimento a outras, não contempla os conflitos e divisões sociais relacionadas aos processos de esquecimento.

Gondar (2016) questiona a premissa de uma memória nacional e verdadeira, utilizando para isso as considerações de Perry Anderson (2004), as quais dão conta que o conceito de lugar de memória é uma construção tendenciosa, feita com o objetivo de homogeneizar uma história francesa cheia de conflitos e de momentos nada gloriosos como a colaboração do regime de Vichy com o nazismo e as ações violentas francesas em regiões coloniais como Indochina e Argélia.

> Para Anderson, o projeto de Nora poderia ter contribuído mais para uma história crítica da memória francesa se tivesse privilegiado os lugares de conflito e divisão social, e se tivesse apresentado, em vez de uma lista de lugares de memória, um inventário de lugares de esquecimento. (GONDAR, 2016, p. 28).

Ainda segundo a autora, a memória não se reduz a identidade, em razão da construção de uma identidade coletiva ser forjada a partir da exclusão de "(...) tudo aquilo que se mostra em desacordo com a imagem que se tenta preservar" (GONDAR, 2016, p. 32). Neste sentido, há de se considerar que identidade assume um papel representativo, evidenciado pela forma como Gondar através de Pollak (1992) assimila o conceito de identidade ao de imagem. Em geral, essa imagem é fruto de um complexo jogo de interesses, o que torna a noção de identidade abstrata. Daí Gondar entender que a memória não pode ser reduzida a identidade, pois: "(...) quando a identidade é algo a ser preservado, a memória se encontra a serviço da manutenção do mesmo. E, não raramente, por meio da violência" (GONDAR, 2016, p. 34).

As observações e por vezes críticas de Gondar (2016) antes de nos levar a abandonar o conceito de lugar de memória, nos auxiliam a delimitar com mais atenção nosso objeto de pesquisa. Fazemos uso de lugar de memória por considerarmos a Feira

Hippie como um local detentor de uma memória, na verdade, várias memórias. Há de se ponderar que os projetos patrimoniais são pautados em escolhas, as quais privilegiam algumas memórias em detrimento a outras. Não é porque uma determinada memória tenha ficado de fora do projeto de patrimonialização que esta perca seu valor.

É preciso se avaliar os projetos éticos e políticos por traz dos processos de patrimonialização. Quando Gondar (2016) fala sobre a memória social ser ética e política, pretende demonstrar que no campo prático a pesquisa através da memória social não é imparcial, pois, se dá por escolhas que refletem a intenção da manutenção, valorização e propagação de determinados valores. Nesse sentido, a reconstrução do passado por meio da memória social é intencional e visa cumprir objetivos no presente. "O conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos ética e politicamente" (GONDAR, 2005, p. 17).

Existem pluralidades de memórias, fato este atestado pela forma como um evento é apropriado e revivido. Correa (2011) em seu artigo ao apresentar um panorama acerca da reescrita histórica e construção da memória acerca das batalhas coloniais no Sul da África e os consequentes genocídios de grupos étnicos da Namíbia (herero e nama), cometido pelos alemães, demonstra dificuldade em se estabelecer na Namíbia um consenso relativo a um "trauma nacional", devido à multiplicidade étnica no país e as implicações políticas que tal aceitação poderia criar, afinal, mesmo os alemães que lutaram a guerra pelo lado colonizador, também viveram seus traumas. Em decorrência a este debate, o autor salienta as diferenças entre história e memória, no processo de construção de uma história nacional pós-colonial.

> Nas sociedades pós-coloniais, geralmente compostas por vários grupos étnicos, a história nacional pode divergir da(s) memória(s) de cada grupo étnico ou de cada geração. Cabe lembrar que a história e a memória registram de forma distinta a experiência. (CORREA, 2011, p. 6).

Mas, privilegia a memória pelo seu dinamismo em contemplar a reconstrução do passado sob múltiplas visões. Isto pode ser visto na forma como aborda as comunidades descendentes daqueles que rememoram fatos ocorridos nas batalhas pela descolonização, contemplando hereros, namas e alemães.

Não tratamos de um tema tão polêmico quanto um trauma nacional, mas, nem por isso nosso objeto de pesquisa possa ser isento de atenção, tendo em vista que trabalhar com a reconstrução da memória de um grupo sem se atentar nos conflitos e divisões sociais é complexo e arriscado. Quando estudamos as feiras como locais de memória, sob a categoria patrimonial de Lugares "(...) locais e demais espaços onde se concentram e se reproduzam práticas culturais coletivas" (RIO DE JANEIRO, 2005, Art. 2), nos deparamos com a situação de coexistência de diversos grupos, onde muitos possuem características próprias. Imaginemos se hoje cada um dos grupos presentes na Feira de Caruaru resolvesse reivindicar um registro a parte como patrimônio imaterial? Da mesma forma, seria inviável patrimonializarmos todos os grupos presentes dentro da Feira Hippie.

Divididos em artesãos, artistas plásticos e indivíduos que comercializam comidas típicas, a Feira Hippie conta hoje com aproximadamente 508 expositores[74]. Se nos ativermos só a estes grupos majoritários, sem nos atermos as especificidades inerentes a cada um destes ramos, teremos uma pluralidade de identidades. Identidade dos artesãos, identidade dos artistas plásticos e identidades dos vendedores de acarajés. Desfragmentar o patrimônio não é sinal de que este venha a ter o devido reconhecimento. Em certas situações a fragmentação identitária pode produzir o efeito contrário, pois, pode neutralizar o "potencial criativo dos diversos grupos" (GONDAR, 2005, p. 33), principalmente quando pelo poder público são percebidos como objetos de consumo de um mercado global.

Quando falamos em patrimonio público, temos a consciência de que o coletivo se sobressai às particularidades individuais. Um patrimônio pode naturalmente abrigar em seu seio distintas identidades, sem que isto venha a invalidar a proposta de proteger e salvaguardar. Um projeto bem pontuado e desenvolvido seriamente pode proporcionar que o registro seja uma ferramenta eficaz na proteção e valorização de aspectos culturais que contemplem um público mais amplo. O que dizer dos patrimônios mundiais? Um chinês pode questionar o Rio de Janeiro ser um patrimonio da humanidade no sentido de este não ter um impacto direto em sua vida.

[74] Ver *Artesãos da Feira Hippie de Ipanema estão ameaçados de despejo*. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/artesaos-da-feira-de-ipanema-estao-ameacados-de despejo. ghtml. Acesso em: 30 de outubro de 2018.

2.3. A memória hippie da Feira

Uma forma de compreendermos a questão identitária em relação ao patrimônio é pela perspectiva de representação social, tal como cunhada por Hall (2011). O autor entende que o sujeito pós-moderno se caracteriza pela perda de referência em alguns parâmetros culturais, balizadores da sociedade como raça, nacionalidade, etnia, gênero, sexualidade e classe. Diante este quadro, as identidades, ou melhor, a identificação seria resultado de negociações entre as partes, pautadas pelo discurso, fazendo com que o sujeito ao se inserir em determinado campo, assuma não uma identidade, mas sua representação.

Para Gondar (2005) a memória é uma construção processual com base nas relações sociais. O interesse pelo social que segundo a autora se inicia em meados do século XIX, caracterizado pelas ciências humanas e sociais, se associa atualmente ao esforço de se preservar uma memória fruto das relações humanas. Através de Halbwachs, Nora, Bergson, Nietzsche e Freud, Gondar extrai uma percepção de que a memória é construída mediante confrontos, em processos de jogos de força e lutas. Para a autora: "Pensar a memória como um processo permite pôr em discussão alguns hábitos de pensamento que se disseminam no campo da memória social" (GONDAR, 2005, p. 22).

Quando usamos o conceito de representação social, não pretendemos negar a existência de jogos de força inerentes ao campo social. Mas, ressaltamos que a memória conserva o passado através de representações, conforme sinaliza Izquierdo:

> Memória são as ruínas de Roma e as ruínas de nosso passado; memória tem o sistema imunológico, uma mola e um computador. Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). **Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades**: as ruínas de Roma não são a Roma imperial; um disco da Nona Sinfonia gravado por Toscanini, Karayan ou Kleiber não eqüivale à sua execução, nem à Nona Sinfonia que Beethoven concebeu. Certamente não à que Beethoven tinha em mente quando, já totalmente surdo, a regeu pela primeira vez em Viena, em março de 1824: a orquestra já tinha concluído, há vários compassos, e o compositor, de olhos fechados, continuava regendo. (IZQUIERDO, 1989, p. 89, grifo nosso).

Oliveira e Tedeschi (2011), também compartilham desta ideia, fazendo uso das reflexões de Paul Ricoeur[75] e do próprio Nora (1993). Passando por Platão, Aristóteles e Santo Agostinho, os autores destacam como Ricoeur aborda a importância da memória como representação do passado através de imagens. Fica evidente que imagem não significa algo irreal, mas representação de algo ausente e que fora percebido anteriormente. Este é o ponto de conexão da memória com a história, visto que ambas se colocam a buscar a verdade, mesmo considerando que neste processo a memória enfrente problemas relacionados a esquecimentos e manipulações. Importante também ver o destaque dado a partir de Ricoeur (2007) para a memória coletiva, entendida como resultado do diálogo da memória individual com a memória pública de um grupo.

A memória como expressão coletiva ressalta que não se pode desprezar o elo entre memória e história. Este é o aspecto ressaltado pelos autores na análise de Nora, ainda que deixem claro que para Nora a memória coletiva caminhe para a memória histórica. Entretanto, vale ressalvar que para Nora, o criticismo histórico não é capaz de dar vida aos vestígios que fazem menção ao passado, não atoa, o autor desenvolveu o conceito de lugar de memória.

> Sem dúvida um criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, isto é, o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas, esvaziando-os daquilo que, a nosso ver, os faz lugar de memória. Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares para ancorar sua memória. (NORA, 1993, p. 9).

Consideramos a Feira Hippie um lugar de memória, pois, nossa sociedade não vive mais o movimento hippie e todo aquele contraculturalismo das décadas de 1960 e 1970. A construção de um repertório em prol deste movimento caracteriza uma representação social que procura através da negociação promover a inserção no projeto patrimonial dos principais grupos envolvidos, como também promover uma aproximação entre o patrimônio e sociedade, através de conexões que permitam que o patrimonio possa ser inserido na história de um grupo mais amplo. A memória neste sentido reconstruída e resgatada pelo projeto de patrimonialização da Feira Hippie está

[75] Ver Ricoeur, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

na memória daquele contexto cultural e contracultural tão evidenciado pelos expositores.

Gondar (2005) alerta que o uso indiscriminado do conceito de representação social despreza as condições processuais da construção da memória, como também que a representação social ao se pautar na transmissão de hábitos, impede o reconhecimento de "(...) processos mnemônicos não redutíveis ao representável" (GONDAR, 2005, p. 37). As críticas da autora são pertinentes, por isso a seguir veremos que a representação sobre a memória da Feira é capitaneada por um grupo de expositores mais antigos, mas a partir do consentimento dos demais.

Uma investigação na Feira, em blogs e outros meios digitais nos coloca diante de uma situação em que se percebe que a memória da Feira apesar de importante para todos os expositores, é mantida, reconstruída e divulgada por um grupo bem diminuto, onde se destaca o guardião da memória, Ivan Jilek. É ele quem organiza materiais relacionados à história da Feira, posta fotos e administra mídias digitais, mantendo num esforço contínuo a manutenção de uma memória. O fato de alguns destes expositores servirem como suporte de memória, evidencia que a memória pode ser preservada, transmitida e recriada. Tais características se enquadram na percepção de Halbwachs (1990) acerca da memória coletiva, na qual a memória é vinculada a existência de determinado grupo.

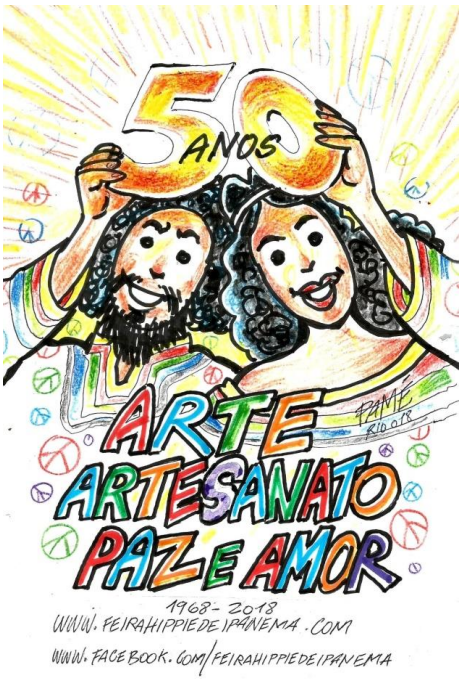


Fig. 14. Desenho comemorando os 50 anos da Feira. Fonte: Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1677104825728768&set=a.105147896257810&type=3&theater&ifg=1. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

Pela imagem acima e por inúmeras outras semelhantes disponibilizadas em meios digitais, percebe-se que há uma vontade de memória em se reafirmar um passado hippie, mesmo que o passado da Feira não tenha sido produzido apenas por estes. Podemos considerar que o grupo que toma frente do processo de patrimonialização da Feira faz uso do termo hippie devido ao peso simbólico que este ainda carrega no imaginário popular. Isto sem dúvida pode silenciar outras memórias, mas é interessante ver que Ivan Jilek procura valorizar a participação de todos os expositores no projeto de patrimonialização, mostrando, assim, que este visa um objetivo em comum[76].

A aceitação da memória hippie pelos demais expositores pode ser explicada pelo fato do termo hippie na atualidade ao invés de causar espanto e repulsa, pode causar admiração. Reconhecida por hippie até mesmo por órgãos estatais, o termo tem um grande apelo no mercado turístico. Confere certo prestígio dizer que é um expositor que viveu toda efervescência cultural e contracultural dos anos 60 e 70 ou que no máximo, está alinhado a estes padrões. Não é exagero dizer que a condição de

[76] Disponível em: http://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira%20Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

antiguidade passe a ser um capital simbólico (BOURDIEU, 2012). Menezes e Eichler (2008) afirmam que durante suas pesquisas na Feira Hippie, foi possível identificar uma disputa entorno da apropriação deste capital simbólico. Entendemos que os expositores mais antigos, engajados politicamente na administração material e imaterial da Feira, são reconhecidos pelos demais membros da feira não só pelo fato de lá estarem a mais tempo, mas por possuírem uma identificação mais forte com a Feira.

Não que os expositores mais novos não tenham participação na construção da história da feira, mas o projeto patrimonial se concentra no período marcado por fortes atividades "culturais e de contestação", conforme indicado no projeto de Lei nº 249 de 2009. Ao mesmo tempo que isso indica uma aproximação das atividades contraculturais no contexto de formação da Feira, denota importância aos expositores mais antigos, devido à memória contracultural mesmo não vivida por muitos expositores, conseguir ser assimilada pelos que passam a ingressar a feira pois, a memória coletiva pode ser compartilhada dentro de um grupo, ocasionando que este grupo se constitua como um grupo de referência. De acordo com Halbwachs:

> Durante o curso de minha vida, o grupo de que fazia parte foi o teatro de certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci senão pelos jornais ou depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Ocupam um lugar na memória da nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros. (...) Uma memória emprestada, que não é minha. (...) Por uma parte de minha personalidade, estou engajado no grupo, de modo que nada do que nele ocorre, nada do que o transformou antes que nele entrasse me é completamente estranho. Mas se quiser reconstituir em sua integridade a lembrança de tal acontecimento, seria necessário que juntasse todas as reproduções deformadas e parciais de que é objeto entre os membros do grupo. (HALBWACHS, 1990, p. 54, 55).

Quanto mais forte for a construção de uma memória, mais ela será equivalente ao passado. A transposição de lembranças acaba se inserindo em representações coletivas, onde a convivência de expositores mais antigos com os mais novos permite a construção de elos afetivos, capazes de fluir lembranças de eventos que os sujeitos não viveram. Apesar da condição de expositor não significar que todos os atores sociais relacionados neste grupo possuam uma mesma identidade e nem que os expositores mais novos passem a adotar a identidade dos mais antigos, esta consciência de classe dos expositores seria produto de uma representação coletiva.

2.3.1. Sentido funcional do Lugar de memória

Anteriormente mencionamos que Nora (1993), considera os lugares de memória possuidores de três objetivos principais que são: material, funcional e simbólico. Tais objetivos, que envolvem aspectos "(...) simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração" (NORA, 1993, p. 21), se encontram presentes na Feira Hippie de Ipanema. Mesmo possuindo status de lugar de memória por trazer a lembrança experiências de um movimento perdido no tempo, devemos levar em consideração que a feira possui um sentido funcional, pois, estabeleceu-se como um polo de vendas de artefatos artístico-artesanais.

No entanto, uma vontade de memória que visa preservar e comemorar o movimento hippie, a qual emerge em meio a este aspecto puramente comercial, pode de certa forma ser percebida pela forma como estes artefatos eram produzidos e apresentados ao público. Em meio às diferenças conceituais entre o artesanato e as artes plásticas, devemos lembrar que ambas estiveram bem alinhadas durante os primeiros anos da Feira. A carga ideológica por trás das produções, ainda que não compartilhada por todos os expositores – mas, pelos principais, aqueles que tocaram a feira rumo a sua legalização – se deram no tocante a apresentar artefatos que não deviam ser resumidos a simples objetos a serem comercializados.

Hugo Bidet queria levar a arte para outro patamar daquele verificado nos circuitos de arte, pois, a feira como uma exposição de arte deveria levar o artista a uma interação com um público mais diversificado, em geral aqueles que estavam à margem das galerias de arte. Os hippies – respeitando que o movimento hippie brasileiro assumiu dinâmicas próprias – tinha em sua essência a contestação a uma sociedade excessivamente consumista, orientada pela lógica do mercado. Seu artesanato, conceitual, deveria ser produzido com uma forma de contestação a este sistema, substituindo, assim os produtos industrializados pelos manufaturados, eliminando ao máximo qualquer vestígio do capitalismo. Outros artesãos – ainda que não produzisse um artesanato exclusivamente tradicional – procuraram apresentar ao público produtos com finalidades litúrgicas, decorativas, lúdicas e também conceituais.

Na concepção de ambos, estes artefatos resultado do artesanato e das artes plásticas tinham pureza e não podiam ser comparados a meros objetos produzidos para

serem consumidos em massa. Era comum os expositores confeccionarem seus objetos diante dos frequentadores. Havia uma preocupação muito grande em se manter pureza e distinção, e esta preocupação foi levada a cabo pelas normas estabelecidas no Estatuto da FEIRARTE, no Decreto nº 321/1976 que "*Dispõe sobre a Feira-Livre Especial de Artes – FEIRARTE"*, na Lei nº1533/1990 que "*Regulamenta as feiras especiais de arte – Feirartes"*.

Como verificado, estas normas são bem restritivas quanto ao ingresso de novos expositores, a participação de pessoas que não fossem os próprios artesãos e artistas e a banalização da feira pelo uso de materiais industrializados. No entanto, tais medidas não foram suficientes para impedir a ameaça da descaracterização da feira pela entrada de produtos industrializados, conforme, mostra à reportagem "*Feira "hippie" muda de feição ou os artistas perdem licença*" publicada no dia 19 de janeiro de 1976, onde, segundo a opinião do diretor do Departamento de Fiscalização da Secretaria da Fazenda da época, Renato Paquet, estes problemas haviam surgido após a entrada de novas pessoas na feira. Em 1978, na reportagem "*Uma discussão acadêmica chega à Secretária de Fazenda*", publicada pelo Jornal do Brasil no dia 9 de maio, é possível perceber a continua atuação da Secretaria de Fazenda combatendo os produtos industrializados.

> Domingo último, os fiscais da Secretaria da Fazenda permitiram, pela última vez, a venda de bolsas industrializadas, luminárias com armação e complementos industriais, bijuterias feitas de correntes industrializadas e por fundição (moldes) e trabalhos com muitas duplicatas na feira de arte de Ipanema. (JORNAL DO BRASIL, 1978, p. 4).

Os problemas referentes à deturpação da feira não se resumiram apenas a comercialização de produtos industrializados. Ao longo dos anos é possível verificar que a realização de feiras paralelas também trouxe muitos problemas aos expositores, não apenas aos mais conservadores, como também aqueles não tão radicais quanto à comercialização exclusiva de produtos artesanais. Em 14 de novembro de 1983, o jornal Ultima Hora traz na reportagem intitulada "*Artesão luta por direitos*", a luta dos artesãos contra a permanência de camelôs nas adjacências da Praça General Osório, que culminou com uma representação judicial contra o prefeito.

> O mandado de segurança "contra o ato omissivo do prefeito do município" – impetrado pelos 550 artesãos da Feira de Artesanato de Ipanema, insatisfeitos com a "feira paralela" que instalou-se ali – terá hoje parecer do juiz Gabriel Cursio da Fonseca, da 7ª Vara de Fazenda. A atitude de recorrer à justiça foi decidida após esgotar-se todos os canais competentes: " O prefeito está conivente. Infelizmente é a nossa conclusão", desabafa Iara Zoqbi, há treze anos na praça. (ULTIMA HORA, 1983, p. 2).

Essa temática que engloba a participação de qualquer indivíduo na Feira, a comercialização de produtos industrializados e a ação de camelôs, são problemas bem atuais, conforme pode ser observado na reportagem "*Descaracterização da Feira Hippie de Ipanema preocupa grupo de expositores: Produtos chineses invadem tradicional feirinha na General Osório e barraqueiros temem que se transforme em camelódromo"*, produzida por Maria Rubim e publicada no site do jornal O Globo[77]. Na matéria, o artesão Francisco Gomes da Costa (que expõe há 40 anos), o artista plástico Hélio Natividade (na feira desde que foi oficializada) e o ceramista Oscar Aguero (trabalha na feira desde 1976), denunciam o descaso da prefeitura frente ao comércio de produtos industrializados, o aluguel de barracas por alguns expositores e a presença de indivíduos sem licença. Os expositores reclamam que isto faz com que tenham que vender mais barato para equiparar preços com os produtos industrializados e que isso acarreta a perda de credibilidade. Por fim, o ceramista Oscar Aguero fala que é "preciso voltar aos antigos valores da feira".

Se o tempo em que expositores dizem estar na feira for verdadeiro, tal aspecto corrobora com a premissa de que os mais antigos são os mais preocupados em manter certos valores. Não sabemos se Marcia Rubim quando fez as entrevistas propositalmente selecionou os expositores mais antigos; de qualquer forma, não causa estranheza a sintonia entre antiguidade e uma postura mais conservadora. Não queremos dizer se é certo ou errado o comércio de produtos industrializados e a participação de outras pessoas que não sejam os próprios artesãos expositores. Mas, uma vez que estamos tratando de um patrimônio imaterial, acreditamos que mesmo que prezando por

[77] Ver RUBIM, Maria. Descaracterização da Feira Hippie de Ipanema preocupa grupo de expositores: Produtos chineses invadem tradicional feirinha na General Osório e barraqueiros temem que se transforme em camelódromo. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/descaracterizacao-da-feira-hippie-de-ipanema-preocupa-grupo-de-expositores-16116047. Acesso em: 5 de novembro de 2018.

um desenvolvimento sustentável, torna-se imprescindível a adoção de políticas públicas que se atenham a preservar as características originais da Feira.

Temos ciência da complexidade do assunto. Ele não deve ser compreendido apenas pela ótica dos expositores, mas, também, por uma perspectiva que contemple questões socioeconômicas relacionadas ao trabalho informal. A Lei municipal nº 1876, de 26 de junho de 1992 que *Dispõe sobre o comércio ambulante no Município e dá outras providências* é o texto base para assuntos concernentes à questão do comércio ambulante. Em seu Artigo 5º, temos a relação das pessoas habilitadas para este comércio:

> Art. 5º - São considerados habilitados para o comércio descrito no art. 1º:
>
> I - os cegos, os paraplégicos, mutilados e demais deficientes físicos;
>
> II - os carentes, aí entendidos as pessoas físicas com idade superior a quarenta e cinco anos, os desempregados por tempo ininterrupto superior a um ano e os egressos do sistema penitenciário, condicionado o exercício da atividade ao não envolvimento em nova prática delituosa;
>
> III - as pessoas físicas que já exerçam atividades profissionais previstas nesta Lei na data de sua promulgação.
>
> Parágrafo Único - Os desempregados e os egressos do sistema penitenciário poderão exercer as atividades previstas nesta Lei e pelo prazo de dois anos. (RIO DE JANEIRO, 1992, Art. 5º).

O atual elevado índice de desemprego, que acarretou no aumento de camelôs, levou o prefeito Marcelo Crivella em 27 de agosto de 2017 a criar o Decreto nº 43579 que *Dispõe sobre a Política Municipal de Licenciamento Sustentável do Comércio Ambulante no Município do Rio de Janeiro – POLIS, e dá outras providências*. Embora seja um tema relevante, para alguns expositores os produtos industrializados e o comércio realizado por ambulantes são sinônimo da perda de uma identidade construída pelos primeiros expositores. Os expositores de hoje não são mais os mesmos e nem produzem os mesmos artefatos, mas alguns mantêm um sentimento de continuidade com a proposta inicial dos fundadores da Feira. De acordo com Nora:

> A atomização da uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coesão interior. Ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da

> identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. (NORA, 1993, p. 18).

No próximo capítulo, analisaremos com mais profundidade as entrevistas realizadas na Feira Hippie de Ipanema, mas, por ora, relatamos que foi possível identificar uma tendência nostálgica nos expositores mais antigos e o sentimento de que os mais novos eram os responsáveis pela descaracterização da feira. Esse sentimento quanto a estes *outsiders*[78] sem dúvida é alimentado pelo Decreto nº 42.663/2016 que permite que artistas de rua se apresentem e comercializem no espaço público carioca sem prévia autorização municipal (salvo exceções).

Interessante à análise de Souza (2008) sobre as feiras hippies de Belo Horizonte e de Oregon. Segundo os autores, a feira de Oregon manteve suas características hippies devido o ingresso de poucos expositores, ao contrário da feira de Belo Horizonte, que presenciou a entrada de muitos expositores, por causa das condições socioeconômicas brasileiras.[79]

> No Brasil, o crescente desemprego e a hipertrofia da economia informal fizeram com que as feiras livres por todo o país se multiplicassem e ganhassem cada vez mais adeptos. Isto influencia claramente a identidade da feira de Belo Horizonte. Seu crescimento desenfreado fez com que sua proposta inicial se perdesse, a produção artesanal perdeu espaço para produção em série e para a revenda de mercadorias. (SOUZA et. al, 2008, p. 14,15).

Mesmo que a proposta de patrimonialização da Feira Hippie de Ipanema não tenha se preocupado em consagrar um lugar de memória para uma tradição voltada a manter práticas artísticas-artesanais, até mesmo porque a atual Lei nº1533/1990 que regulamenta as Feirartes impede o uso e comercialização de produtos industrializados e a participação de pessoas que não os próprios expositores, devemos considerar que os processos de massificação e industrialização podem acarretar a perda de identidade (NORA, 1993). Na verdade, estes não são problemas atuais, tendo em vista que no século passado os expositores pioneiros através do movimento hippie e da

[78] Ver ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

[79] Segundo os autores, as pesquisas de campo na Feira de Belo Horizonte foram realizadas durante o período de fevereiro a maio de 2005.

neovanguarda artística já denunciavam uma sociedade massificada e controlada pelos ditames capitalistas.

Não queremos aqui colocar uma cisão entre expositores antigos como os mais novos, mas não podemos relativizar o papel dos mais antigos no tocante a valorizar determinadas práticas. Tal ação entra na categoria funcional do lugar de memória "(...) pois, garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão" (NORA, 1993, p. 22). Temos ciência de que a convivência entre distintos grupos não é fácil. Se não desprezamos a posição dos expositores mais antigos, o mesmo não fazemos para com os expositores mais novos. Acreditamos ser possível ambos conviverem dentro da Feira, no entanto, para tal, tornam-se necessárias ações mais efetivas por parte da prefeitura.

A forma como as Feirartes é administrada nos mostram a complexidade por traz do funcionamento da máquina pública. Para se ter uma ideia, hoje três secretarias se dividem a cuidar dos assuntos concernentes as Feirartes: a de Cultura é responsável pelas provas; a de Desenvolvimento, Emprego e Inovação tem a atribuição de conceder as autorizações; e de Fazenda está a cargo da Taxa de Uso de Área Pública (TUAP).

Precisamos levar em consideração que a Feira Hippie é um patrimônio e ações devem ser empreendidas visando proteger seu capital material e imaterial. Mesmo diante problemas socioeconômicos, a presença de ambulantes e demais artistas de rua sem sintonia com a Feira acarreta na perda de sua identidade, além de promover um desarranjo do espaço público. Interessante que muitos destes indivíduos não são verificados na Praça General Osório e adjacências nos dias em que não há feira, isto acaba acarretando que os mesmos sejam vistos como oportunistas. Uma solução seria o uso racional do espaço urbano com o alojamento destes em outros locais onde possa haver uma coexistência pacífica com moradores e comerciantes. É preciso averiguar as condições socioeconômicas de cada um para que assim possa haver uma prioridade para os mais necessitados. Caso ambulantes e artistas de rua queiram ingressar no universo do artesanato e das artes plásticas, a prefeitura através do Centro de Artes Calouste Gulbenkian poderia disponibilizar cursos voltados para este público, com o objetivo de inseri-los no circuito do comércio de rua.

Quanto à venda de produtos industrializados por expositores cadastrados, acreditamos que aliado a ações mais eficazes e regulares visando coibir tal prática, a

prefeitura deveria se encarregar de instruir os expositores acerca dos danos que a venda de tais produtos pode acarretar a imagem da feira e respectivamente aos dos próprios expositores. A inclinação para o comércio de produtos industrializados não pode ser percebida apenas pelo ávido desejo de lucro. Em muitos casos tende a ocorrer devido à pressão que o mercado exerce, refletindo um cenário em que alguns expositores optem por produtos que se enquadrem nos gostos dos visitantes.

Acreditamos ser possível uma postura empreendedora sem se perder a originalidade. O *Termo de Referência: Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato* (2010) apresenta importantes propostas neste sentido. O Termo trabalha com as dificuldades enfrentadas pelos artesãos e apresenta propostas viáveis para o desenvolvimento sustentável do setor, como: análise da demanda do mercado; uso de novos materiais; uso de novas tecnologias.

> A concorrência cada vez maior, a falta de arcabouço legal para o desenvolvimento do segmento, a dificuldade do artesão em desenvolver postura empreendedora e visualizar o artesanato como negócio, e o acesso a mercados são os principais desafios que precisam ser superados para a legitimação do artesanato como um negócio brasileiro de sucesso.
>
> Para que a atuação do SEBRAE no artesanato possa cumprir os desafios apresentados e contribuir de forma eficiente e eficaz na promoção do desenvolvimento sustentável, é importante a padronização da linguagem, definição comum de conceitos, diretrizes, objetivos, metas e estabelecimento de uma estrutura organizacional, de eixos norteadores e de um sistema de gestão integrado.
>
> Assim, a atuação do SEBRAE deve contribuir para o desenvolvimento do artesanato de forma integrada, enquanto setor econômico viável que amplia a geração de renda, de postos de trabalho e promove a melhoria da qualidade de vida. (SEBRAE, 2010).

O município como responsável pela “valorização do patrimônio”, conforme o inciso 1º do Artigo de nº 2 da Lei nº 3947/2005, deve se preocupar em acompanhar permanentemente os artesãos e artistas plásticos, sendo capaz de identificar e intervir em possíveis problemas relacionados à questão organizacional e profissional, ofertando cursos de capacitação e instruindo acerca de como os expositores podem coexistir com o mercado. Algo que sentimos falta na política patrimonial é falta de instrução aos novos expositores acerca da história da feira. Acreditamos que estes devem passar por curso que lhes capacite a atuar num patrimonio imaterial.

2.3.2. Sentido Material do Lugar de Memória

Outro aspecto concernente à falta de conflitos entre memórias é o fato de que o registro como patrimonio imaterial em 2011 não trouxe mudanças no funcionamento da Feira. Se este registro tivesse alterado negativamente a rotina dos expositores, provavelmente estes teriam se manifestado. É inegável a relevância do status de patrimônio para os expositores, no entanto este se enquadra na perspectiva de se salvaguardar uma memória. A dimensão de proteção causada pela Lei nº 5286/2011 é inferior à gerada pela Lei municipal nº 3.089 de 5 de setembro de 2000, que *Tomba para fins de Preservação Histórica a Praça General Osório e dá outras providências*, também de autoria da vereadora Rosa Fernandes. Esta Lei foi bem mais importante para os expositores, pois, impediu que a Feira fosse transferida para o Jardim de Alá devido a obras que seriam realizadas visando a revitalização da Praça General Osório. Importante que a Lei nº 3.089/2000 não tombou apenas a Praça, como as práticas artísticas e culturais lá desenvolvidas, protegendo, assim, a própria feira Hippie e a Banda de Ipanema.

> Art. 1° Fica tombada por seu valor histórico e cultural a Praça General Osório, delimitada pelas Ruas Teixeira de Melo, Visconde de Pirajá, dos Jangadeiros e Prudente de Morais, no bairro de Ipanema, VI Região Administrativa, ficando definitivamente incorporadas ao Bem Tombado as atividades artísticas e culturais, ali realizadas regularmente, relativas ao comércio de produtos artesanais. (RIO DE JANEIRO, 2000).

Essa lei foi tão importante para os expositores que chegou a ser noticiada como se tivesse tornado patrimônio a própria Feira, como mostra a reportagem *Feira de Ipanema é tombada*, publicada pelo Jornal do Brasil, no dia 7 de setembro de 2000. De acordo com a matéria, a transferência da feira, evitada pela lei, era a maior preocupação dos expositores. Esta ameaça foi relatada por Ivan Jilek no site da Feira, descrevendo a atuação da Comissão de Expositores e em especial do expositor Paulo Melo contra esta transferência.

> Quanto ao tombamento, DA FEIRA, como podem ver foi iniciado em 06 de 2009, vindo a se tornar lei, agora em julho de 2011, um trabalho iniciado no ano de 1999/2000, pela comissão vigente na época, quando a Nossa Feira sofria grave ameaça de transferência. Um dos membros da comissão, o saudoso Paulo Melo, teve a ideia do tombamento o qual na época não pode ser feito pois não havia

> precedentes de tombamento como imaterial. Por isso foi feito o tombamento da Praça General Osório com o evento que tradicionalmente lá já acontecia. Tombamento esse que nos deu folego para continuar lá. Obrigado Paulo Melo! Mas a vida continua e depois de vencermos a "batalha" da obra, em Paz e Harmonia[80].

A possível transferência da Feira para o Jardim de Alá poderia ter acarretado na perda de sua identidade. Apesar de nos atermos ao conceito de lugar de memória, tendo em vista este conceito nos proporcionar uma compreensão daquilo que ficou marcado não apenas na memória de expositores, como também da sociedade carioca, não podemos desprezar que ao se pensar na Praça General Osório evoca-se toda efervescência cultural e contracultural das décadas de 1960 e 1970. Devemos considerar que todo este movimento se processou através de pessoas que ambientaram a Praça e, para Nora (1993), o lugar de memória possui uma acepção material devido este possuir um conteúdo demográfico.

Mesmo com toda perseguição policial desencadeada contra o movimento hippie no Brasil, aliado a visão deturpada criada em torno deste movimento, a imagem do movimento hippie está associada a esta Praça, ainda que produto de um esforço contínuo. Basta vermos que até em documentos oficiais a Feirarte I de Ipanema é chamada de Feira Hippie.

Atentando na questão Praça General Osório e Feira Hippie, algumas reportagens produzidas antes do tombamento da Praça chamam atenção por demonstrar que a revitalização não era o único objetivo para a transferência da Feira. Segundo matéria de 25 de janeiro de 2000, publicada pelo Jornal do Brasil e intitulada "*Feira Hippie pode ir para o Jardim de Alá*", o presidente da Fundação Parque e Jardins, Vicente Cantini, considerava que o espaço durante a realização da feira ficava desordenado.

> "Sou um frequentador assíduo da feirinha da Praça General Osório e do jeito que tá, virou um imenso conglomerado. Não dá para andar direito e os artesãos ficam prejudicados na hora de expor seus trabalhos", observou Cantini, que já tem um esquema detalhado para a padronização das barracas das feiras de artesanato, que, segundo ele "ficarão bem mais atraente aos olhos dos moradores e turistas", disse Vicente, que garantiu já ter um parceiro disponível para adotar a

[80] Disponível em: http://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira%20Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

> praça. Pelo modelo proposto, a General Osório seria gradeada e, internamente, receberia áreas com brinquedos infantis, bem como um novo formato paisagístico. Pelo desenho, não há espaço para a feira hippie a não ser no entorno. (JORNAL DO BRASIL, 2000, p. 21).

Pelo disposto na reportagem, as mudanças ocorridas na Praça e a padronização da Feira seriam benéficas para os expositores. No entanto, tal perspectiva parecia não levar em consideração as opiniões dos expositores, expressando apenas, os anseios do representante do poder público. Além disso, em outras reportagens, como *Jardim de Alá terá café literário*, realizada por Fabrício Marta, para o Jornal do Brasil em 15 de março de 2000, que cobrem o assunto, percebemos que a mudança não seria momentânea e sim definitiva, já que havia um projeto maior em jogo, que visava à revitalização do Jardim de Alá.

> A mudança da Feira Hippie, que há 31 anos "abre suas portas" ao público na Praça General Osório, em Ipanema, para o Jardim de Alá, anunciada pelo JORNAL DO BRASIL em janeiro é, na verdade, a primeira de uma série de idéias para livrar do completo estado de abandono os 70 mil metros quadrados do maior jardim da ZONA Sul do Rio. O pacote completo de sugestões elaborado pela Fundação Parques e Jardins (FPJ), com a finalidade de tornar sociável o Jardim de Alá será entregue ainda esta semana ao prefeito Luiz Paulo Conde. (MARTA, 2000, p. 25).

Entre muitas discussões envolvendo expositores, representantes do poder público, moradores e comerciantes, a mudança só não se efetivou devido à promulgação da Lei 3.089, de 5 de setembro de 2000 que tombou a praça como patrimônio cultural municipal. No dia 7 do mesmo mês, o Jornal do Brasil publica a reportagem *Feira de Ipanema é tombada.*

> Nova Lei – O tombamento da praça e da feira vai obrigar a prefeitura a rever as obras de recuperação da General Osório, previstas para começar em novembro depois das eleições. O presidente da Fundação Parques e Jardins, Vicente Cantini, disse ontem que precisa estudar a legislação para saber o que vai mudar. O subprefeito, da Lagoa, Ricardo Rotemberg, esteve reunido ontem à noite com o prefeito e disse que ainda não podia conversar sobre o assunto. (JORNAL DO BRASIL, 2000, p. 17).

Importante que a referida Lei (Art. 1º) ao incorporar ao tombamento todas as atividades artísticas e culturais realizadas regularmente na Praça, fez com que a Feira fosse mantida no local. O tombamento não impediu a realização de obras de revitalização, na verdade, este não era o objetivo, mas, sim o de proteger os expositores. As obras seriam realizadas, contudo, sem a remoção dos expositores. Reportagem do dia 8 de setembro de 2000, denominada *General Osório será cercada*, da conta que:

> O tombamento da praça General Osório e da Feira de Ipanema, promulgado pela Câmara de Vereadores, na última quarta-feira não impedirá a realização de obras de reurbanização – incluindo a colocação de grades – que a prefeitura pretende realizar no local a partir de novembro (...) Autora do projeto de lei que tombou a praça, a vereadora Rosa Fernandes (PFL) garante que o tombamento não vai impedir as obras planejadas pelo Estado e Município. "O local onde os feirantes ficam pode ser mudado. Eles só não podem ser transferidos da praça. Essa foi uma grande conquista dos ambulantes". (JORNAL DO BRASIL, 2000, p. 15) .

De fato, a feira não foi redirecionada para nenhum outro local, tendo apenas, algumas mudanças no que tange ao reposicionamento de alguns expositores do centro para as calçadas da praça. É difícil para nós avaliarmos até que ponto uma possível transferência da feira alteraria sua identidade, até mesmo porque, os expositores – principais responsáveis pela manutenção e transmissão de determinados valores – estariam presentes no novo local. Todavia, observando o estudo de caso da Feira de Belo Horizonte, os autores salientam que sua mudança da Praça da Liberdade para a Avenida Afonso Pena, em 1991, "(...) simbolizou o processo final de institucionalização da feira, como evento de importância econômica para a cidade. Nesse processo, em contrapartida, a feira perde sua importância artística e cultural" (SOUZA et al., 2008, p. 15).

2.3.3. Sentido simbólico do Lugar de memória

Acerca do desenho comemorando os 50 anos da Feira[81], além da indumentária e de outros aspectos simbólicos que fazem menção ao movimento hippie, chama-nos atenção que a comemoração entorno dos 50 anos de feira, leva, seu início para o ano de

[81] Figura 14.

1968. Quanto a este último aspecto, é preciso destacar que conforme vimos no capítulo anterior, os jornais e demais fontes indicam que a feira começou em outubro de 1969. Ainda que consideremos que hippies se concentravam na Praça General Osório em 1968 e que o ano de 1969 tenha se sobressaído devido à participação de Hugo Bidet e de outros artistas plásticos – o que pode ser levado em consideração, ainda mais pela forma como os hippies eram vistos pelo estado e pela sociedade – nossos estudos tem identificado que ano de 1968 fora apropriado pela sua conjuntura política. Sobretudo pela falta de elementos no projeto de registro patrimonial que indicassem ser 1968 o ano em que a feira tenha tido inicio.

Não podemos negar que a história como crítica do passado, por vezes acaba por deslegitimar o que é estabelecido pela memória. Quando realizamos uma síntese do embate entre estes dois campos, visualizamos que esta orbita entorno do enquadramento da História como ciência, dotada de recursos metodológicos, contra a memória, estabelecida como um saber subjetivo que se presta a reconstruir o passado visando atender interesses do presente sejam eles políticos, econômicos ou culturais.

> (...) quase natural e inerente aos indivíduos. Se a memória carregaria indelevelmente a afetividade dos sujeitos, a história traria consigo a imparcialidade, a objetividade dos fatos; uma se aproximaria do passado para revivê-lo, ao passo que a outra se distanciaria para analisa-lo. Em nome da Ciência, ergueu-se um muro para separar história e memória. (FREIRE, 2016, p. 133).

A necessidade de se proteger uma memória acaba por condicionar a reescrita da história, tendo em vista os interesses envolvidos na concepção deste projeto. Segundo Nora:

> A passagem da memória para história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever da memória faz cada um o historiador de si mesmo. O imperativo da história ultrapassou muito, assim, o círculo dos historiadores profissionais. Não são somente os antigos marginalizados da história oficial são obcecados pela necessidade de recuperar seu passado enterrado. Todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir em busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens. (NORA, 1993, p. 17).

Temos ciência que a memória pode glorificar ou demonizar o passado, ressaltando ou esquecendo elementos pertinentes a narrativa a ser contada, podendo trazer juízos morais que também são suscetíveis aos interesses e disputas. No entanto, se há uma suspeita sobre o uso das fontes usadas na reconstrução da memória, Le Goff (1990) chama atenção para o fato da responsabilidade da crítica documental estar a cargo do pesquisador. Além disso, este a frente da pesquisa pode não ser neutro o bastante, ou seja, dependendo de suas motivações o trabalho também pode ser tendencioso.

Importante nesse sentido o conceito de transdisciplinaridade no estudo dos locais de memória, tal como defendido por Gondar (2005), já que, a memória ao compor distintos significados e signos, necessita de diferentes percepções "(...) conforme os problemas a que pretendam responder" (GONDAR, 2005, p. 12). Para a autora, o conceito de memória social não é propriedade exclusiva de nenhuma disciplina e nem se limita a explicações que se baseiam em uma única perspectiva analítica. Os novos problemas (que não param de surgir) exigem novas teorias e desta forma, este conceito estará sempre em movimento. "Por esse motivo, ele jamais poderá configurar-se em uma definição estanque e unívoca, já que, em razão de sua própria condição transversal, sofre um permanente questionamento" (GONDAR, 2005, p. 15).

Nesse sentido, torna-se compreensível a forma como o Sr. Ivan Jilek se apropria do ano de 1968. Apesar de divergir de outras fontes, isso não invalida nossa pesquisa, já que a principio demonstra o interesse de Ivan em reconstruir uma história. Montenegro (2010) constantemente faz uso do termo "reconstruir" quando trabalha com a questão da memória na História Oral. Para o autor, as entrevistas tornam-se ferramentas importantíssimas no processo de conhecimento histórico, pois, além de apresentarem um ineditismo de fatos, apontam significados e ressignificados para os mesmos.

Quando falamos em representação social, falamos em construção. Para Nora (1993), já não existe uma memória verdadeira, mas, uma memória histórica. A memória verdadeira se dá quando não há descontinuidade daquilo que se fazia no passado e o que se faz no presente. Os próprios locais de memória ressaltam algo que mais não se vive.

> Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria

> memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história. (NORA, 1993, p. 8,9).

Neste caso, a reconstrução de uma memória acerca do movimento hippie possui um sentido simbólico. Nora (1993) já havia chamado atenção para o fato do lugar de memória possuir uma conotação simbólica em vista "(...) visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou" (NORA, 1993, p. 22). A forma como alguns expositores procuraram reconstruir o movimento hippie é interessante. Na feira é possível ouvir diretamente deles as histórias, no entanto, há outros meios por onde esta memória é revivida.

Como é o caso das celebrações em torno do aniversário da Feira, já que, na perspectiva de Nora (1993) as celebrações seriam um dos mecanismos utilizados para se enfatizar determinada memória. Esta vontade de memória por trás das celebrações faria com que estes eventos não fossem espontâneos. De fato, quando analisamos as comemorações entorno do aniversário da Feira Hippie, percebemos que estas não se dão apenas a celebrar seu surgimento – sabiamente levado para o ano de 1968 –, pois, pelo menos no campo simbólico, acabam revivendo um pouco do clima contracultural do período de seu surgimento, o que consequentemente traz visibilidade a Feira.

Lembrando que não é só um simples aniversário, é o aniversário da feira que funciona desde o mítico ano de 1968. Neste caso, há todo um esforço por parte de alguns expositores para que as comemorações sejam marcantes. Não há uma data específica para as comemorações, mas, em geral, nos últimos anos elas têm ocorrido no último domingo de novembro[82]. A reconstrução com base em 1968 fica ainda mais evidente a partir do momento que lembramos que jornais e livros deram conta que ela surgiu em outubro de 1969. De qualquer forma, nos concentrando nas comemorações, elas se dão através de shows e geralmente com instalação de painéis contando através de fotos e outros documentos a história da Feira. Acerca deste último aspecto, este deveria ser permanente e não somente em eventos especiais. Quanto aos shows, cantores e

[82] Em 1991 a comemoração se daria em 27 de outubro, conforme noticiado em 17 de outubro no Jornal do Brasil através da matéria *Festas dos Artistas*.

bandas – como o roqueiro Serguei em 2009 e a banda Dona Penha[83], em 2013 – dão um tom nostálgico, entonando canções que procuram transmitir através das músicas todo aquele espirito contestador e libertário das décadas de 1960 e 1970. Pereira (1983) enaltecendo o papel do rock e da Tropicália[84] destaca que a música foi um importante instrumento a serviço da contracultura.

Toda esta movimentação é acompanhada ao longo dos anos por veículos midiáticos de grande circulação, como o jornal impresso, Jornal do Brasil, e por jornais televisionados, como o RJTV[85]. Ultimamente, graças ao avanço das Tecnologias de Comunicação e Informação, pessoas comuns têm registrado e compartilhado na rede fotos e vídeos retratando não apenas os aniversários, como, suas visitas a Feira. Essas manifestações espontâneas de notada importância para a manutenção de uma memória em prol da Feira Hippie fogem ao aspecto apontado por Nora (1993) de que nossa sociedade contemporânea tem se valido dos arquivos apenas para manter aquilo que nos é "impossível lembrar".

Essa memória digital, apontada por Gondar (2005) como uma das memórias – dos fluxos, das mídias, do corpo e dos vestígios – que ganharam força com o declínio das memórias nacionais e comunitárias, uma crítica direta a perspectiva declinológica de Nora (1993), são importantes no tocante a difundir informações, como também são fáceis de serem acessadas. Como vemos informando ao longo deste capítulo, blogs, sites e redes sociais como o Facebook, são ferramentas utilizadas frequentemente no sentido de manter expositores e frequentadores informados acerca de assuntos relacionados a Feira.

[83] Banda que mistura influências de funk, rock e MPB Disponível em: http://www.cultura.rj .gov.br/evento/feira-hippie-de-ipanema-comemora-aniversario-com-show-da-banda-dona-penha. Acesso em: 12 de novembro de 2018.
[84] Ver Tropicalismo. Disponível em: //tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento. Acesso em: 12 de novembro de 2018.
[85] Destaque para a matéria em que o RJTV cobriu o aniversário de 40 anos da Feira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tBNSsAjCYZo. Acesso em: 12 de novembro de 2018.

Fig. 15. Folder digital anunciando o aniversário da Feira Hippie em 2018. Fonte: Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1665059626933288&set=pcb.1665059706933280&type=3&theater&ifg=. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

Isto tem um papel muito importante na construção de um imaginário acerca do movimento hippie, tanto para os que viveram, quanto para os que não viveram o movimento. Para Laplantine e Trindade (2003):

> Imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva. Imagens não são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo. (LAPLANTINE e TRINDADE, 2003, p. 10).

Neste sentido, torna-se importante pensar a memória social como um processo, capaz de buscar explicações concernentes à forma como determinada sociedade produziu e com que objetivo suas representações. Neste capítulo, percebemos os mecanismos utilizados por alguns expositores na reconstrução de uma memória hippie. No próximo, através das entrevistas procuraremos identificar o porquê deste resgate, ainda que tenha ficado claro neste capítulo que esta reconstrução se deu em razão da valorização da imagem da Feira. Bem, esta é vertente mais visível no processo de patrimonialização.

O que nos levou a investigar os vestígios na memória e história acerca do movimento hippie, sem dúvida é o título da Lei nº 5.286, de 27 de junho de 2011 que *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* e seu artigo 1º que fala sobre o registro ter sido condicionado por atividades culturais relacionadas à memória e a identidade dos brasileiros.

A menção ao termo hippie nos condicionou a pesquisar de que forma esse movimento é revivido, pois, se a própria lei faz jus ao termo hippie, este deveria ter uma atenção especial pelo projeto patrimonial, o que de fato não aconteceu, tendo em vista que o projeto que deu origem a Feira ao não fazer uso de todo artefato metodológico e teórico necessário para o registro de bens imateriais, não conseguiu dar vida ao movimento hippie.

Na verdade, isso reflete a forma como são tocados os projetos de patrimonialização no município do Rio de Janeiro, onde boa parte deles se concentram nas mãos do legislativo – Incrível que até hoje a Feira Hippie ainda não foi inscrita em nenhum livro destinado aos bens imateriais municipais – para depois seguirem para o órgão responsável pelo seu registro, hoje o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade.

Hoje, alguns ideais verificados no movimento hippie ainda povoam o coração de alguns expositores. Veremos que alguns valorizam o pacifismo e contestam o establishment, até mesmo por que, segundo Pereira (1983) a contracultura não pode ser resumida apenas ao fenômeno da década de 1960, mas, deve também ser pensada que como uma postura contrária a uma cultura convencional sempre existirá. Além disso, reconstruir uma memória e valorizá-la não é o mesmo que revivê-la. Não é possível reviver o movimento hippie em sua totalidade. Os tempos e o contesto político, econômico e social são outros. Além do que, a necessidade de se reconstruir uma memória entorno do movimento hippie se dá por este movimento não existir mais e essa é uma das premissas do conceito de lugar de memória, o resgate de uma memória que não é mais vivida.

Tal assertiva nos leva a identificar que o movimento hippie já não existe. De acordo com o documento do DOPS (ANEXO 16, p. 248), *Atividades Suspeitas de "Hippies" – Contato com elemento Russo*, no ano de 1973, organismos de segurança ainda monitoravam os hippies de perto. Ao alertar todas as forças de segurança do país,

o documento, nos indica que o movimento hippie brasileiro, apesar de revestido de características próprias, não foi apenas um modismo. A onda hippie no Brasil teve sua importância e também sua duração.

Não pretendemos neste capítulo investigar todas as nuances envolvidas na forma como nossa sociedade desenvolve sua memória entorno do movimento hippie e nem quais são os locais de sua memória. O movimento hippie foi sem dúvida um dos principais expoentes da contracultura da metade do século passado, mas, não foi o único. Há de se considerar que estudar o movimento hippie é abrir discussões acerca da ideia de contracultura. É uma discussão necessária, tendo em vista que a globalização não é nosso único problema. A sociedade brasileira tem presenciado setores conservadores fazendo uso do aparelho estatal para fazerem valer suas pretensões. Estamos sofrendo um retrocesso em questões relacionadas a liberdades individuais, igualde civil e de gênero. Além disso, o capitalismo tem encontrado terreno fértil em nosso país, onde políticas são adotadas explorando cada vez mais nossos proletários e ecossistema.

Capítulo 3 - A Feira Hippie pelos Expositores

Ao longo de nossa pesquisa trabalhamos com o conceito de lugar de memória por entender que a Feira Hippie de Ipanema possui características que a tornam um local detentor de uma memória hippie. O projeto patrimonial que evidenciou uma vontade de memória capitaneada por alguns expositores – com destaque para o artesão Ivan Jilek – proporcionou que a oralidade não fosse o único mecanismo utilizado para representar essa memória, tendo em vista, que essa representação também se deu por meio de mídias digitais, comemorações e veículos de comunicação.

Apesar de termos conseguido identificar em que momento, por quem, porque e como se deu o processo de patrimonialização da Feira, recorremos agora a História Oral em razão de procurarmos através dos depoimentos de expositores verificar como estes se identificam em relação a uma memória hippie e como se posicionam frente a questões relacionadas: à administração da Feira, numa perspectiva interna e externa; ingresso de novos expositores; a Feira como patrimônio. De acordo com Meihy: "Por partir de um assunto específico e preestabelecido, a história oral temática se compromete com o esclarecimento ou opinião do entrevistador sobre algum evento definido" (MEIHY, 1998, p. 51).

Compreendendo os relatos apresentados como "versões oficiais" (BOURDIEU, 2006b), condicionaremos as trajetórias sociais dos expositores aos temas propostos, identificando que os mesmo como agentes sociais, estão inseridos num espaço social condicionado por uma lógica interna que relega prestígio a determinadas posições como aos expositores mais antigos, como também, aqueles que atuam na Comissão de Expositores. E sob a perspectiva de quadros sociais de memória de Halbwachs (1990), veremos nos relatos como as memórias são condicionadas pelas relações sociais.

3.1. História Oral: mais do que uma ferramenta, e menos do que uma disciplina

A frase atribuída a Louis Starr (TREBITSCH, 1994) e Meihy (1998), um dos grandes nomes da história Oral moderna, abre nossa reflexão acerca das possibilidades de uso das fontes orais. Durante a condução de nossa pesquisa, as contribuições do artesão Ivan Jilek se mostraram muito importantes. Em diálogos que majoritariamente se deram por e-mails e mensagens instantâneas via Messenger, mas, também por

conversas realizadas na própria Feira, o mesmo se mostrou muito presente quando solicitado, nos disponibilizando desde informações mais diversas a materiais iconográficos. Segundo Meihy (1998), nas entrevistas conduzidas de acordo com a história oral, indivíduos com estas características são denominados de "ponto zero", por conhecerem a história do grupo com que se quer fazer a entrevista, sendo assim, depositários de uma história coletiva e referência para histórias de outros membros do grupo.

Além das informações prestadas por Ivan Jilek, ao curso de nosso trabalho também mantemos contato e nos valemos de informações prestadas por funcionários públicos ligados a Secretaria de Cultura, Regina Freitas, e do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, Luciana Torres. Do mesmo modo que testemunhos de expositores coletados de outras entrevistas, como a de Menezes e Eichler (2008) e de depoimentos prestados em jornais[86] e blogs[87]. Apesar destas fontes se mostrarem importantes por revelarem informações não contempladas por documentos produzidos pelo poder público, até que ponto podemos considerá-las partes constituintes da história oral?

De início, com base nas definições de uma *nova história*, já apontamos ser possível extrair de alguns documentos tradicionais, informações que consigam revelar aspectos concernentes à vida de pessoas comuns. Mesmo documentos não produzidos por estas pessoas, a partir do papel investigativo do historiador, tornam-se importantes fontes de conhecimento[88]. A forma como Ginzburg (2006) trabalhou com os documentos inquisitoriais, não produzidos por Menocchio, pelo contrário, produzidos contra ele, se mostraram bem frutíferos quanto a nos mostrar um pouco sobre este moleiro.

> Graças a uma farta documentação, temos condições de saber quais eram suas leituras e discussões, pensamentos e sentimentos: temores, esperanças, ironias, raivas, desesperos. De vez em quando as fontes, tão diretas, o trazem muito perto de nós: é um homem como nós, é um de nós.

[86] Como na reportagem produzida pelo RJTV e na reportagem publicada no site do jornal O Globo. Respectivamente: Disponível em: http:// https://www.youtube.com/watch?v=tBNSsAjCYZo. Acesso em: 1 de fevereiro de 2018 e Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/descaracterizacao-da-feira-hippie-de-ipanema-preocupa-grupo-de-expositores-16116047. Acesso em: 5 de novembro de 2018.
[87] Disponível em <http://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira%20Hippie%20de%20Ipanema>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.
[88] Ver LE GOFF, J. (Org.). **A Nova História**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

> Mas é também um homem muito diferente de nós. A reconstrução analítica dessa diferença tomou-se necessária, a fim de podermos reconstruir a fisionomia, parcialmente obscurecida, de sua cultura e contexto social no qual ela se moldou. Foi possível rastrear o complicado relacionamento de Menocchio com a cultura escrita, os livros (ou, mais precisamente, alguns dos livros) que leu e o modo como os leu. Emergiu assim um filtro, um crivo que Menocchio interpôs conscientemente entre ele e os textos, obscuros ou ilustres, que lhe caíram nas mãos. (GINZBURG, 2006, p. 9, 10).

Vejamos que de acordo com interesse do historiador, alguns documentos possibilitam que excluídos tenham voz. No caso da história oral, essa situação fica mais evidente, pois, de acordo com Meihy (2006), nas últimas décadas ela tem se destacado como uma ferramenta de transformação social utilizada por minorias culturais e classes discriminadas. Nestes casos, a história oral não se limita apenas a coletar histórias de vida, mas, firma-se pela sua função social. Contudo, este aspecto instrumental (MEIHY, 2006), não acompanha a história oral desde seu estabelecimento no Brasil como técnica moderna de coleta de informações por meio de entrevistas, que ocorre em meados da década de 1970, com ações de instituições brasileiras como a Fundação Getúlio Vargas, aliada a instituições estrangeiras como a Fundação Ford e a Universidade de Colúmbia.

> Pode-se dizer que a moderna história oral brasileira definiu-se entre nós a partir de 1979, florescendo principalmente depois de 1983 no processo de redemocratização política do país. Ainda que houvesse um esforço anterior, nos anos 70, como prática assumida com vigor, somente depois de um amadurecimento que implicou aproximação de diferentes tendências foi que se afinaram os debates capazes de promover espaços coletivos para a combinação de opiniões. (MEIHY, 2000, p. 89).

Segundo Meihy (2000) e Ferreira (1994), as pesquisas desenvolvidas nos anos subjacentes a este período de consolidação da história oral se concentravam nos depoimentos de membros da elite política, militar e cultural[89]. Interessante que Trebitsch (1994) ao periodizar o desenvolvimento da história oral dentro numa perspectiva historiográfica, identifica que nos EUA, berço da história oral moderna, estabelecida em 1948 por Allan Nevins e Louis Starr com a fundação da Columbia Hístory Office, as primeiras entrevistas também se concentravam nas elites. Segundo o

[89] De acordo com Alberti (2005), as entrevistas realizadas pelo CPDOC com as elites políticas não se restringiram a aspectos puramente pessoais, pois, num sentindo mais amplo, estas trajetórias de vida estão associadas a todo um contexto político-histórico em que o entrevistado atuou.

autor, esse modelo que "será considerado como o exemplo daquilo que não se deve fazer" (TREBITSCH, 1994, p. 21), nos anos 60 pela influência de movimentos sociais, dará lugar a uma "outra história", interessada nos excluídos, minorias étnicas, imigrantes e delinquentes.

Apesar de a história oral ter se desenvolvido distintamente entre EUA e Brasil, há um destaque nestes dois países para uma história oral que se firma como saber social, em virtude da inclusão social que promove. Devido à dinâmica de nossa pesquisa, não nos deteremos em realizar uma discrição pormenorizada de como a história oral se institucionalizou no Brasil. Em linhas gerais, autores como Meihy (2000) e Ferreira (1994), numa perspectiva política, argumentam que a história oral sufocada pelo regime militar, emerge durante a redemocratização, como um instrumento capaz de "(...) captar as vozes ocultas pelo saber oficializado, construído por meio de documentos convencionais, principalmente escritos" (MEIHY, 2006, p. 197).

No decorrer dos anos, a história oral se destaca pela sua perspectiva democrática e inclusiva. Apesar de não desprezar a participação das universidades na produção desta história oral, Meihy (2006) acaba por relativizar seu papel, em geral por considerá-la reduto de uma concepção culturalista, que relega a história oral um papel secundário, sendo apenas um recurso a ser utilizado por disciplinas como história, psicologia, jornalismo, geografia humana e sociologia. A falta de autonomia seria também resultado de uma percepção positivista que não consideraria a história oral uma fonte confiável. Além disso, segundo o autor, há de se considerar o dano em nossas instituições acadêmicas, causado pelo colonialismo cultural promovido pela influência teórica norte-americana e europeia.

De certa forma, Camargo (1994) também reconhece toda problemática relacionada à incorporação da História Oral pela academia, salientando que em decorrência disso, as Associações de História Oral[90] surgiram como uma saída viável, ao manter os seus pesquisadores conectados. Acerca disso, devemos reconhecer que boa parte dos pesquisadores que compõem tais associações, são oriundos das universidades. Se há falta de espaço para a história oral nestas instituições, as mesmas têm sido representadas por seus egressos. Ferreira (1994) num levantamento sobre o *II Encontro*

[90] Segundo Camargo (1994), a Associação Brasileira de História Oral é criada em 1994 ao final do II Encontro Nacional de História Oral.

Nacional de História Oral: História Oral e Multidisciplinaridade, realizado em abril de 1994, no Rio de Janeiro, informa que:

> Dos participantes que apresentaram trabalhos, 62% tinham o doutorado, 34% tinham o mestrado, e 37% eram graduados. No que diz respeito à sua formação, diversamente do que se observava na década de 1980, quando os pesquisadores que trabalhavam com história oral eram predominantemente cientistas sociais, constatou-se uma maioria de historiadores, com 51%, ficando os cientistas sociais em segundo lugar, com 34%. A seguir vinham os profissionais das áreas de educação e letras, com 37%, e, finalmente, das áreas de enfermagem, psicologia e saúde pública, com 1,8% cada. (FERREIRA, 1994, p. 8).

As postulações de Meihy (2000) de que o colonialismo cultural estabelecido pelas contribuições teóricas norte-americanas e europeias teria condicionado a história oral brasileira e latino-americana a uma situação de dependência, geraram respostas no *X Congresso Internacional de História Oral*, realizado no Rio de Janeiro em 1998, onde proferiu a conferência que resultou em seu artigo. Sintetizando as propostas apresentadas neste mesmo congresso por Dora Schwarztein (2000), Janaína Amado (2000) e Eugênia Meyer (2000) acerca das considerações de Meihy (2000), podemos ver que diante as questões historiográficas e desafios sociais latino-americanos, as autoras pregam a necessidade de aprofundamento das bases teóricas para pesquisa; a superação da dicotomia nacional versus estrangeiro, em vista de pesquisas que incorporem elementos que auxiliam na elucidação dos problemas sociais; a necessidade do reconhecimento das várias vozes silenciadas sob uma suposta única história oral latino-americana; a sua aceitação como metodologia, técnica ou disciplina que pode ser utilizada por diversas frentes, como universidades, pesquisadores independentes e outros profissionais.

Estas propostas que acabam esbarrando na fervorosa defesa de uma história oral pura e independente (MEIHY, 1998, 2000), chama-nos atenção pela possibilidade de fazermos uso de algumas propriedades estabelecidas pela história oral, sem nos sentirmos constrangidos por fazer em nossa pesquisa, uso de outras fontes, que não se resumiram as fontes orais. Neste sentido, alargando a concepção de história oral, Camargo escreve que: “Hoje eu entendo a História Oral e a interpreto como algo realmente pós-moderno. Pós-moderno por sua elasticidade, por sua imprevisibilidade, por sua flexibilidade” (CAMARGO, 1994, p. 76).

Não desprezamos todo referencial teórico e metodológico aplicado atualmente a história oral, mas, em nossa pesquisa, ao fazermos o uso de diversas fontes, esta torna-se uma ferramenta capaz de nos revelar a forma como os expositores lidam com alguns temas importantes. "(...) a História Oral é uma fonte, um documento, uma entrevista gravada que podemos usar da mesma maneira que usamos uma notícia de jornal, ou uma referência em um arquivo, em uma carta" (CAMARGO, 1994, p. 78).

Procuramos em nossa pesquisa não hierarquizar as fontes utilizadas, pois, para cada objetivo estabelecido, determinada fonte se mostrou mais útil do que outra. Meihy (2006), que parece se mostrar suscetível a esta dinâmica – postura diferente daquela adotada em outros trabalhos (1998 e 2000), onde defendia que as pesquisas com fontes orais deveriam ser produzidas sem relação com outras fontes – escreve que:

> O uso da história oral, portanto deveria ser aplicado onde os documentos convencionais não atuam, revelando segredos, detalhes, ângulos pouco ou nada prezados pelos documentos formalizados em códigos dignificados por um saber acadêmico que se definiu longe das políticas públicas. Aspectos subjetivos, deformações dos fatos, mentiras, fantasias, ilusões, seriam, pois elementos consideráveis para quem procura mais do que a "verdade" os motivos das "inverdades". Sem a consideração dos fatores ocultos, das lacunas e das subjetividades é inviável se pensar na história oral que superaria, por gênese, os documentos convencionalmente consagrados como "históricos". (MEIHY, 2006, p. 198).

Outro ponto de reflexão acerca das fontes trabalhadas ao longo de nossa pesquisa é a necessidade da história oral desempenhar sua função social. Apesar destas fontes não terem sido produzidas numa perspectiva instrumentalista (MEIYH, 2006), será que as reportagens não suscitam reflexões em seus leitores acerca dos problemas enfrentados pelos expositores? E as mídias digitais, que apresentam em primeira mão o ponto de vista dos expositores. Podem ser desprezadas?

Ainda relacionado à questão da função social, chamamos atenção para o fato das pesquisas com fontes orais não deverem ser entendidas unicamente como instrumento de lutas e propriedade exclusiva de segmentos desprestigiados. Não que uma ação política com vistas a equiparar perdas ou promover o reconhecimento de determinada causa não seja uma das atribuições das pesquisas acadêmicas. Mas, corre-se o risco de desvalorizarmos outras pesquisas que não atentem em mudanças de realidade social. Camargo (1994) já chamava atenção para essa arbitrariedade e o

próprio Meihy (2006) reconhece que esta é uma percepção pobre e vulgar, pois, ao se dar uma única oportunidade de fala, limita-se a possibilidade do diálogo.

> Quando se propõe uma prática onde em vez de hierarquizar as memórias as paralelizam de maneira a mostrar em um mesmo grupo oposições formula-se um espaço de debate tem-se que mais de uma unidade, pode-se ver a divisão em redes que abrigam na identidade, diferenças. Então, formular outras relações que possam em vez de "verticalizar" as forças de dominação de memórias, "horizontalizá-las" é mais do que ver "memórias dominantes" ou "memórias dominadas" (...) É o diálogo que passa a interessar e os conflitos internos de cada grupo em vez de cristalizar os argumentos propostos por cada causa, passam a expressar a luta de cada camada. (MEIHY, 2006, p. 198, 199).

Interessante que o autor utiliza o termo memória e não propriamente a palavra entrevista, isso se deve, pelo fato da memória na história oral ser um caminho pelo qual os informantes recuperam e recriam suas histórias. A pluralidade de memórias é um tema importante e por mais que em nossa pesquisa temos identificado que o processo de patrimonialização da Feira Hippie centrou-se na construção de uma memória voltada a aspectos hippies, levada a cabo por um número reduzido de expositores, procuramos nas entrevistas, também ouvir expositores que não tenham feito parte desse grupo.

Embora trabalhemos com uma temática ligada a inclusão social, haja vista que os patrimônios culturais imateriais possibilitam o reconhecimento dos valores culturais de um grupo (FUNARI e PELEGRINI, 2006), nossa pesquisa não efetuará mudanças radicais na vida dos expositores, já que a Feira Hippie de Ipanema é hoje um patrimonio cultural imaterial da cidade do Rio de Janeiro (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 5286/2011), além do que, a Praça General Osório, juntamente com as atividades artísticas lá realizadas, foi no ano 2000, tombada como patrimonio material municipal (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 3089/2000). Mas, mesmo assim, temos o interesse de que nossa pesquisa possa ser consultada por expositores, instituições públicas, acadêmicos e grande público, como uma fonte capaz de fornecer informações adicionais sobre uma história não contemplada por documentos tradicionais.

Então, respondendo aquela questão formulada no início deste tópico, sobre a possibilidade de se considerar as fontes documentais que utilizamos como partes constituintes da história oral, afirmamos que, embora possam transmitir os testemunhos dos expositores e até mesmo desempenharem uma função social, as mesmas, devido à

metodologia empregada – entrevista pessoal, gravação, transcrição e análise do material transcrito – não podem, na prática, serem consideradas componentes da história oral.

3.2. Se Achegando aos Expositores: estruturando as entrevistas

Favoráveis a conceptualização da História Oral como uma metodologia, diferente de uma técnica, mas, inferior a uma disciplina, porquanto, mesmo capaz de suscitar questões, não pode solucioná-las, Ferreira e Amado (2006) informam que:

> Em nosso entender, a história oral, como todas as metodologias, apenas estabelece e ordena procedimentos de trabalho - tais como os diversos tipos de entrevista e as implicações de cada um deles para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras de o historiador relacionar - se com seus entrevistados e as influências disso sobre seu trabalho -, funcionando como ponte entre teoria e prática. Esse é o terreno da história oral - o que, a nosso ver, não permite classificá-la unicamente como prática. (FERREIRA e AMADO, 2006, p. XVI).

Nesse sentido, um método para as pesquisas com fontes orais torna-se necessário, já que, segundo Alberti (2005): “Fazer história oral não é simplesmente sair com um gravador em punho, algumas perguntas na cabeça, e entrevistar aqueles que cruzam nosso caminho dispostos a falar um pouco sobre suas vidas” (ALBERTI, 2005, p. 29). Atualmente verifica-se uma preferência pelas entrevistas diretas entre entrevistador e depoente, ao invés do preenchimento de questionários, técnica usual das entrevistas escritas. Em geral, isso ocorre pela possibilidade de interação social entre ambos estes agentes e pela natureza das pesquisas qualitativas, que se dedicam a captação de informações concernentes a processos sociais, significados, motivações, valores e crenças (MINAYO, 1996).

Mesmo centrada na oralidade, existem de acordo com Meihy (1998), três diferentes tipos de entrevistas a serem empregadas: história oral de vida, tradição oral e história oral temática, definidas de acordo com o projeto de pesquisa. Resumidamente falando, podemos dizer que a primeira consiste no conjunto de experiências da vida do depoente, a segunda, na permanência de tradições e mitos e a terceira na participação do depoente num tema escolhido. Por mais que atendam a objetivos específicos, estas modalidades não podem ser entendidas como modelos fechados, pois, dependendo da

pesquisa, ambas podem acabar se cruzando, onde: “mesclando situações vivenciais, a informação ganha mais vivacidade” (MEIHY, 1998). Corroborando com esta ideia, Alberti (2005) informa que: “É possível que em determinado projeto de pesquisa sejam escolhidos ambos os tipos de entrevista como forma de trabalho (...) Isso depende, novamente, da adequação desse procedimento aos propósitos do projeto” (ALBERTI, 2005, p. 38) .

Alguns aspectos balizados durante nossa pesquisa delimitaram a forma como projetamos as entrevistas. Ao conduzirmos questões que privilegiem o papel do expositor como agente social da Feira, optamos pela história oral temática, devido nosso trabalho ter se desenvolvido por um viés analítico que se prestou a buscar esclarecimentos acerca de um tema específico, a forma como expositores se identifica em relação a uma memória hippie. Não que fatos ligados à vida do expositor não tenham importância em nossa pesquisa – até mesmo porque, sua trajetória social influencia sua percepção de mundo e conduta, onde um expositor que viveu e foi simpático ao movimento hippie, provavelmente se mostrará mais sujeito a manutenção de uma memória hippie – mas, ao invés de nos concentrarmos em suas experiências de vida, o que exigiria o uso da história oral de vida como metodologia, procuramos focar na conduta do expositor dentro de um sistema condicionado por uma lógica interna.

De acordo com Meihy (1998), a história oral temática está associada aos projetos acadêmicos, por utilizar os documentos orais como fontes que possam disponibilizar a “verdade”. Desta forma, o papel do entrevistador torna-se ainda mais explícito, tanto na formulação das questões, quanto na análise das respostas. Na elaboração de nosso roteiro de entrevistas, procuramos seguir um modelo indutivo, com questões semiestruturadas. Para Meihy (1998): “(...) as questões buscadas devem sempre ser contextualizadas e seguir uma ordem de importância capaz de inscrever os tópicos principais em análises do depoente” (MEIYH, 1998, p. 52).

Ressaltamos que nosso objetivo não é exclusivamente o de averiguar quem foi hippie ou não, mas, através dos relatos dos expositores, perceber como estes se identificam em relação a uma memória hippie. Associado a estas questões, achamos importante tentarmos obter informações quanto a temas que trabalhamos durante a pesquisa como: Comissão de Expositores; o tempo como expositor na feira; patrimônio

imaterial; novos expositores. Dito isto, nosso roteiro de entrevista foi condicionado da seguinte forma:

Nome do entrevistado:

Ofício:

Nacionalidade:

1) Há quanto tempo expõe na Feira?

2) Qual a importância de fazer parte de uma feira que funciona desde a década de 1960, elevada em 2011 a condição de patrimônio imaterial?

3) A Feira é comumente chamada de "hippie". Na sua concepção, o que seria o movimento hippie?

3-1 Você concorda então que a Feira seja hoje chamada de hippie?

4) Qual a importância da Comissão de Expositores para a manutenção da Feira?

4-1 Qual deveria ser o papel ou função da Comissão de Expositores?

4-2 Já participou da Comissão de Expositores? Caso não, participaria?

5) Você é a favor do ingresso de novos expositores?

Com base no roteiro, priorizamos entrevistas individuais, as quais foram realizadas na própria Feira, com vistas a manter os entrevistados mais a vontade para colaborar com as entrevistas, e, também, devido a uma questão logística, já que, a Feira reúne todos num só local. Algo que facilitou nossas entrevistas foram as observações assistemáticas[91] realizadas na Feira, onde recolhemos e registramos fatos da realidade dos expositores. Além disso, salientamos que o contato com os expositores vem desde que a Feira Hippie se tornou um objeto de estudo, ainda na graduação.

[91] Ver LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Editora Atlas, 1996.

Fig. 16. Aniversário de 50 anos da Feira Hippie de Ipanema em 28 de novembro de 2018. Fonte: Arquivo pessoal (20/11/2018).

Quanto aos entrevistados, atestamos que nossas entrevistas não se concentraram exclusivamente nos expositores mais antigos e nem nos membros da Comissão de Expositores – mesmo havendo uma rotatividade de membros, esta se mostrou uma instituição de controle e manutenção de valores –, mesmo, que estes se destaquem por possuir uma identificação mais forte com a Feira, pelo fato de lá estarem há mais tempo. Um projeto prosopográfico com base no desenvolvimento da Comissão de Expositores pode até se tornar uma proposta de pesquisa viável para trabalhos futuros, porém, no momento, procuramos dar voz a um maior número de expositores, que se enquadre em nossos objetivos. De acordo com Alberti (2005):

> A escolha dos entrevistados não deve ser predominantemente orientada por critérios quantitativos, por uma preocupação com amostragens, e sim a partir da posição do entrevistado no grupo, do significado de sua experiência. Assim, em primeiro lugar, convém selecionar os entrevistados entre aqueles que participaram, viveram, presenciaram ou se inteiraram de ocorrências ou situações ligadas ao tema e que possam fornecer depoimentos significativos. O processo de seleção de entrevistados em uma pesquisa de história oral se aproxima, assim, da escolha de "informantes" em antropologia, tomados não como unidades estatísticas, e sim como unidades qualitativas – em função de sua relação com o tema estudado –, seu papel estratégico, sua posição no grupo etc. (ALBERTI, 2005, p. 31, 32).

Em razão do grande número de expositores, que seriam na concepção de Meihy (1998) a colônia ser estudada: "(...) numa primeira instância independe de separação de gêneros (mulheres/homens), idades (gerações), estado civil, padrões de vida econômica, ou outros detalhes que devem ser referidos nos critérios de definição de rede" (MEIHY, 1998, p. 61), realizamos um recorte definindo nossa rede (subdivisão da colônia) em artistas plásticos e artesãos que exponham na feira e que possuam licenças. Optamos por não entrevistar pessoas que exponham trabalhos de terceiros[92], expositores sem licença (que estejam expondo por ações judiciais), ambulantes, pessoas ligadas ao comércio gastronômico, trabalhadores do espaço como montadores das barracas e seguranças e frequentadores.

3.3. Grupo de Sepetiba

Nossas entrevistas se deram durante o funcionamento da Feira. A princípio tínhamos como objetivo coletar informações com o maior número possível de expositores. Contudo, após dez entrevistas, julgamos estar de posse de um importante material. Nossos entrevistados foram os seguintes artesãos: Ivan Jilek, Luciano Holanda, Edesio Souza da Silva, Michel Max André Houart, João Anhõn, Josemir Vasconsellos, Maria José, Renato José Serlião, Célio Pinto de Souza e Daniel Silva Moreira.

As entrevistas apesar de corresponderem aos temas propostos, apresentaram entre si diferenças, a nosso ver, algo até mesmo previsível, tendo em vista as individualidades de cada expositor. Dentro desta perspectiva, alguns relatos se mostraram mais extensos que outros, como foi o caso de Ivan Jilek em relação ao de sua esposa, Maria José. Há de se considerar que quando falamos em entrevista extensa, não queremos dizer que a entrevista de Ivan Jilek foi enfadonha, pelo contrário, foi dinâmica e pelo seu conhecimento e ações dentro da Feira, até mesmo curta. Se fôssemos extrair todas suas memórias e informações, teríamos umas cinco horas de entrevistas.

> Naquele tempo a gente saía com as coisas nas mãos e vendendo. Eu mesmo fazia umas presilhas de cabelo e falava para minha mulher: "Se veste normal e vai num salão chique". Ela ia com a presilha no cabelo e o pessoal achava bonito. Ai ela dizia: "Meu namorado ali

[92] Por motivo de força maior um expositor ao se encontrar impossibilitado de expor, pode ser substituído por um representante.

> fora fez". Aí o pessoal pedia para entrar e eu vendia (risos). Como é que eu hippie ia entrar num salão para oferecer? Não iam me deixar nem entrar. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 202).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, relatos menores não podem ser pensados como pobres em informações. Pensemos no caso de Maria José, que afirma estar na Feira desde seus primórdios e como esposa de Ivan Jilek, compartilhou juntamente com ele muitas experiências. Será que ela não teria muito conhecimento a compartilhar conosco? Precisamos ter em mente que existem diversos motivos que podem condicionar uma pessoa a falar menos que outra. O simples fato de requeremos informações já é capaz de intimidar o entrevistado. Para o bem de nossa pesquisa, todos os entrevistados estavam dispostos a conversar conosco e conforme as entrevistas se desenrolavam, fomos capazes de formular perguntas adicionais. E, ainda que estivéssemos ávidos por informações, procuramos respeitar os limites de cada um. "Mas quem tem memória boa mesmo é minha irmã, é igual a do Ivan (risos). Eles ficaram diretos" (MARIA JOSÉ, ANEXO 6, p. 227).

Foi possível identificar que nossa pesquisa soou como algo positivo para os expositores. Nesse sentido, todos de certa forma procuraram colaborar. O expositor Luciano Holanda, ao tempo em que apresentou dificuldades para se expressar verbalmente, trouxe para a entrevista um verdadeiro dossiê com fotografias, reportagens e outros materiais, além de nos ter presenteado com seu livro *Pagode de Ipanema* e um DVD contendo algumas histórias da Feira. "Tudo meu tem documentos comprobatórios. Não falo mentira. O que falo comprovo com fotografia, com texto e com tudo. Porque eu escrevi um livro (Pagode em Ipanema) contando os bastidores daqui" (LUCIANO HOLANDA, ANEXO 7, p. 229).

Houve também expositores que em meio à resposta de uma pergunta, acabaram por responder outras, dispensando, assim, a necessidade de repetição das questões, como foi o caso de Daniel Moreira que ao narrar sua chegada à Feira, informou qual era sua técnica. "Em 1970 eu já estava por aqui. Vim trazido pelo Ivan e trabalhava para o amigo dele, o Marco Antônio, que o pessoal chamava de Tom. Então, eu trabalhava com couro. Fazíamos assentos, puffs" (DANIEL MOREIRA, ANEXO 10, p. 239).

Situação semelhante pôde ser verificada quando expositores ao relatarem suas experiências traumáticas com a Comissão de Expositores, transmitiram a ideia de que

não participariam mais deste órgão. Tal situação, como verificada com Célio Souza, fez com que não perguntássemos se ele participaria novamente da Comissão. “Mas eu desisti. Desisti porque na minha luta acabei arrumando inimigos” (CÉLIO SOUZA, ANEXO 9, p. 236)”.

Todas estas riquezas de informações estão transcritas nesse trabalho, de forma que pudéssemos transmitir as impressões dos expositores. As entrevistas – adicionadas ao final deste capítulo – foram transcritas na íntegra, salvo adequações realizadas visando dar “visibilidade ao caso tematizado” (MEIHY, 1998).

Interessante perceber que boa parte dos depoimentos seguiram um caminho condicionado pela forma como os próprios expositores se viam como agentes sociais. Para Bourdieu (2006b), esse fenômeno evidencia que o indivíduo ao relatar sua vida, o faz por um caminho que apresente uma biografia oficial de si. Ainda que nosso objetivo não fosse o de atentar nas histórias de vida, muitos dos relatos acerca dos temas propostos acabaram se cruzando com a própria história de vida dos expositores. Essa objetividade por trás dos relatos exige que o pesquisador leve em consideração o espaço social no qual o entrevistado está inserido, como também, outros agentes deste campo.

> O que equivale a dizer que não podemos compreender urna trajetória (...) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de superfície social, como descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos. (BOURDIEU, 2006b, p. 190).

Difícil não ouvir alguns relatos sem condicioná-los a trajetória social dos expositores dentro da Feira Hippie. A posição social que o expositor ocupa, incide na forma como este apresenta publicamente sua história, seus feitos e a história da Feira. Um exemplo pode ser tirado do expositor Ivan Jilek que é constantemente citado por outros expositores, como por Daniel Moreira, João Anhõn, Josemir Vasconsellos, Célio Souza e como, era de se esperar, por sua esposa Maria José. Dentre as citações

sobressaem-se aquelas que se referem a ele como um dos antigos, hospitaleiro, amigo, trabalhador, possuidor de boa memória, inteligente e, sobretudo, hippie. Não queremos dizer que um expositor é mais importante do que outro, mas, alguns acabam se destacando em razão de seus feitos. Conforme os relatos nos mostram, Ivan Jilek foi bem ativo no tombamento da Praça General Osório em 2000 e no registro da Feira Hippie de Ipanema como bem de natureza imaterial em 2011.

Em alguns relatos é possível perceber que os expositores, cientes da importância de Ivan Jilek para a história da Feira, citam-no como referência para a validação de alguma informação, como por exemplo, João Anhõn ao descrever como chegou a Feira, demonstrando, assim, estar nela desde seu primórdio.

> Eu mesmo era hippie. Vim do Sul com vinte anos de idade para o Rio de Janeiro e estou hoje com 74 anos. Nós vínhamos de carona. Mas a maioria era artesão. Tinham dom. Eram bons artesãos. O Ivan foi um deles, mas, teve muitos que já foram embora, outros morreram. (JOÃO ANHÕN, ANEXO 4, p. 218).

De igual forma, mas lançando críticas a Ivan Jilek, por supostamente dizer que é um dos fundadores da Feira, temos Luciano Holanda, que alega ele ser um dos primeiros expositores do local: "Olha o barbudo ai (Ivan Jilek em foto do álbum). Ele é um símbolo daqui. Ivan é bem inteligente, mas, ele quer ser um fundador, aí não né? (risos). Quando ele chegou aqui eu já estava. Ele quer ser um dos primeiros" (LUCIANO HOLANDA, ANEXO 7, p. 231)

Tal reconhecimento instituído pelos expositores a Ivan Jilek confere ao mesmo um capital cultural (BOURDIEU, 2007) sacramentado pelos conhecimentos construídos através de suas ações que não se limitaram apenas a Feira Hippie de Ipanema, como também a Feira da Praça da República, a de Belo Horizonte e a Feira de Artes de Embu[93].

[93] Através da Lei nº 14.537, de sete de setembro de 2011, a cidade de Embu passa a se chamar Embu das Artes. Ver Feira de Embu das Artes (2016).

Fig. 17. Ivan Jilek na Feira de Arte de Embu em 1968[94]. Fonte: Feira de Embu das Artes (2016, p. 25).

Outros expositores como Célio Souza e Michel Max, assim como Ivan Jilek, relataram ter participado das feiras paulistas. Segundo Célio Souza: "Eu fui fundador da Feira de Embu das Artes. A gente fazia a feira aqui e ia para lá". Já Michel Max, evidenciando também as dificuldades para se obter o registro de expositor no início da década de 1970, diz:

> Quando eu cheguei era o ministério da justiça e não o ministério do turismo o responsável pelas credenciais. No início me expulsaram por que eu era turista. Então fiquei em São Paulo um ano, em Embu, e também na Praça da República. Lá eu consegui a papelada. Depois voltei aqui no Rio. (MICHEL MAX, ANEXO 3, p. 216)

Nos relatos, é possível perceber que o tempo como expositor é algo que relega prestígio. Mais do que isso, ser um expositor antigo significa ser um artesão das antigas, cheio de sabedoria e mantenedor de um artesanato de qualidade, frente a novos expositores que se deixaram levar pela lógica de mercado, não produzindo mais artefatos personalizados, mas produtos em série. Nesse sentido, constantemente vemos os entrevistados indicarem que no passado tudo era diferente e que eles são os mantenedores de um verdadeiro artesanato. "(...) nós antigos, gostaríamos que permanecesse uma coisa boa, artesanal, que na época deu muito certo. Hoje tem muito

[94] Ivan Jilek é o da esquerda.

coisa que não é mais, mas, algumas pessoas ainda se mantém" (JOÃO ANHÕN, ANEXO 4, p. 218).

Michel Max não considera nem artesãos, expositores que utilizam material industrializado: "Você pode ver que a maioria não são artesãos. Eu mesmo faço meu material" (MICHEL MAX, ANEXO 3, p. 217). Daniel Moreira diz se sentir um "dinossauro" e Ivan Jilek, dá seu parecer sobre seu trabalho rústico: "Rústico não de mal-acabado. Mas um rústico bem feito, simples, um trabalho artesanal mesmo. Eu mantenho uma identidade no meu trabalho, algo em que se identifique o objeto com o dono" (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 208).

Tais posições dentro de uma lógica bourdiana de campo social indicam que o tempo como artesão constitui-se como um capital cultural dentro do artesanato – ao menos na concepção destes expositores –. É algo que não foi aprendido em escolas, mas, empiricamente ao longo de suas vidas. Um artesanato original, verdadeiro, transmitido pessoalmente, por vezes de pai para filho, outras vezes de amigo para amigo. Nos relatos, percebemos a existência de um laço fraternal que permeava a troca de saberes entre os artesãos.

> Tanto o Tom (Marco Antonio) quanto eu, nunca tivemos segredo de estado acerca do trabalho. Não esquentávamos de ensinar e dar dicas. Eu acho que dentro da ideia de comunidade, precisávamos trocar ideia. Eu nunca aprendi nada sozinho. Eu trabalhava com metal e os caras com couro. Eu ensinei eles a trabalhar com metal e apendi mais coisas com couro. Eu sempre tive curiosidade. Na roça eu sempre perguntava aos mais velhos. Como te disse, eu não tenho vergonha de perguntar. Quando você pensa que sabe, aprende sempre mais uma coisa. Não quero aprender tudo, só o que preciso. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 210).

Chama atenção que a interação social não ficou restrita ao funcionamento da Feira. Os laços afetivos, as trocas de conhecimento, também ocorriam em Sepetiba, local que virou um verdadeiro reduto de artesãos. Lá as moradias eram mais baratas, como também dispunham espaço para a construção de oficinas, sem contar que Sepetiba era um local calmo. "Fui morar em Sepetiba por influência do pessoal. Alguns já morreram, outros se mudaram. Porque a gente corria para um lugar calmo. Sepetiba era um lugar de pescador" (CÉLIO SOUZA, ANEXO 9, p. 238).

Luciano Holanda também mencionou ter morado em um sítio Sepetiba e de acordo com Maria José:

> Fomos para Sepetiba depois de casados**.** Tem um bocado de gente daqui que mora lá. O Geovani dali que faz o sacos são desta mesma época. Ele foi um dos primeiros a ir para lá. Ele levou a gente, ai um foi levando o outro. Eu levei minha mãe, meu irmão, minha irmã. Hoje Sepetiba é um reduto de artesãos. (MARIA JOSÉ, ANEXO 6, p. 226)

Semelhante ao conhecimento construído, capaz de conferir prestígio, temos o tempo como expositor na Feira Hippie de Ipanema. Se o primeiro se refere a um capital cultural, o outro, trazendo para si um pouco deste conceito, também se vale como um capital simbólico, isso porque, de acordo com a lei que rege a Feira, Lei municipal nº 1533, de 10 de Janeiro de 1990, que *Regulamenta as feiras especiais de arte – FEIRARTES*, todos os expositores gozam dos mesmos direitos. Se todos são iguais perante a lei, o que condiciona os expositores a valorizarem determinadas posições?

Bourdieu (2012), não se limita a compreender o capital apenas pelo seu viés material – acumulo de bens ou riquezas – mas, também, pela perspectiva que confere ao agente social poder e prestígio. Estas aquisições, que aos olhos do autor seriam um capital simbólico, ganham força dentro da Feira, principalmente quando os expositores procuram se diferenciar dos demais utilizando o quesito antiguidade. Dos dez entrevistados, Ivan Jilek, Maria José, Michel Max e Luciano Holanda informaram estar na Feira desde seu início. Seguidos por Célio Souza, João Anhõn, Josemir Vasconsellos e José Serlião que disseram ter chego no início da década de 1970. Já Edesio Silva, disse ter chego 1988 vindo da Feirarte do Lido, enquanto que Daniel Moreira, falou que se tornou expositor oficializado em 1997, contudo, alega que desde a década de 1970 já estava na Feira como aprendiz.

Ser um expositor antigo é ser alguém que viveu toda efervescência cultural e contracultural das décadas de 1960 e 1970: “Quando chegamos aqui, era o movimento hippie mesmo. Eu mesmo era hippie (...) O que eu falo assim é que quando surgiu esta feira você encontrava músico. Oh! Quem passou aqui foi o Raul Seixas. Tinha tanta gente” (JOÃO ANHÕN, ANEXO 4, p. 219).

É ser alguém que enfrentou as perseguições empreendidas pelas forças policiais: “Na ditadura os policiais davam dura na gente. Eles chegavam descaracterizados e falavam: “Estou sabendo que você gosta de festa”. Eu ficava branco (risos). Saía correndo, sumia. Mas, me prenderam mais de uma vez” (LUCIANO HOLANDA, ANEXO 7, p. 230).

É ser alguém que teve amigos estrangeiros presos, como Maria José:

> Tinha muito argentino. Rodou todo mundo (risos). As pessoas às vezes não acreditam. Mas nós íamos os visitar na prisão. Levávamos comida para eles. Só podia levar comida em saco plástico. Coitados, eles queriam comer uma comida legal. Os argentinos amigos nossos ficaram presos. Aqueles que estavam aqui ilegais, aí que eles levavam mesmo. (MARIA JOSÉ, ANEXO 6, p. 227)

É ser alguém que sofreu para obter licença para expor, conforme nos informa o francês Michel Max (ANEXO 3, p. 216). corroborando com as informações contidas em documentos oficiais e em jornais dos anos iniciais da Feira de que havia um rígido controle sobre a atividade de estrangeiros no Brasil.

E por fim, ser um expositor antigo é ser alguém que por conhecer toda a história da Feira, encontrou motivos para lutar por sua proteção contra diversas ameaças à sua existência e memória.

> Então corremos atrás tentando conseguir o tombamento da feira. E quando começou o rolo conseguimos o tombamento da Praça com a feira que tradicionalmente acontece (...) Modesta a parte, eu que fiz a justifica para o tombamento. O pessoal ficou satisfeito com o tombamento da Praça, mas, eu continuei a correr atrás do tombamento da feira. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 203).

As lutas dentro de uma estrutura social pela aquisição de determinados benefícios materiais ou imateriais, não estabelecidos por leis, mas, determinados por um consenso entre os agentes sociais, são na concepção de Bourdieu características do capital social.

> O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e inter-reconhecimento, ou, em outros termos, à vinculação a um grupo como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (...) mas

> também, são unidos por ligações permanentes e úteis. (BOURDIEU, 2007, p. 67).

Num sentido prático, para se ter acesso aos recursos disponibilizados pela Feira Hippie, mais os expositores tendem a querer participar dos assuntos concernentes a sua administração. Nesse processo, é compreensível que grupos sejam formados com base naquilo que possuem em comum. Nossos entrevistados, apesar de não se denominarem como um grupo específico possuem habitus[95] e outras características que os aproximam, ao tempo que os distanciam dos demais. Além disso, constantemente fazem questão de afirmar sua autoridade, como por exemplo, quando Ivan Jilek narra sua tentativa de criar um conselho de ética com os expositores mais antigos, onde estes deveriam ter um poder de veto dentro da Comissão de Expositores.

> Porque eu sou a favor de uma regra, que como os índios têm um conselho dos mais antigos deveríamos ter um conselho também. Ele não deveria ter direito a voto, mas a veto, que é para manter a continuidade da associação. Porque hoje é um presidente, amanhã é outro, aí ficam os pontos que não se encontram. Deveria ter um conselho com os vinte membros mais antigos, morreu um, entra o vigésimo primeiro. Uma linha de sucessão com os que estão há mais tempo. Eu denominei este conselho como Conselho de Ética da associação. Com todas as obrigações e direitos que os outros membros da associação têm, mas, com direito a veto nas votações. Fizemos uma reunião, os caras começaram a aceitar, mas, depois morreu o assunto. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 205).

Segundo o relato, houve até reunião para decidir sobre esta possibilidade, mas, segundo o expositor, ela não foi levada adiante. Chamamos atenção para o fato de o capital social ser as oportunidades aceitas e reconhecidas pelos membros do grupo, neste sentido, haverá sempre um limite aos avanços de um determinado grupo, evidenciando, assim, que o espaço social é "um campo de forças e um campo de lutas" (BOURDIEU, 1997).

Ao tempo que identificamos uma distinção com novos artesãos e com aqueles que não mantiveram uma identidade, é possível perceber os entrevistados se distanciando dos artistas plásticos. Olhando a configuração da Comissão, percebemos a primazia dos artesãos frente aos artistas plásticos, pois, dos três membros da Comissão,

[95] Ver Bourdieu. Pierre. **Razões práticas: Sobre a Teoria da ação**. Trad. Mariza Correa. Campinas: Papirus, 2011.

dois são artesãos e um é artista plástico. Ainda que isto não tenha sido estipulado pelas Comissões, mas pela prefeitura, tal estrutura acaba por conferir um poder maior aos artesãos.

> Onde tem artista plástico que é o nosso caso, tem que ter um titular e um suplente de artes plásticas. Então, são dois representantes do artesanato e um das artes plásticas. E quando eles começaram a ficar bestas, falei que legalmente eram votos vencidos "dois contra um". Não é melhor então compormos juntos, ficando três a zero contra as autoridades?
>
> O artista plástico é celetista. O que eu contesto sempre. Veja bem. Cara, qual é o trabalho criativo que tem aqui. Quem está pintando ainda a óleo e usando espátula? Está todo mundo no acrílico porque não fede, pode se pintar no apartamento e seca imediatamente. É muito mais barato, tanto a tinta quanto o pigmento e muito mais rápido, pois, não tem que preparar a tela. Se você pintar um quadro a óleo, só a preparação da tela demora muito.
>
> Na época, tinha um representante do Sindicato, o Joel, que fechava comigo incondicionalmente. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 204).

Para Josemir Vasconsellos, os conflitos com os artistas plásticos se acentuaram quando estes, no ano 2000, em decorrência das obras ocorridas na Praça General Osório, pleitearam ficar no centro da Praça, julgando lá ser o melhor local.

> Uma das coisas que fez essa feira cair muito era a briga com os artistas plásticos porque eles achavam que eram os melhores. Diziam que o artesanato não tinha arte. Eles dividiam muito cara. Fizeram a campanha para ficar ali no centro da Praça. Acharam maravilhoso. Só que hoje estão chorando pedindo para ficaram na área externa. Eles estão lá fudido. Aqui fora as pessoas circulam. (JOSEMIR VASCONSELLOS, ANEXO 5, p. 225).

Tal ação não trouxe consequências apenas para os artistas atuais, pois, todos os artistas plásticos que vierem a ingressar na Feira, ficarão neste lugar. Por vezes, vê-se artistas plásticos saindo do espaço reservado para sua exposição, procurando estar próximo do grande fluxo de frequentadores. Ainda que esta seja uma ação condenada pelas normas internas, é maneira que alguns artistas encontraram para obter visibilidade.

Antes de prosseguirmos analisando os relatos de acordo com as perguntas centrais estabelecidas pelo roteiro, vale apena refletirmos na maneira como os expositores deram seus testemunhos. Mesmo se referindo a questões atuais,

constantemente os vemos recordando situações e acontecimentos passados. Interessante ver que as perguntas foram capazes de estimular a reconstrução de memórias, ainda que algumas lembranças se encontrassem em estado inconsciente.

Num primeiro momento, podemos dizer que, sem dúvida, a idade dos entrevistados influenciou essa condição. Não chegamos a perguntá-la, mas, levando em consideração o ano de surgimento da Feira, 1969, temos hoje em 2018, 49 anos de existência de Feira – ainda que as comemorações se deem como se a mesma tivesse surgido em 1968 –. Nesse sentido, ainda que jovens quando ingressos na Feira, nossos entrevistados hoje estariam na faixa de seus 60 anos. Isso tomando como base a idade que Maria José alegou ter quando começou a participar da Feira, 15 anos, o que a coloca hoje com 64 anos de idade. De acordo com o Estatuto do Idoso, idoso é aquele com idade "igual ou superior a 60 (sessenta) anos" (BRASIL, LEI Nº 10.741/2003, Título I, Art. 1º).

Bosi (1979) atribui aos velhos uma importância ímpar na transmissão de memórias. Portadores de vasta experiência, as pessoas idosas tendem a evocar mais facilmente o passado, já que tiveram contato com diversos quadros de referência.

> (...) elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade. (BOSI, 1979, p. 23).

Expressões como "naquela época", "antigamente" e "no meu tempo", evidenciam que os expositores assumem uma condição de antiguidade. Bosi (1979), ainda discorrendo sobre a memória de velhos, utiliza concepções de Halbwachs (1925), intentando enfatizar a ideia de que os velhos se ocupam conscientemente de contar o passado, o qual está diretamente relacionado à sua vida. Segundo Halbwachs:

> O velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, ele interroga outros velhos, compulsa seus velhos papéis, suas antigas cartas e, principalmente, conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito. Em suma, o velho se interessa pelo passado bem mais que o adulto, mas daí não se segue que esteja em condições de

> evocar mais lembranças desse passado do que quando era adulto, nem, sobretudo, que imagens antigas, sepultadas no inconsciente desde sua infância, 'recobrem a força de transpor o limiar da consciência' só então. (apud Bosi, 1979, p. 24).

Ainda de acordo com Halbwachs (1990), a memória histórica ocorre a partir do momento que o grupo transfere ao indivíduo conhecimento, vivências e experiências que este não viveu, ao tempo em que a memória autobiográfica, seria aquela vivida pelo indivíduo, sendo influenciada pelo meio social. Um ponto de interseção entre os dois autores são os quadros de referência, ideia crucial na concepção de memória coletiva de Halbwachs (1990), pois, o autor condiciona a memória à história social do indivíduo. As representações coletivas nas quais o indivíduo se baseia para reconstruir suas lembranças estão diretamente condicionadas ao grupo de referência ao qual ele fez ou inda faz parte. Em nosso caso, a Feira Hippie funciona como uma comunidade afetiva, enquanto que os expositores antigos os quais entrevistamos tendem a ser o grupo de referência.

> Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança; é necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990, p. 35).

Em nosso caso, os entrevistados ainda mantêm uma conexão bem forte com seu grupo. Ainda que não se assumisse como um grupo específico, percebemos que os entrevistados se associam através do compartilhamento de algumas características como: a atividade artesanal; os laços de amizade; o tempo como artesão; o tempo como expositor na Feira Hippie; a defesa de uma identidade artesanal.

Momentos atrás quando sinalizamos a forma como os entrevistados utilizavam Ivan Jilek e outros expositores para a validação de alguma informação, sem perceber, nos deparamos com uma situação que evidencia que o uso de outros agentes como referência, torna a memória mais exata pelo fato de outras pessoas terem sido testemunhas do fato narrado.

> Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (HALBWACHS, 1990, p. 25).

A ideia por trás utilização dos quadros socais de memória nos é pertinente devido esta ser um sistema de representações que permitem a localização do passado no presente. Quando Nora (1993) fala sobre o lugar de memória, refere-se a um lugar que tem por base quadros socialmente adquiridos. A materialidade da memória está no corpo social, enquanto houver expositores que vivenciaram o movimento hippie, mas, forte será esta vontade de memória, mesmo que por expositores que não tenham sido hippies.

Halbwachs enfatizou a memória como um mecanismo de coesão social e ante a possibilidade de um desaparecimento definitivo de uma memória hippie – em parte por não serem mais capazes de repassar oralmente todo o conhecimento – o expositor Ivan Jilek, através de suportes exteriores, arquivos físicos e digitais, procura não somente narrar a história da Feira, como procura manter viva sua memória, principalmente com os demais expositores.

A que se pesem as observações efetuadas por Pollak (1989) contra o modelo de pensamento adotado por Halbwachs, em geral por este condicionar o processo de reconstrução de memórias à estrutura social, quase que descartando as lembranças individuais, o que resultaria num processo de silenciamento imposto a determinadas memórias. Não desconsideramos esta premissa, no entanto, associado a nossa pesquisa, ressaltamos que a memória hippie que hoje é resgatada, durante muito tempo se encontrou silenciada.

Retornando as questões centrais de nosso roteiro, quando indagados se eram favoráveis ao ingresso de novos expositores, majoritariamente se mostraram favoráveis. Reconhecem que da mesma forma que tiveram uma oportunidade para expor, outros também devem ter. Segundo João Anhõn:

> Olha, eu não sou contra nada. Acho até que todo mundo tem direito. Se tiver um cara com habilidade e que faz a mesma coisa, precisando e se tiver um lugarzinho para ele por que não? Acho que no mundo agente não pode ficar brigando com as pessoas que faz as mesma coisas que você. É um concorrente e dai? Ele também precisa. Como

> eu cheguei e ganhei um espaço, todo mundo tem que ter o mesmo direito que eu. É uma democracia. (JOÃO ANHÕN, ANEXO 4, p. 219).

A tolerância para novos expositores é mutua como também a ideia de que devem ser incorporados expositores hábeis e criativos. Para Maria José: "Se for para apresentar coisas legais como essa barraca aqui do lado, acho que não tem problemas. Só fica ruim isso aqui encher de pessoas vendendo bagulhos industrializados" (MARIA JOSÉA, ANEXO 6, p. 228)

É recorrente vermos o receio dos expositores com a descaracterização causada com a revenda de artefatos e o comércio de produtos industrializados. Em resposta a esse problema, Ivan Jilek, aposta num modelo de avaliação constante, onde os membros das Comissões das Feirartes e outros expositores pertencentes à feira onde o artista será alocado tenham participação ativa no processo de ingresso e na fiscalização dos novos expositores, já que, somente a prefeitura através de sua Comissão de Avaliação cuida de todo o processo de ingresso de novos expositores.

> (...) não basta ter mais expositores, tem que haver pessoas com ideias diferentes (...) a minha proposta na lei é que deveria entrar o seguinte: Primeiro deveria ser feita uma entrevista com as Comissões de todas as Feirartes, independente da Feirarte que você quisesse participar. Você deveria ser examinado por todos os membros das Comissões das Feirartes. Ai você deveria fazer a prova e dos dozes votos (de acordo com o número de membros das Comissões), apenas três iriam decidir. Assim ficaria difícil alguém negociar a entrada. Para isso o cara deveria ir em cada uma das Feirarte. Fica difícil não é?
>
> E outra. Eles deveriam ter o compromisso de todo o ano serem examinados pelos expositores. Sejam pela Comissão de Exposição ou da de Avaliação e seus vizinhos próximos. Isso é importante porque o cara na prova faz tudo bonitinho, mas depois bota as mesmas coisas dos outros para vender. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 209).

Interessante que a preocupação com a descaraterização da Feira não é destinada apenas aos novos expositores. De acordo com relatos, o comércio de produtos industrializados – frequentemente chamados de produtos da "China" – e até mesmo o aluguel de barracas é algo recorrente. De acordo com Edesio Silva: "(...) nunca tive alguém aqui em meu lugar. Também nunca dividi ou aluguei barraca. Um monte de gente tá vendendo produto da China" (EDESIO SILVA, ANEXO 2, p. 214). Daniel

Moreira acredita que condutas erradas praticadas por expositores antigos contribuem para que outros expositores também façam o que não é certo. “Estão vendendo de tudo. Mas me diga como podemos reclamar deles se expositores com mais tempo de casa também entraram nessa? Uma coisa vai influenciando outra. Acho que temos que arrumar nossa casa primeiro” (DANIEL MOREIRA, ANEXO 10, p. 241). Visão semelhante tem Ivan: “Aqui tem o cara que revende, tem um puta estoque. Você vê aqui que entregam camisa para todo mundo. Isso incomoda. Depois não venham falar besteira. Fazem a mesma coisa depois vem reclamar comigo” (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 208).

João Anhõn ao lembrar o pioneirismo da Feira de Ipanema frente às outras Feirartes, indica que estas não seguiram o mesmo padrão ipanemense, tendo um objetivo puramente comercial. “As outras Feirartes, embora tenham surgido daqui, são vertentes. É claro, na verdade, são pessoas que já chegaram para comercializar e viver daquilo. Arrumando dinheiro ali, entendeu.” (JOÃO ANHÕN, ANEXO 4, p. 219). Ao ser indagado sobre a Feirarte de Copacabana, Edesio Silva responde que ela “(...) nunca foi Feira Hippie não” (EDESIO Silva, ANEXO 2, p. 214).

Ciente de que a comercialização de produtos industrializados é algo comum, Ivan Jilek, dá seu parecer sobre alguns dos motivos que favoreceram este tipo de comércio em outras feiras de artesanato e na própria Feira Hippie, a saber: facilidade na produção e venda de confecções; problemas de ordem econômica, como queda nas vendas; dificuldade dos expositores mais velhos em produzir artefatos mais elaborados.

> Tive olhando as feirinhas por ai. De dez barracas, oito são de roupas, uma de prata e às vezes uma de bolsa. É mais ou menos sempre essa proporção. Houve um boom nas confecções. Muita gente passou a fabricar em casa. Muitos que me enviam e-mails perguntando como se entra na Feira trabalham com confecção. É mais fácil de fazer em casa do que uma bolsa de couro (...) Tem os sem vergonha é claro, mas, a maioria está ficando tudo mais velho, tudo fudido de saúde. Não está vendendo, ai o cara bota qualquer coisa para vender. Tem hora que em época de crise não dá para arrochar ninguém. São tudo meus amigos. Eu não vou logo de cara ferrar os caras, bater de frente. Mas na medida em que o tempo vai passando vamos começar a pegar no pé. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 208).

Apesar de Ivan Jilek ter uma análise das condições reais de muitos expositores, a dificuldade para produzir ou vender, segundo os entrevistados, não é justificativa para

o abandono de um artesanato puro. A manutenção de uma singularidade, um artesanato personalizado – que os expositores chamam de "identidade" – em meio às convenções sociais e mercadológicas, é algo possível. A aplicabilidade de novas técnicas e o uso de diferentes materiais na confecção artesanal é algo estimulado pelo SEBRAE, que procura desenvolver cursos com vistas ao desenvolvimento sustentável do setor.

> O toque da mão impresso naquele produto, por uma pessoa do lugar, representando um tempo e momento. São esses elementos que configuram sua identidade e o distinguem em um mercado global cada vez mais homogeneizado. (SEBRAE, 2016, p. 29).

Acerca da utilização de maquinário, é possível perceber que para Josemir Vasconsellos e Maria José, seu uso não inviabiliza o trabalho artesanal, pois, o artesão preocupado em manter certa identidade, continuará empregando suas habilidades nestes maquinários. De acordo com Josemir Vasconsellos:

> Hoje tem o artesanato considerado urbano. Antigamente você não podia usar máquina. Hoje você pode desde que seja usada criatividade, um designe seu, acho válido. Agora não é justo eu chegar ali na Rua da Alfândega e comprar produto da China, como tem muito aqui e vender. Realmente isso mata um centro de arte. (JOSEMIR VASCONSELLOS, ANEXO 5, p. 222).

Corroborando com esta perspectiva, temos Maria José: "Não acho problema usarem máquinas para fazer. Veja minhas tolhas. Uso máquina, mas, as ideias dos bordados são minhas. Não copio, eu crio" (MARIA JOSÉA, ANEXO 6, p. 228). Atento as mudanças tecnológicas, ao uso de novos materiais e aos desejos dos consumidores, alguns artesãos mudaram de técnica, enquanto outros aprenderam novos ofícios, passando assim a confeccionarem mais de um tipo de artesanato. Interessante que boa parte dos entrevistados iniciou seus trabalhos em couro, como é o caso de Ivan. Segundo Josemir Vasconsellos:

> Atualmente eu trabalho com bolsa ecológica. Estamparia com algodão natural. No início eu comecei com couro, como todos aqui (...) Cada expositor aqui tinha uma identidade. Hoje nós perdemos bastante. Com o passar do tempo, perdemos bastante. É que o artesão esquece que ele é mutante. Veja o Ivan, de couro passou para ferro, e depois à madeira. A gente está sempre mudando, mas, alguns acharam mais fácil revender. Então ela está perdendo ao pouquinho sua característica. Nós precisamos lutar para que se volte! (JOSEMIR VASCONSELLOS, ANEXO 5, p. 221).

De igual forma Daniel Moreira: “Então eu vim direto para o couro e do couro vim para a madeira. Eu ainda me sinto um dinossauro. Então não posso perder minhas raízes” (DANIEL MOREIRA, ANEXO 10, p. 240) e Luciano Holanda: “Nessa época eu era artesão em couro. Não, não. Era artista plástico. Depois passei para couro e serigrafia” (LUCIANO HOLANDA, ANEXO 7, p. 229). Alguns se mantiveram trabalhando apenas com couro, como é o caso de Edesio Silva (bolsas de couro) e João Anhõn (móveis em couro). Mantendo a mesma técnica, mas, não tendo trabalhado com couro, temos: Maria José (bonecas e estampas), Michel Max (artesanato em metal), Renato Serlião (bolsas de tecido) e Célio Souza (móveis em metal e madeira). Este, atualmente se voltou para um artesanato ecológico.

> Na época que comecei aqui trabalhava com resina (...) Hoje eu trabalho com ferro. Na verdade, meu trabalho atual é de reaproveitamento de materiais. Faço luminárias com madeira de demolição; trabalho com latas de leite em pó, lata de óleo. Foco na área sustentável. Eu sou meio camelão né? (CÉLIO SOUZA, ANEXO 9, p. 235).

Chama-nos atenção que mesmo se diferenciando quanto à técnica e materiais utilizados, os artefatos mantêm seu aspecto utilitário. Bolsas, brinquedos, bijuterias, móveis, camisas e panos, apesar da riqueza de detalhes, possuem um sentido prático, podendo ser utilizados pelos compradores. Célio Souza, por mais que tenha mudado de técnica, afirma nunca ter fugido de sua ideologia: “No dia que eu não puder mais fazer, entrego” (CÉLIO SOUZA, ANEXO 9, p. 236).

Apesar de a frase soar com efeito, é possível ver aos domingos donos das licenças indo assinar a folha de ponto atestando sua presença, quando na verdade, são outras pessoas que estão na barraca. Muitos não querem perder o ponto. A legislação vigente, Lei nº 1.533/1990, que *Regulamenta as Feiras Especiais de Arte – Feirartes*, não permite que um expositor venda ou transfira sua autorização, salvo morte do titular, como é o caso da expositora Maria José, que voltou a Feira para ocupar a vaga deixada por sua falecida mãe.

Causa espanto que práticas contrárias à lei ocorram sem muita dificuldade. Ainda que a prefeitura possa ser ausente, temos a Comissão de Expositores que a

principio seriam seus olhos dentro da feira, reprimindo e denunciando ações ilegais. A Lei nº 1.533/1990, que se refere a estas comissões como Comissões de Administração, estabelece em seu Artigo 9º suas atribuições.

> Art. 9º - São atribuições das Comissões de Administração:
>
> I - organizar, instalar, administrar e fiscalizar as Feirartes;
>
> II - subsidiar os trabalhos da Comissão de Avaliação;
>
> III - 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, submetendo-os a julgamento da Comissão de Avaliação;
>
> IV - aplicar as penalidades previstas nesta Lei, cabendo a execução das mesmas aos servidores públicos;
>
> V - decidir sobre os pedidos de transferência. (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 1533/1990).

Além das atribuições contidas no documento, precisamos ter em mente que a Comissão – ainda que temporariamente – confere uma posição de destaque a seus membros. Isso significa que estes, eleitos por uma maioria absoluta de expositores como seus representantes, conseguem estabelecer influências que extrapolam o espaço social, tendo reflexos no espaço físico. A Comissão estabelece status e é hierarquizante dentre os demais agentes sociais, outorgando, assim, reconhecimento e prestígio. Não é exagero dizer que ela se constitui como um capital simbólico, semelhante à condição de expositor antigo. No entanto, a Comissão oferece uma oportunidade de prestígio mais fácil de ser alcançada do que a antiguidade dentro da Feira.

Segundo relato dos expositores, alguns pontos impedem que a Comissão tenha uma ação mais efetiva. Ivan Jilek aponta para a falta de poder da Comissão: “A Comissão na verdade é muito limitada. Ela tem poder aqui na Feira e perante a Secretaria de Ordem Pública (SEOP) e talvez no Calouste, na parte das Feirartes. Mas você não tem um documento legal” (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 207). Comparando com outros relatos, percebe-se que esta falta de poder se manifesta pela falta de atenção da prefeitura frente aos problemas da Feira. Quanto a assuntos de competência da prefeitura, Edesio Silva, Michel Max e Josemir Vasconsellos, reclamam da qualidade e

do tamanho dos toldos e barracas. Neste aspecto, sobre a importância da Comissão, Renato Serlião informa que:

> Já foi muito importante. Mas a política atrapalha muito. Você tenta conversar com a prefeitura, mas, ela não te atende. Aí não é nem culpa da Comissão. É muita coisa que a gente quer fazer aqui, mas, não consegue. A gente não manda na Praça, quem manda é a prefeitura.
>
> Tanto que a nossa Lei fala que tem que haver sempre uma pessoa da prefeitura (antigamente era do Calouste, mas, ele não existe mais). (RENATO SERLIÃO, ANEXO 8, p. 233).

Se perante a prefeitura a Comissão se mostra impotente, em assuntos intrínsecos a própria Feira, Edesio Silva vê que a Comissão fornece poderes demais aos seus membros: "(...) infelizmente tem algumas pessoas que usam a Comissão para si próprios. Atualmente ainda está assim. Tem muita gente levando vantagem. Tão tentando até mudar as leis da feira. Querem estender o mandato da Comissão" (EDESIO SILVA, ANEXO 2, p. 212). Ivan Jilek também identifica essa situação e acerca de Marcão, o "cabeça" da atual Comissão, diz: "A questão é que ele começou a querer mudar, querendo estender o mandato para quatro anos. Com trocas de chapa chegaria a oito. Assim ele seria o dono da Feira, não aceito isso" (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 207).

Um aspecto legal, mencionado por Ivan Jilek, que também é alvo de discussões, é o fato das Comissões disponibilizarem "autorizações temporárias", conforme estabelecido pelo Decreto nº 25.491, de 22 de julho de 2005, que *Dispõe sobre o Regulamento interno das Feiras Especiais de Arte – Feirartes*:

> Art. 7º Poderão expor, em caráter temporário, artesão e artista plástico convidado e/ou aprovado pela Coordenação de Administração das Feirartes, nos termos do art. 24 da Lei nº 1.533, de 1990.
>
> § 1º Os expositores temporários poderão portar autorização provisória válida por noventa dias, renovável uma única vez, por igual período, a critério da autoridade competente.
>
> § 2º Após a realização do primeiro processo seletivo, a partir da publicação deste Regulamento, o percentual máximo de expositores convidados será de vinte por cento do total de autorizações concedidas na Feirarte. (RIO DE JANEIRO, LEI Nº 25.491/2005).

Dos dez entrevistados, apenas Josemir Vasconsellos, Daniel Moreira e Maria José informaram não terem composto comissões. Além disso, disseram também não querer participar. A falta de interesse por ingressar na Comissão coincide com relatos dos expositores que já tinham feito parte da Comissão, pois, quando questionados se pretendiam participar novamente, foram unanimes em dizer "não". Ao ouvir os relatos, constatamos como foi difícil para estes expositores pertencerem a Comissão. O fato de terem sido eleitos para os cargos, não impediu que sofressem perseguições, que brigassem e que até adoentassem. A resposta dada por Maria José quando questionada se faria parte da Comissão, sintetiza bem a opinião dos demais expositores.

> Deus meu livre. Não dou para isso não. Meu negócio continua sendo paz e amor. Quero ficar quietinha, fazer meus paninhos.
>
> Você arruma encrenca. As pessoas falam mal de você. É coisa negativa pra caramba. Sua vida só vai para trás. Para mim não dá certo. Depois que o Ivan saiu disso, ele melhorou bastante. As pessoas só querem direito, dever nenhum. (MARIA JOSÉA, ANEXO 6, p. 227).

Apesar de todos os problemas relacionados à falta de voz ativa perante a prefeitura e as disputas internas, a Comissão de Expositores ainda é um órgão necessário, até mesmo porque, de acordo com o Artigo nº 35 do Decreto 25.491/2005, se não houver uma Comissão de Administração, a Feirarte não poderá funcionar: "A inexistência da Comissão de Administração implicará suspensão do funcionamento da Feirarte" (RIO DE JANEIRO, DECRETO Nº 25.491/2005). Para Josemir Vasconsellos:

> (...) Todo movimento que envolve poder é político, não é cara? Começa aquela politicagem, forma-se grupo e isso tudo. Mas sem a Comissão fica brabo. Tem que ter. Mesmo que ela faça merda tem que representar, se não a gente fica sem representação jurídica. (JOSEMIR VASCONSELLOS, ANEXO 5, p. 223).

No entanto, alguns expositores deixam claro que o fato de não mais desejarem fazer parte da Comissão, não significa que serão omissos nos assuntos concernentes a Feira. Ivan Jilek, Josemir Vasconsellos, Célio Souza e João Anhõn, se mostram solícitos e atentos as Comissões que chegam ao poder. João Anhõn, não perdendo a deixa, manda um recado: "Eu sempre fui ativo, o Ivan sabe. Qualquer movimento eu estou

junto. Se tiver que dar palpite eu dou. Se tiver que contribuir eu contribuo" (JOÃO ANHÕN, ANEXO 4, p. 220).

Tal influência se dá por que estes expositores detém uma importância ímpar, que lhes permite até certo ponto intervir na dinâmica da Feira mesmo não estando na Comissão. No entanto, nem todos podem gozar desta posição social prestigiada, há não ser os mais antigos e aqueles que se notabilizaram por ações benéficas a Feira. Quem duvida, poderá perceber em uma visita que algumas barracas, como a de Ivan Jilek e João Anhõn são maiores do que as demais. Segundo Bourdieu:

> Efetivamente, o espaço social se retraduz no espaço físico, mas sempre de maneira mais ou menos confusa: o poder sobre o espaço que a posse do capital proporciona, sob suas diferentes espécies, se manifesta no espaço físico apropriado sob a forma de uma certa relação entre a estrutura espacial da distribuição dos agentes e a estrutura espacial da distribuição dos bens ou dos serviços, privados ou públicos. (BOURDIEU, 2008, p. 160).

De acordo com os relatos, a prefeitura não assume suas responsabilidades com a Feira, o que não deveria acontecer tendo em vista as Feirartes estarem sob sua jurisdição. Talvez seja até um pouco exagerado Josemir Vasconsellos dizer que a prefeitura "quer que feira acabe", mas, levando em consideração situações que ocorreram no passado, omissões e decisões erradas deste órgão poderiam ter levado a descaracterização ou talvez, a destruição da memória da Feira Hippie de Ipanema. Neste sentindo, achamos pertinente perguntar aos expositores sobre qual a importância de poder fazer parte de um patrimonio imaterial da cidade do Rio de Janeiro.

Em respostas diretas a este questionamento, a maior parte dos entrevistados destacou as conquistas materiais advindas com o comércio de artesanatos. Em um primeiro momento ficamos um tanto que frustrados, pois, esperávamos respostas mais centradas em aspectos culturais que envolvessem a importância dos projetos de proteção de bens intangíveis, mas não há como desprezarmos as informações que demonstram que a Feira foi um local que proveu o sustento de muitas famílias. Os relatos são emocionantes. Hoje temos aposentados, donos de imóveis, comerciantes e professor, sem contar aqueles que ainda dependem exclusivamente do que vendem na Feira.

Michel Max fala diversas vezes sobre como comprou um apartamento; João Anhõn de como sustentou e deu estudo as filhas; Maria José relata como a Feira abrigou

sua família; Daniel Moreira de como pode prover ajuda para seus irmãos. Todos de certa forma, procurando proteger esse local, que Josemir Vasconsellos chama de "galinha de ovos de ouro". Segundo João Anhõn, a Feira lançou moda, colocando artesãos e artistas no estrelato, como foi o caso de Victor Hugo.

Ainda que o capital econômico[96] não seja a maior forma de distinção entre expositores, ele não deixa de chamar atenção, pois, a não ser que os novos expositores possuam um forte cabedal econômico advindo de sua atividade artística – isso porque numa escala de valores, o dinheiro por si só não causa prestígio se não for oriundo das práticas artísticas-artesanais – os bens adquiridos pelos expositores mais antigos são uma forma de distinção.

De qualquer forma, os relatos evidenciam como foi importante a Lei Nº 3.089/2000, que tombou a Praça General Osório e as atividades artísticas nela realizadas, já que, em meados dos anos 2000, a Feira quase foi transferida para o Jardim de Alá. Falando sobre situação semelhante ocorrida com a Feira de Belo Horizonte, Maria José alega que sua transferência "acabou com a feira". Não queremos estabelecer se esta Lei nº 3.089/2000 foi mais importante do que a Lei nº 5286/2011 que registrou a Feira Hippie como um patrimônio imaterial, mas, num sentido mais prático, ela foi bem mais útil aos expositores.

Chama nossa atenção o destaque dado à "madrinha" Rosa Fernandes, autora destas duas leis. Se a prefeitura se mostrou omissa, a vereadora, ao contrário, sempre esteve presente, socorrendo os expositores quando necessário. Segundo Ivan Jilek, ele e seus amigos recorreram a ela quando a prefeitura quis transferir a Feira. Se por um lado Rosa Fernandes adquire o status de heroína, a mãe do ex-prefeito Cesar Maia, acaba saindo como vilã.

Em meio a conflitos com moradores e comerciantes, obras da Estação do Metrô, cercamento da Praça e tentativa de construção de um estacionamento subterrâneo, um espaço na memória dos expositores é destinado a esta mulher, a qual eles não quiseram falar o nome, mas, em pesquisa, descobrimos ser Dalila Ribeiro de

[96] Acerca da associação do capital cultural ao capital econômico. Ver Bourdieu, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In*: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (orgs.). **Escritos de Educação**. 9. ed. Petrópolis, Vozes, 2007.

Almeida Maia[97]. Ivan Jilek, Luciano de Holanda e Edesio Silva, falam sobre ela, quase que a colocando como pivô de todos os embates travados entre expositores e o ex-prefeito. Edesio Silva diz que: "Ela esteve por trás de nós irmos para o Jardim de Alá" (EDESIO SILVA, ANEXO 2, p. 213).

Resolvidos estes problemas, boa parte dos expositores, segundo Ivan Jilek, se deram por satisfeitos. No entanto, o mesmo tomando a iniciativa do registro da Feira como bem imaterial informa:

> Modesta a parte, eu que fiz a justifica para o tombamento. O pessoal ficou satisfeito com o tombamento da Praça, mas, eu continuei a correr atrás do tombamento da feira. Quando saiu o tombamento de Caruaru achei um precedente legal, já que anteriormente só tínhamos tombamento de bens materiais. Ai cheguei para a vereadora Rosa Fernandes numa reunião e falei sobre este precedente. Ela pediu para eu falar com seu advogado, na seção jurídica. Conversei com ele, deixei tudo preparado. Tinha tudo escrito e DVD com matérias. Ele viu tudo e disse que estava perfeito e ainda disse: "Se o senhor permitir eu uso até esse texto".
>
> Havia pesquisado a tentativa do tombamento da Feira Hippie de Belo Horizonte, a de São Cristóvão e outras feiras. Fiz um resumo do enredo. Me baseei naquilo, usei os termos legais, só que acrescentei as provas que nenhum deles tinham. A prova iconográfica, documental e a matéria da TV Globo. Coloquei o DVD com gravação, o link de onde estava a matéria escrita. Ai a Rosa rapidinho agilizou, mas, deixou engavetado por causa de uns caras extremistas que acabaram maltratando ela. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 204).

O esforço de Ivan Jilek deu certo. Em 2011, a cidade do Rio de Janeiro ganhou um de seus mais importantes patrimônios imateriais, a Feira Hippie de Ipanema. Falando em hippie, ao procurarmos saber como os nossos entrevistados viam este movimento, acabamos por também tomar conhecimento de como eles se viam como hippies. Apesar de alguns confessarem terem utilizado drogas, como o caso de Josemir Vasconsellos: "Eu fui hippie mesmo. Fumei maconha, tomei acido, fiz de tudo (risadas). A primeira vez que eu tomei um acido foi aqui. Você tomava um acido, mas, não era para fazer bagunça. Você pegava aquilo para discutir e tinha uma visão" (JOSEMIR VASCONSELLOS, ANEXO 5, p. 224), existe um consenso entre os entrevistados de que o movimento não pode ser reduzido ao estereótipo criado por setores conservadores e Estado. De acordo com Célio Souza:

[97] Disponível em: http://www.b5teste.com/cmnovo/biografia/. Acesso em: 23 de janeiro de 2019.

> Quando eu ingressei no movimento hippie, quando assumi essa ideologia, não foi pela questão do sexo livre e drogas. O pessoal vê muito por isso. Mas não é verdade. Era um movimento de contracultura. Porque a cultura da época era muito repressiva. Eu me sensibilizei com o movimento hippie do exterior. (CÉLIO SOUZA, ANEXO 9, p. 236).

Michel Max, mesmo negando que tenha sido hippie, falou que é mentira algo muito recorrente em jornais da época e em autores como Ruy Castro (1999) e Mario Peixoto (1999), de que os hippies bagunçavam a Praça e transavam ao ar livre: "É mentira. Eu nunca vi (...) Um dia na feira, eu esqueci um rádio no banco da Feira, uma hora voltei para procurar e ele estava lá. Foi a melhor época...". (MICHEL MAX, ANEXO 3, p. 216).

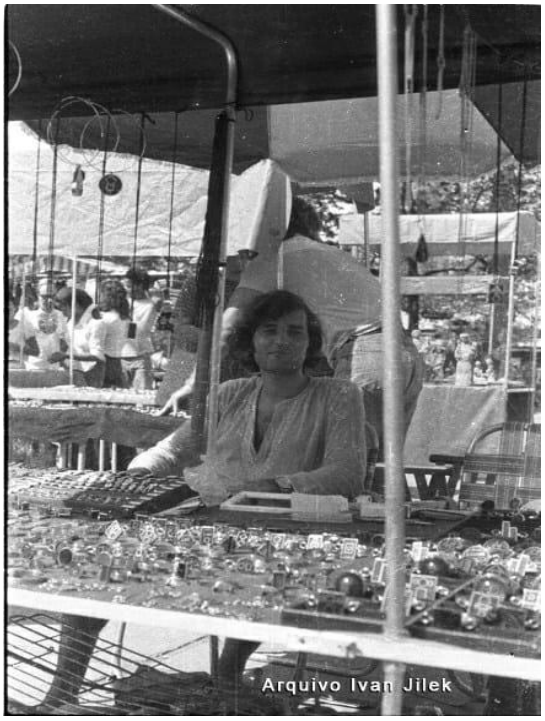


Fig. 18. Expositor Michel Max em 1972. Fonte: Arquivo pessoal de Ivan Jilek.

Renato Serlião, cheio de saudosismos, também relembra o movimento hippie: "Ah, foi maravilhoso. Eu fui isso. Foi maravilhoso, não tem igual. Foi paz e amor mesmo. A coisa mais linda que teve. Os hippies ficavam muito ali no MAM (Museu da

Arte Moderna). Para você ver, eu estive com Janis Joplin" (RENATO SERLIÃO, ANEXO 8, p. 234).

Daniel Moreira, mesmo "moleque" na época, se alimentou do sentimento de companheirismo e guarda isso até hoje:

> O movimento hippie tinha essa ideia de irmandade. Era algo alternativo, onde um ajudava o outro. Isso fazia uma diferença tremenda. Me lembro uma vez que fiz uma exposição em Paraty. Foi a maior loucura, não tinha comida, não tinha nada. Ai apareceu um cara e disse "toma um negócio (cacho de banana) para vocês comerem. Vão segurando a onda". Ai os outros hippies que estavam em volta diziam "vamos dividir esse troço".
>
> Somos uma família. Hoje sou pastor e as pessoas se espantam quando me apresento como um pastor hippie. Não sou pastor para direcionar as pessoas para uma religião, mas, para o bem. (DANIEL MOREIRA, ANEXO 10, p. 241).

De igual forma, Maria José mesmo nova durante o movimento hippie, conseguiu identificar alguns princípios como a amizade, a contracultura e o modo de vida alternativo:

> O movimento não foi só drogas (risos). Foi um momento de rebeldia. Como eu disse, vim para cá nova. Vivi pouco o movimento hippie em si. Mas o Ivan era hippie. Posso dizer que as pessoas não aceitavam imposições. Procuravam não só ser diferentes, mas, procuravam viver diferentes. Era um ajudando o outro. (MARIA JOSÉA, ANEXO 6, p. 228).

Além destes aspectos, nos chamou atenção que alguns expositores fizeram questão de dizer que eram "politizados". Edesio Silva, Josemir Vasconsellos, Celio Souza, Renato Serlião e Daniel Moreira ao nos fazerem este relato, permitiram que chegássemos a duas conclusões. A primeira está diretamente relacionada à forma como procuramos através dos relatos, desconstruir preconceitos e estereótipos produzidos contra os hippies e que de certa forma ainda alimentam o imaginário de muitas pessoas. Pois na contramão deste imaginário, os relatos destes homens nos mostram que os jovens estavam antenados ao mundo em sua volta. Apesar do caráter festivo, temas complexos como preconceito, belicismo, consumismo, violência estatal, ecologia e liberdade de expressão, estavam na pauta de suas discussões.

Outra conclusão gira em torno de algo que viemos trabalhando ao longo desta pesquisa. Não era preciso ser hippie para estar envolvido com estas causas. Michel Max e Edesio Silva frisaram que não “eram hippies”, se bem que poderiam naturalmente dizer como os demais que foram. Mas, não. Mantiveram seu ponto de vista, e este nos ajudou a identificar que apesar da falta de um polo central emanando as mudanças mundo a fora naqueles idos da década de 1960 (FICO e ARAUJO, 2009), os jovens daquela geração, hippies ou não (RISÉRIO, 2005) estavam preocupados em transformar o mundo, ainda que este mundo fosse uma praça, a Praça General Osório.

Assim, quando questionados se a Feira deveria manter o nome hippie, os expositores deram seus vereditos dizendo que “sim”. Pelo que identificamos, os entrevistados têm ciência de que a manutenção do nome hippie adquire uma conotação simbólica para a maior parte dos expositores. Os tempos são outros, no entanto, para quem viveu aquele momento de efervescência cultural ou que faz causa comum com as principais bandeiras hippie, todo o esforço para tornar e manter esta Feira um patrimonio imaterial carioca é válido. Fechamos este capítulo com um trecho do relato de Ivan Jilek, mostrando que pequenos gestos ainda fazem a diferença:

> Mas agora aqui tem muita gente individualista. Veio para cá já individualista. Vem com ideia de trabalho, mas, não vem com espírito. Mas, muita gente ainda mantém o espírito. E na hora do sufoco, até este individualista chega junto. Quer ver um exemplo: Passei um sufoco com meu caminhão quebrado. Estava sem grana. Ao mesmo tempo em que fiquei chateado, fiquei feliz por ter um retorno. Quem fêz a vaquinha e comprou meu quite de embreagem todinho foram os montadores de barraca. Um deles deu o cartão para outro comprar e compraram. Me senti muito grato, muito bem por ter a consideração deles todos. (IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 210)

CONCLUSÃO

Nosso trabalho teve como objetivo investigar porque a Feira de Arte de Ipanema através da Lei municipal nº 5286, de 27 de junho de 2011, que a registrou como Bem de Natureza Imaterial, foi chamada de Feira Hippie, mesmo não havendo na justificativa deste projeto, detalhadas informações acerca do movimento hippie.

Dentre algumas hipóteses que nos levaram a questionar essa falta de referência, aquela relacionada à má condução do projeto patrimonial, foi a que se mostrou o ponto principal para a Lei nº 5286, de 27 de junho de 2011 – apesar de intitulá-la como "Feira Hippie" – não ter dado o devido valor a uma memória hippie, apesar de ter sido idealizada pelo expositor Ivan Jilek, hippie de carteirinha. As demais hipóteses, por mais que elaboradas visando nos auxiliar a desenvolver uma linha de raciocínio buscando encontrar os motivos para um silêncio imposto aos hippies, nos mostraram justamente o contrário.

A suspeita de que a falta de referência deveu-se a um processo histórico construído pelas perseguições efetuadas por forças policiais do Estado da Guanabara e pelos estigmas difundidos contra os hippies da Praça General Osório, nos possibilitou ver, no primeiro capítulo, que mesmo ante tantas perseguições, nossos hippies, por possuírem características diferentes de um "modelo hippie estrangeiro" e por adotarem uma atitude mais moderada, conseguiram subsistir na Feira, fazendo com que parte de sua ideologia, que não se resumia a drogas e festas, fosse perpetuada ao longo dos anos.

Além disso, os periódicos utilizados permitiram-nos atestar a presença e em alguns casos até mesmo ouvir alguns hippies, como foi o caso de Kacá na reportagem *Feira Hippie arrecada fundos para congresso*, publicada em 1º de novembro de 1969, no Jornal do Commercio. Por outro lado, ao afirmarem ser Hugo Bidet o idealizador da Feira, jornais como o Correio da Manhã, com a matéria *Bidet inaugura com chope Exposição de Arte na Gen. Osório*, de 11 de outubro de 1969, e autores como Peixoto (1999) e Castro (1999), deixaram transparecer a valorização das artes plásticas frente o artesanato.

No entanto, uma breve pesquisa biográfica sobre Hugo Bidet, mostrou que ele não era um artista tão correto e conservador como o desenharam. Artista irrequieto, sua personalidade foi marca de um movimento neovanguardista que queria levar a arte ao

grande público. Ele mesmo demonstrou na reportagem *Arte no lugar das crianças*, publicada em 24 de novembro de 1969, no Correio da Manhã que sua intenção não era criar uma galeria tradicional de arte na Praça General Osório, mas, uma exposição de arte inovadora.

De exposição de arte a feira de arte e artesanato – ainda que chamada oficialmente de Feirarte – dentro de pouco tempo a Praça General Osório passou a contar com um grande número de artistas e artesãos. Naquele período, ao tempo em que procuravam sustento, artesãos também queriam dar visibilidade ao artesanato. Nada melhor do que feiras permanentes para o comprimento desse duplo propósito.

Através de Barroso (2018), tivemos conhecimento sobre a diversidade do campo artesanal brasileiro, o que nos levou a concepção de campo artístico de Bourdieu (1993), analisada a finco por Wacquant (2005). E com o crescimento da Feira, as atenções do poder público logo se voltaram para este local. As constantes entrevistas onde Hugo Bidet dizia não ser hippie e até mesmo Kaká, como ao ser entrevistado por Heloneida Studart em *Os "hippies" que não são "hippies*", em 23 de novembro de 1969, refletem o temor dos expositores com possíveis sanções.

O Estado da Guanabara e o governo federal, através de suas respectivas instituições, monitoravam de perto atividades consideradas subversivas, ainda mais num bairro com fortes tendências culturais e contraculturais. Documentos descobertos no Arquivo Público relacionados a ações do DOPS, como o *Atividades Suspeitas de "Hippies"* - *Contato com elemento Russo* (ANEXO 16, p. 248), de 8 de janeiro de 1973, mostraram que as forças de segurança estaduais e federais, estavam em constante alerta. E para nossa surpresa, corroborando com relatos, documento do DOPS, de 5 de março de 1970 (ANEXO 11, p. 242), intitulado "Hippies", descreve a suspensão da Feira. Motivo: desordem causada por expositores sem documentação. Suspeitos: elementos hippies.

Neste sentido, a Comissão de Expositores, visando à sobrevivência da Feira, acabou funcionando como um órgão disposto a não somente administrar assuntos concernentes organização da Feira, mas, a fiscalizar condutas inapropriadas, conforme ficou preconizado no Estatuto da Feirarte, de 4 de novembro de 1969. Apesar de não gozar hoje do mesmo status, a Comissão ainda confere certo prestígio e benefícios àqueles que se põem a compor seus quadros.

Conforme sinalizado, outra suspeita que norteou nossa pesquisa sobre a não contemplação de uma memória hippie na Lei nº 5286/2011, foi motivada pela utilização do autor Mario Peixoto (1999), que além de se mostrar muito crítico aos hippies, fazia questão de afirmar a superioridade das artes plásticas sob o artesanato, já que Hugo Bidet e outros artistas plásticos haviam sido os fundadores da Feira. Contudo, no segundo capítulo, tivemos conhecimento que o responsável pelo projeto de registro da Feira como patrimônio imaterial foi um artesão e não artista plástico. Aliás, a frente dos principais assuntos concernentes à administração da Feira, devido à superioridade numérica e o empenho, estão os artesãos e não os artistas plásticos.

Entretanto, foi possível verificar que apesar de toda a rivalidade, algumas adversidades fizeram com que todos os expositores se unissem. Toda desunião foi posta a prova por questões como: feiras paralelas; presença de vendedores sem licença; descaracterização devido o comércio de produtos industrializados; cercamento da Praça General Osório; tentativa de transferência da Feira para o Jardim de Alá. Dentre estes problemas, sem dúvida o último seria que mais impactaria os expositores. Diante essa situação, a solução encontra pela vereadora Rosa Fernandes, madrinha dos expositores, foi o tombamento da Praça General Osório com todas as atividades artísticas nela realizada, através da Lei nº 3.089, de 5 de setembro de 2000.

Pronto! Transferência impedida, problema resolvido... Bem, não para todos os expositores. Ivan Jilek, conforme deixou registrado no site da Feira e na entrevista, não se deu por satisfeito. O mesmo acreditava que a Feira tinha uma memória que precisava ser preservada. Com base no Decreto Federal nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000, que *Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências* e em experiências exitosas como a Feira de Caruaru, registrada pelo IPHAN em 2006, deu entrada em um requerimento, e viu seu objetivo cumprido quando em 2011, através da Lei nº 5286, de 27 de junho, a Feira foi elevada a condição de patrimônio imaterial municipal.

No entanto, vimos que na prática, esta lei conferiu apenas status. Se tratando de um patrimonio imaterial que se propôs a valorizar a memória e a identidade da sociedade brasileira, esta lei deveria ter uma função social mais definida. Apesar da boa

vontade dos envolvidos no projeto, a forma como foi conduzido gerou incertezas e o sentimento que algo estava incompleto.

No campo prático, nenhuns dos expositores, antigos ou novos, tiveram no Centro de Artes Calouste Gulbenkian ou no Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, qualquer curso ou orientação acerca da história da Feira. Além disso, apesar de tantos anos passados após o processo de patrimonialização, até hoje ela não foi registrada em nenhum dos Livros destinados aos bens imateriais, estabelecidos pela Lei nº 3947, de 16 de março de 2005, que *Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural carioca e dá outras providências*. Sem contar que a Lei, como outras tantas aprovadas no município, voltadas aos bem imateriais, se concentrou apenas no legislativo.

Percebemos que isso de fato ocorreu quando a vereadora Rosa Fernandes elaborou o Projeto de Lei nº 249 de 2009, que enviado a câmara de vereadores, foi aprovada, tornando-se a Lei nº 5286/2011. Interessante que não houve apoio técnico de pessoal público ou privado, especializados nas áreas correlatas aos processos patrimoniais, conforme estabelecido pela Lei nº 3497/2005, que normatiza os registros de bens imateriais no município.

Conforme vimos em Funari e Pelegrini (2006), apesar da possibilidade de reconhecimento e valorização da diversidade cultural, esta situação é bem comum no Brasil, onde há falta transparência na implantação dos projetos. O acompanhamento de pessoal especializado poderia ter resultado num projeto melhor elaborado. Chama atenção que identificamos através das mais diversas fontes documentais que a Feira começou em 1969, no entanto, até a prefeitura data seu início em 1968. Uma incongruência que não poderia ter passado despercebida, a não ser que houvesse consentimento para isso.

Compartilhamos com Ivan Jilek a ideia que a Feira Hippie de Ipanema é um lugar de memória (NORA, 1993), no entanto, ao tempo que a justificativa para o registro fala sobre o termo “hippie”, faz uso de Mario Peixoto (1999), autor que tinha aversão aos hippies e deixou claro que eles não tiveram participação nenhuma no surgimento da Feira, quando na verdade, só a atrapalharam.

Ainda de acordo com a justificativa, que segundo Ivan Jilek, em entrevista e no site da Feira[98], foi feita por ele e adaptada para ser utilizada dentro dos parâmetros legais, há um enfoque sobre as atividades artísticas, artesanais, culturais e de contestação, verificadas no período em que a Feira surgiu.

Se a afirmação de uma memória hippie não se mostra de forma velada nas leis citadas, ela poderá ser percebida pela forma que Ivan Jilek e outros expositores narram as histórias, como também, pela maneira que utilizam as mídias digitais visando reconstruir uma memória hippie. Essa vontade de memória de outro tempo (NORA, 1993), emergindo pelos mais variados suportes, aponta uma das características da memória social, a qual não se restringe apenas a oralidade (SANTOS, 2003).

A falta de uma afirmação sobre uma memória estritamente hippie, pode ser percebida por outro ponto de vista. Levando em consideração a problemática envolta aos processos de escolhas de bens culturais a serem registrados, já que, em muitas ocasiões algumas memórias são contempladas em detrimento a outras, a justificativa da Feira Hippie ao não ser fechada em um único grupo, possibilitou que outros grupos pudessem sentir-se representados. Aliás, conforme verificamos, Hall (2011) compreende a identidade coletiva como um sistema de representações, pautadas na negociação.

No terceiro capítulo, verificamos que esta noção de identidade esteve presente nos relatos captados com nossos dez entrevistados. Apesar de não se assumirem como um grupo específico, ao apresentarem sua "biografia oficial" (BOURDIEU 2006b), condicionando seus relatos de acordo como se viam como agentes sociais, os entrevistados, que em sua maioria disseram estar envolvidos com a Feira desde seus anos iniciais, faziam se perceber como indivíduos diferentes dos demais. Segundo a lógica bourdiana para os capitais culturais, simbólicos e econômicos (BOURDIEU, 2007), percebemos que os entrevistados se constituíam como um grupo acima dos demais expositores, isso por que: eram os mais antigos; eram artesãos; possuíam um artesanato puro; estiveram envolvidos na administração da Feira; enfrentaram as maiores dificuldades; lutaram pela proteção material e imaterial da Feira; participação em outras feiras de artesanato.

[98] Disponível em: http://feirahippieipanema.blogspot.com/search/label/Tombamento%20da%20Feira %20Hippie%20de%20Ipanema. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

Ainda que não se declarasse como um grupo específico, seus relatos demonstraram haver entre eles uma relação afetuosa que não se restringiu apenas as interações sociais desenvolvidas dentro da Feira. O tempo de feira por si só já demonstra que ambos mantêm contato há bastante tempo. Além disso, tivemos a informação que alguns estiveram juntos nas feiras da Praça da República e de Embu, como também, que muitos moravam próximos (no bairro de Sepetiba) e trocavam conhecimentos acerca das práticas artesanais.

Graças à metodologia utilizada pela história oral (MEIHY, 1998), conseguimos estruturar nossas entrevistas de acordo com os objetivos da pesquisa e ainda fomos laureados com importantes informações acerca de um passado hippie, visto que, as perguntas foram capazes de estimular a reconstrução de memórias. Surpreendente ver que para os entrevistados que se declararem hippies e até mesmo para os que disseram não terem sido, o movimento hippie foi muito mais do que drogas e sexo. Aliado ao espírito jovem e aventureiro havia toda uma contestação aos padrões consumistas e conservadores. Por trás da aparência desleixada, haviam jovens politizados cientes que suas ações poderiam melhorar o mundo a sua volta. O trabalho artesanal é uma prova de que não eram vagabundos e que só não queriam estar presos a trabalhos formais que viessem a lhes explorar. Importante também ver que os entrevistados rechaçaram as informações de que hippies bagunçavam a Praça General Osório.

Findo o movimento hippie, a amizade e o companheirismo que foram suas características – ainda que negligenciadas por boa parte da mídia, que preferia explorar o aspecto contracultural e festivo – podem ser percebidas na forma como alguns expositores ainda vivem.

> O movimento pode ter acabado, mas, quanto a me considerar hippie: sim eu ainda estou hippie no que mais importa, paz e amor. Vivíamos unidos, o que dava para um, dava para todo mundo. Foi um momento de oposição, contracultura.(IVAN JILEK, ANEXO 1, p. 210).

Nesse sentido, corroborando com os expositores, concordamos que a Feira Hippie mantenha esse nome. Todavia, temos esperança que essa pesquisa possa ser utilizada pela prefeitura com vistas que a mesma possa empreender ações que apresentem ao grande público que os aspectos hippies presentes na Feira, não se restringem somente ao artesanato. Sabemos que é um trabalho difícil, tendo em vista

que nem os expositores passam por cursos que lhes ensinem a história da feira onde expõem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALMEIDA, Monica P. Legitimação e coação no pós-64: institucionalidade partidária e repressão. *In*:_____. CORREA, Maria Letícia. **História do Brasil IV**. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2012. p. 65-92.

AMADO, Janaína. Nós e o espelho. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **História oral: desafios para o século XXI.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 105-112.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BARROSO, Eduardo. O que é Artesanato. Curso Artesanato - Módulo 1. 1. [20--]. Disponível em: http://docplayer.com.br/7227042-O-que-e-artesanato-eduardo-barroso-neto-primeiro-modulo-curso-artesanato-modulo-1-1.html. Acesso em: 09 de abr. de 2018.

BERTOLLI FILHO, Claudio. AMARAL, Muriel Emídio P. (orgs.). Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 4. ed. **O que é Folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRASIL. **Datas comemorativas e outras datas significativas**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2012.

BOECHAT, Patricia Teresa Vaz; SANTOS, Jaqueline Lima. Feira livre: dinâmicas espaciais e relações identitárias. VIII Encontro baiano de geografia UESB, 2011,Vitória da Conquista-BA. **Anais**. Vitória da Conquista-BA, 2011. Disponível em: http://www.uesb.br/eventos/ebg/anais/2 p.pdf. Acesso em: 20 de março 2018.

BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador”. *In*: POUILLON, Jean (org.). **Problemas do estruturalismo**. Trad. Rosa Maria Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1968. p. 105-145.

BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production:** Essays on Art and Literature. Cambridge, Polity Press; Nova Iorque, Columbia University Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**: Seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sergio Miceli. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção:** crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern [et al.]. São Paulo: EDUSP, 2006a.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006b. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *In*: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (orgs.). **Escritos de Educação**. 9. ed., Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. trad. Mateus Soares Azevedo. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: Sobre a Teoria da ação**. Tradução: Mariza Correa. Campinas: Papirus, 2011.

BOURDIEU, Pierre. Trad. Fernando Tomaz. 16. ed. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/ desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org.). Trad. Celso M. Paciornik. **A Cultura pela Cidade**. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 15-32.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Trad. Ana R. Lessa e Heloísa P. Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

CAMARGO, Aspásia. História Oral e Política. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **História Oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. p. 75-100.

CARRIERE, Alexandre de Pádua. SARAIVA, Luiz Alex Silva. PIMENTEL, Thiago Duarte. A Institucionalização da Feira Hippie de Belo Horizonte. UFBA. **Organizações e Sociedade**. v. 15 - n. 44 - Janeiro/Março – 2008.

CASTRO, Celso. Entre Caxias e Osório: a criação do culto ao patrono do Exército Brasileiro. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: FGV, v. 14, nº25, 2000.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**: Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 35. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CORDEIRO, Janaina Martins. Ditadura, memória e consenso: a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE). *In*: SOUZA, Fernando Ponte. Silva, Michel Goulart (org.). **Ditadura, repressão e conservadorismo**. Florianópolis: Editoria em Debate (UFSC), 2011.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. História, memória e comemorações: em torno do genocídio e do passado colonial no sudoeste africano. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 85-103, 2011.

COSTA- HÜBES. Notícia e Reportagem: semelhanças e diferenças entre gêneros da esfera jornalística. II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: Diversidade, Ensino e Linguagem, 2010, Paraná. **Anais**. Paraná: UNIOESTE, 2010.

DEOADATO, Samira da Silva. **"Domingo é dia de Feira Hippie!":** Da contracultura à patrimonialização, trajetórias e disputas na Feira Hippie de Ipanema. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castelo Branco. São Paulo, Editora Unesp, 2011.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders:** sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

FEIRA DE EMBU DAS ARTES. **Prefeitura da Estância Turística de Embu das Artes. Embu das Artes**: Secretaria de Turismo, 2016.

FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **História Oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula (orgs.). **1968: 40 ANOS DEPOIS – História e Memória**. Rio de Janeiro, Editora: 7 Letras, 2009.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. *In*: ABREU, Regina. CHAGAS, Mario (orgs.). **Memória e Patrimonio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FRADE, Isabela Nascimento. **O barato da arte na praça: o artesanato na feira hippie de Ipanema**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 1994.

FREIRE, Diogo José Fernandes. O (des) encontro entre História e memória. *In*: **História e Historiografia**. nº 21. Ouro Preto: 2016, agosto, p. 132-139.

FUNARI, Pedro P. PELEGRINI, Sandra C.A. **Patrimonio Histórico e Cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os vermes:** O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMBRICH. Ernest H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES DE SÁ, Marcio. Feirantes: Quem São? Como Administram seus Negócios? XXXIV Encontro da Anpad, 2010, Rio de Janeiro. **Anais.** Rio de Janeiro. ANPAD, 2010, set. p. 1-17.

GOMPERTZ, Wil. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Trad. Maria Luiza. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2013.

GONDAR, Jô. DODEBEI, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GIANNOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. *In*: GONDAR, Jô. DODEBEI, Vera (orgs.). **O que é memória social**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. p. 11-26.

GONDAR, Jô. Memória Individual, Memória Coletiva, Memória Social. Morpheus - **Revista Eletrônica em Ciências Humanas** - Ano 08, número 13, 2008 - ISSN 1676-2924.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. *In*: DODEBEI, Vera. FRANCISO, R. GONDAR, Jô (orgs.). **Por que memória social?** Rio de Janeiro: Híbrida, 2016. p. 19-40.

GOMES, Ângela de Castro; FERREIRA, Jorge. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GOURHAN, Leroi. **O gesto e a palavra**. Trad. Vitor Gonsalves. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Félix Alcan, 1925. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc _ memoire/cadres_soc_memoire.html. Acesso em: 31 de jan. de 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz T. (org.). Trad. Tomaz T. Silva. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 103-133.

HOBSBAWN, Eric. RANGER, Terencer (orgs.). Trad. Celina Cavalcante. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IZQUIERDO, Ivan. Memória. *In*: **Estudos Avançados**. vol. 3 nº6 São Paulo: USP, maio/agosto 1989. p. 89-112.

JANOWSKI, Daniela Andrea. A teoria de Pierre Bourdieu: Habitus, campo social e capital cultural. VIII Jornada de Sociologia da Universidade Nacional de La Plata, 2014. **Anais.** La Plata: UNLP, 2014. p. 1-10.

JESUS, Gilmar Mascarenhas. Modernidade Urbana e Flexibilidade Tropical: as Feiras livres na cidade do Rio de Janeiro (1904-1934). **Revista GeoUerj**, nº2, junho 1997. p. 29-42.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda:** Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. Técnicas de pesquisa. 3. ed. São Paulo: Editora Atlas, 1996.

LESSA, Carlos. **O Rio de todos os Brasis**: Uma reflexão em busca de auto-estima. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LE GOFF, J. História e Documento. *In*:_____. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. São Paulo: Ed. Unicamp, 1990. p. 462-553.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio de periódicos. *In*: PINKSY, Carla Bassanesi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

MACDONALD, Dwight. **Against the American Grain**. Nova York, Random House, 1962.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Desafios da História Oral latino-americana: o caso do Brasil. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 85-98.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Os novos rumos da história oral: o caso brasileiro. **Revista de História**, nº 155 (2º - 2006), p. 191-203.

MENEZES, Palloma Valle; EICHLER, Maria de Nazareth. 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.** Porto Seguro, 2008.

MEYER, Eugenia. Balanço e novos desafios. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 113-118.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História, Metodologia e Memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

NORA, Pierre. Entre a história e a memória: a problemática dos lugares de memória. Trad. Yara Aun Khoury. **Revista Projeto História**, nº 10, São Paulo: Educ/PUC-SP, 1993. p. 7-28.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. Vanguardas, Neovanguarda, Geovanguardas: os desafios da História da Arte diante das novas práticas de arte na esfera pública. *In*: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, 2009, Salvador. **Anais...** Salvador: ANAPAP, 2009. p. 2180-2192.

OLIVEIRA, Eliane dias. TEDESCHI, Losandro Antonio. Nos Caminhos da Memória, nos Rastros da História: Um Diálogo Possível. **Coxim: Revista Rascunhos Culturais**, v. 2. nº 14., Jul./Dez. 2011. p. 45-54.

PEIXOTO, Mario. et al. **Villa de Ipanema**. Rio de Janeiro: Editora Toca do Vinicius, 1993.

PEIXOTO, Mario. **IPANEMA DE A a Z: DICIONÁRIO DA VIDA DE IPANEMENSE**. Rio de Janeiro: AACohen, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Trad. Dora Flaksman. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Trad. Monique Augras. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. P. 200-215.

PURDY, Robert Sean. O outro sonho americano. **1968: O Ano Zero de uma Nova Era**. São Paulo: História Viva, nº 54, abr. 2008. p. 50-55.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

REVAH, Daniel. A Educação Alternativa. *In*: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 159-178.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou Três Coisas sobre a Contracultura no Brasil. *In*: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 25-30.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SALGADO, Mara. FRANCISCATTI, Kety Valéria Simões. Arte, Artesanato e Trabalho: Um Estudo acerca dos Limites do Fazer e do Criar Artesanal. **Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia**, 4 (2), jul-dez, 2011.

SANTOS, José Luiz. **O que é cultura**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. Sobre a Autonomia das Novas Identidades Coletivas: alguns problemas teóricos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - vol. 13 nº 38. São Paulo: ANPOCS, 1998.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. **Termo de Referência Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2010.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. **Cartilha Sebrae do Artesanato Competitivo Brasileiro**. Brasília: SEBRAE, 2016.

SOARES, Ethiene Cristina. General Osório: Homem do Império, símbolo da República. *In*: XV Encontro Regional da Anphu-Rio Memória e Patrimônio 2010, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2010.

SOUZA, Adriana Barreto. **Osório e Caxias: os heróis militares que a república manda guardar**. Belo Horizonte: Varia Historia, 2001. nº 25, Julho, p.231-251.

SOUZA, Mariana Mayumi Pereira. et al. A Dimensão Identitária em duas Feiras Hippies: uma Comparação Etnográfica entre Estados Unidos e Brasil. XXXII Encontro da Anpad, 2008, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro. ANPAD, 2008, set. p. 1-18.

SOUZA, Mariana Jantsch. A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. **Revista Graphos**, vol. 16, n° 1, 2014 | UFPB/PPGL. p. 91-117.

SCIARRETTA, Massimo. A “Guerra Fria”. *In*: **História Contemporânea II**. Rio de Janeiro, Fundação CECIERJ, 2011. p. 39-80.

SCHWARZTEIN, Dora. Desafios da história oral latino-americana. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000.

TAVARES, Carlos A. **O que são comunidades alternativas**. São Paulo: Nova Cultural / Brasiliense, 1985.

LAPLANTINE, François. TRINDADE, Liana S.. **O que é imaginário**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

TREBITSCH, Michel. A função epistemológica e ideológica da história oral no discurso da história contemporânea. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **História Oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

UNANUNE, Mariane Garcia. **Memória e criação no design de objetos: O artesanato no bichinho**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.

VALENTE, Rodrigo. A resistência estudantil. **1968: O Ano Zero de uma Nova Era**. São Paulo: História Viva, nº 54, abr. 2008. p. 44-49.

VELOSO, Cleto Seabra. **A Filosofia Hippie e esse terceiro é a paz**. Rio de Janeiro: LEITURA, 1970.

VENTURA, Zuenir. **1968: o Ano que Não Terminou**. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 1988.

WACQUANT, Loïc. O legado sociológico de Pierre Bourdieu: duas dimensões e uma nota pessoal**.** Trad. Adriano Nervo Codato [et al.]. **Revista de sociologia e Política**, Curitiba, nº. 19, p. 99-110, nov. 2002.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. Trad. Jussara Rowland. **Sociologia, Problemas e Práticas**. n.º 48, 2005, p. 117-123.

ZAPPA, Regina. SOTO, Ernesto. (orgs.). **1968: Eles so queriam mudar o mundo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

ARQUIVOS E FONTES DE PESQUISA

Leis, Decretos, Projetos de Lei e Atos administrativos

BRASIL. **CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988**. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

BRASIL. **LEI Nº 10. 741, DE 1º DE OUTUBRO DE 2003**. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/L EIS/2003/L10.741.htm. Acesso em: 20 de março de 2018.

BRASIL. **LEI Nº 13.180, DE 22 DE OUTUBRO DE 2015**. Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.741.htm. Acesso em: 28 de setembro de 2018.

ESTADO DA GUANABARA. Secretaria de Justiça. **Autorização para Libia Menezes Mashicado expor na Praça General Osório**. Data 3 de junho de 1970. (Arquivo pessoal do expositor Ivan Jilek).

ESTATUTO DA FEIRARTE. Data 4 de novembro de 1969. (Arquivo pessoal do expositor Ivan Jilek).

INSTITUTO DE BELAS ARTES. **Ficha de avaliação para ingresso na Feira de Arte de Ipanema da expositora Jussara Cavalheiro de Assis**. Data 1 de fevereiro de 1972. (Arquivo pessoal do expositor Ivan Jilek).

RIO DE JANEIRO (Município). **DECRETO Nº 321 DE 25 DE FEVEREIRO DE 1976**. Dispõe sobre a Feira-Livre Especial de Artes – FEIRARTE. Disponível em: https://leismuni cipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/1976/32/321/decreto-n-321-1976-este-ato-ainda-nao-esta-disponivel-no-sistema. Acesso em: 17 de julho de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). **LEI Nº 1.533, DE 10 DE JANEIRO DE 1990**. Regulamenta as feiras especiais de arte - FEIRARTES. Autor: Vereador Guilherme Haeser. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/b24a2

da5a077847c032564f4005d4bf2/88be91b5543fb6c4032576ac00738a7d?OpenDocument. Acesso em: 21 de setembro de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). **LEI Nº 1876, DE 29 DE JUNHO DE 1992**. Dispõe sobre o comércio ambulante no Município e dá outras providências. Autores: Comissões de Justiça e Redação; Administração e Assuntos Ligados ao Servidor Público; Transportes e Trânsito; Abastecimento, Indústria, Comércio e Agricultura; Higiene, Saúde Pública e Bem Estar Social; Educação, Cultura, Meio-Ambiente, Turismo e Esporte; Defesa do Consumidor; Finanças, Orçamento e Fiscalização Financeira e Assuntos Urbanos. Disponível em: http://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/19336Lei% 201876_1992.pdf. Acesso em: 05 de janeiro de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). **LEI Nº 3.089, DE 05 DE SETEMBRO DE 2000**. Tomba para fins de preservação histórica a Praça General Osório e dá outras providências. Autora: Ver. Rosa Fernandes. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4722991/4121975/165LEI3089PracageneralOsorio.pdf. Acesso em: 21 de setembro de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). **DECRETO MUNICIPAL Nº 23162 DE 21 DE JULHO DE 2003**. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural carioca e dá outras providências. Prefeito Cesar Maia. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4108310/00DECRETO23162Insti tuiRegistrodeBensCulturaisdeNaturezaImaterial.pdf. Acesso em: 4 de março de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). **DECRETO MUNICIPAL Nº 25.491 DE 22 DE JULHO DE 2005**. Dispõe sobre o regulamento interno das Feiras Especiais de Arte – Feirartes. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2005/255/25491/decreto-n-25491-2005-dispoe-sobre-o-regulamento-interno-das-feiras-especiais-de-arte-feirartes-2005-06-22-versao-original. Acesso em: 12 de outubro de 2017.

RIO DE JANEIRO (Município). **EDITAL** do processo seletivo para preenchimento de vagas para artistas plásticos e artesãos nas feirartes 2008 de 19 de novembro de 2008. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/calouste/imagem/edital_2009.pdf. Acesso em: 13 de fevereiro de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). **PROJETO DE LEI Nº 249 DE 30 DE JUNHO DE 2009**. EMENTA: 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. Autora: Vereadora Rosa Fernandes. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL /Legislativos/scpro0711.nsf/0/9514386f0e85a878032576a20074f737?OpenDocument& ExpandSection=-3. Acesso em: 21 de junho de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). **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. Autor: Vereadora Rosa Fernandes. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.n sf/f25edae7e64 db53b0325 64fe005262ef/08fbd0aa2d1 acd43832578bc006d2d27?Op enDocument. Acesso em: 19 de novembro de 2017.

RIO DE JANEIRO (Município). **PROJETO DE LEI Nº 622 DE 03 DE DEZEMBRO DE 2013**. Ementa: Tomba, como Bem de Natureza Imaterial da cidade do Rio de Janeiro, a FEIRARTE V, localizada na Praça do Lido, no bairro de Copacabana. Autor: Vereador Reimont. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro 1720.nsf/f6d54a9bf09ac233032579de006bfef6/832580830061f31803257c3600706e5e? OpenDocument. Acesso em: 09 de março de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). **DECRETO Nº 42663 DE 14 DE DEZEMBRO DE 2016**. Regulamenta a Lei nº 5.429, de 5 de junho de 2012, a "Lei do Artista de Rua". Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2016/4266/4 2663/decreto -n-42663-2016-regulamenta-a-lei-n-5429-de-5-de-junho-de-2012-a-lei-do-artista-de-rua. Acesso em: 6 de setembro de 2018.

RIO DE JANEIRO (Município)**. LEI Nº 6.169, DE 16 DE MAIO DE 2017**. Tomba, como bem de natureza imaterial da Cidade do Rio de Janeiro, a Feirarte V, localizada na Praça do Lido, no Bairro de Copacabana. Autor: Vereador Reimont. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/lei-ordinaria/2017/617/6169/leiordin aria-n-6169-2017-tomba-como-bem-de-natureza-imaterial-da-cidade-do-rio-de-janeiro-a-feirarte-v-localizada-na-praca-do-lido-no-bairro-de-copacabana?q=6.169. Acesso em: 19 de abril de 2018.

SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA DA GUANABARA. **Hippies detidos na Zona Sul**. Data 20 de fevereiro de 1970. Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA DA GUANABARA. Departamento de Ordem Política e Social/Divisão de Informações. **Dados de Ivone de Souza e Carlos Alberto Batista**. Data 20 de fevereiro de 1970. Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA DA GUANABARA. Departamento de Ordem Política e Social/Serviço de Buscas. **Vigilância sob Salvador Dali**. Data 23 de fevereiro de 1970. Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA DO ESTADO DA GUANABARA. Departamento de Ordem Política e Social. **Assunto "Hippies"**. Data 5 de março de 1970. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA DA GUANABARA**. "Hippies"**. Data 24 de fevereiro de 1970. Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

SECRETARIA DE SEGURANÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Atividades Suspeitas de "Hippies" – Contato com elemento Russo**. Data 8 de janeiro de 1973. Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

Periódicos

A Cigarra

Os Hippies como eles são. BAN, Eva. Rio de Janeiro, setembro, 1968, Nº 9, p. 6 – 10. Edição 00009.

Psicodelismo. PINHEIRO, Luís Adolfo. Rio de Janeiro, março, 1968, Nº 3, p. 27, 28. Edição 00003.

Correio Da Manhã

Arte em Feira na Tijuca. Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1968, 1º Caderno, p. 9. Edição 23187.

Recarnavália na Casa Grande também tem pintor. Rio de Janeiro, domingo, 12 de janeiro de 1969. 1º Caderno, p. 17. Edição 23240.

Bidet inaugura com chope Exposição de Arte na Gen. Osório. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1969. 1º Caderno, p. 10. Edição 23463.

Artistas querem liberdade para expor nas praças. Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1969. 1º Caderno, p. 11. Edição 23464.

Sujos e mal dormidos em Salvador. Rio de Janeiro: terça-feira, 4 de novembro de 1969. 1º Caderno. p. 9. Edição 23483.

Arte no lugar das crianças. Rio de Janeiro, domingo, 24 de novembro de 1969, 1º Caderno, p. 8. Edição 23500.

Artista da praça vai ter carteira para não sofrer repressão. Rio de Janeiro, 4ª feira, 21 janeiro de 1970. 1º Caderno, p. 4. Edição 23548.

Hippies proibidos. Rio de Janeiro, 2ª feira, 23 de janeiro de 1970, 1º Caderno, p. 7. Edição 23574.

Artistas defendem direito de expor na Praça Gen. Osório. Rio de janeiro, 3ª feira, 24 de fevereiro de 1970. 1º Caderno, p. 3. Edição 23575.

Feira certinha deixa Bidet fora e triste. Rio de Janeiro, 3ª feira, 17 de março de 1970. 1º Caderno, p. 4. Edição 23593.

Diario da Noite (SP)

Polícia promete processar os "hippies" da República. PINTO, Lucio Flávio. São Paulo, 13 de janeiro de 1970, 1º Caderno, p. 8. Edição A1328.

Diário de Noticias (RS)

FEIRARTE. Porto Alegre, 8 de novembro de 1966. Educação, p. 7. Edição 00234.

Diário de Noticias (RJ)

Arte também para o povo. EUGÊNIA, Maria. Rio de Janeiro, domingo, 14 de dezembro de 1969, 1º seção, p. 8. Edição 14448.

Jornal do Brasil

Os Chopinics. Rio de Janeiro, quarta-feira, 24 de julho de 1968. Caderno B, p. 3. Edição 00090.

Nada como um bonequinho depois do outro... depois do outro... Oliveira, Carlos José. Rio de janeiro, sábado, 3 de agosto de 1968. Edição 00099.

Uma festa, Uma carta. OLIVEIRA, José Carlos. Rio de Janeiro, terça-feira, 3 de setembro de 1968. Caderno B, p. 4. Edição 00125.

O **Bar** é o prolongamento do **Lar** ou simplesmente **Bar** doce **Bar**. ALENCAR, Mírian. Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1968. Edição 00126.

Na Praça. AMARAL, Zózimo Barroso. Rio de janeiro, domingo, 21 de setembro de 1969. Caderno B, p. 3. Edição 00143.

A arte está na praça. PERFEITO, Vera. Rio de Janeiro, segunda-feira, 16 de novembro de 1969. Caderno B, p. 12. Edição 00191.

Polícia aperta o cêrco a "hippies" passando a usar helicópteros nas buscas. Rio de janeiro, sábado, 28 de fevereiro de 1970. 1º Caderno, Cidade, p. 5. Edição 00276.

Expositor da Feira vai a Negrão para ver se pode voltar à Praça Gen. Osório. Rio de Janeiro, quinta-feira, 5 de março de 1970. 1º Caderno, Cidade, p. 5. Edição 00280.

Feira de arte de Ipanema é liberada com a condição de artista usar identificação. Rio de Janeiro, terça-feira, 10 de março de 1970. 1º Caderno, Cidade, p. 13. Edição 00284.

Gente. Rio de Janeiro, domingo, 23 de agosto de 1970. 1º Caderno, p. 7. Edição 00119.

Artesanato é caminho de muitos na luta contra vida de rotina. Rio de Janeiro, domingo, 24 de setembro de 1972, p. 28. 1º Caderno. Edição 00157.

Feira "Hippie" muda de feição ou os artistas perdem licença. Rio de Janeiro, segunda-feira, 19 de janeiro de 1976. 1 º Caderno, Cidade, p. 9. Edição 00284.

Hugo Bidet morre de parada cardíaca oito dia depois de ter tentado suicídio. Rio de Janeiro, 21 de março de 1977. 1º Caderno, p. 26. 00013.

Uma discussão acadêmica chega à Secretaria de Fazenda. Rio de Janeiro, terça-feira, 09 de maio de 1978. Caderno B, p. 4. Edição 00031.

Festa dos artistas. Rio de Janeiro, quinta-feira, 17 de outubro de 1991. Caderno Cidade, p. 2. Edição 00192.

Juiz proíbe ação contra camelôs. Rio de Janeiro, domingo, 07 de julho de 1996. Cidade, p. 3. Edição 00090.

Feira Hippie pode ir para o Jardim de Alá. Rio de Janeiro, terça-feira, 25 de janeiro de 2000, p. 21. Edição 00291.

MARTA, Fabrício. Jardim de Alá terá café literário. Rio de Janeiro, quarta-feira, 15 de março de 2000. Caderno Cidades, p. 25. Edição 00340.

Feira de Ipanema é tombada. Rio de Janeiro, quinta-feira, 07 de setembro de 2000. Caderno Cidades, p. 17, Edição 00152.

General Osório será cercada. Rio de Janeiro, sexta-feira, 08 de setembro de 2000. Caderno Cidades, p. 15. Edição 00153.

Um Poeta na Barra e em Duas Barras. BRAGA, Carlos. Rio de Janeiro, sábado, 6 de fevereiro de 2010. Cidades, p. 9. Edição 00304.

Jornal do Commercio

Feira Hippie arrecada fundos para congresso. Rio de Janeiro, terça-feira, 1º de novembro de 1969, p. 6. Edição 00030.

Feirarte: Os “hippies” que não são “hippies”. STUDART, Heloneida. Rio de Janeiro, domingo, 23 de novembro de 1969, p. 9. Edição 00047.

O que vale pelas associações. Rio de Janeiro, quinta-feira, 27 de janeiro de 2000. Edição 00094.

O Jornal

I FEIRARTE. Rio de Janeiro, sábado, 21 de novembro de 1964, 2 º Caderno, p. 3. Edição 13342.

I Feira de Artesanato no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, domingo, 24 de setembro de 1967, 3º Caderno, p. 2. Edição 14109.

II Feira de Artesanato. Rio de Janeiro, sábado, 7 de dezembro de 1968, 1º Caderno, p. 2. Edição 14479.

Polícia permite "festival hippie" na Lagoa São José. Rio de Janeiro: quarta-feira, 12 de novembro de 1969, p. 10. Edição 14763.

O Cruzeiro

Feira de Ipanema. LIMA, Marisa Alves. Rio de Janeiro, 5 de maio de 1971. Edição 0018.

Revista Veja

Hippies sem Paz. Edição 78. São Paulo: Editora Abril, 04 de março de 1970.

Ultima Hora

Feirarte. THORMES, Jacinto. Rio de Janeiro, quinta-feira, 19 de novembro de 1964. Edição 01427.

Artesão luta por direitos. Rio de Janeiro, segunda-feira, 14 de novembro de 1983. p. 2. Edição 11131.

ANEXO 1

Ibo Jilek (Ivan)

Oficio: Artesão

Nacionalidade: Croata

Local e data da Entrevista: Feira Hippie, 30/12/2018

Técnica: artesanato em madeira e em metal

Há quanto tempo o senhor expõe na Feira Hippie de Ipanema?

Desde o início. Na primeira vez começou no sábado. No livro do Mario Peixoto diz isso. Todo mundo duro, Hugo Bidet pegou uns quadro e vendeu. No dia seguinte, outros trouxeram e o pessoal (hippies) que já estava por aqui arriou os panos.

Naquele tempo a gente saía com as coisas nas mãos e vendendo. Eu mesmo fazia umas presilhas de cabelo e falava para minha mulher: “Se veste normal e vai num salão chique”. Ela ia com a presilha no cabelo e o pessoal achava bonito. Ai ela dizia: “Meu namorado ali fora fez”. Aí o pessoal pedia para entrar e eu vendia (risos). Como é que eu hippie ia entrar num salão para oferecer? Não iam me deixar nem entrar.

Li que barraram as cantorias que eram realizadas na Praça.

Começaram a proibir porque na época uns caras começaram a bagunçar. Uma coisa é você tocar uma música outra é você fazer um som. O cara querer escutar música é legal, agora o cara te forçar a escutar a música dele não dá.

Muitos jornais daquela época faziam menção ao expositor hippie Kacá. O senhor o conheceu?

No meu tempo quem entrava na escola com calça de faroeste era barrado. Diziam que era coisa de vagabundo, não de estudante. Kacá eu conheci em Ouro Preto. Era um cara grandão, tipo índio. Ele era irmão de Paulo Guilherme. Os pais deles era um cara grande na Justiça. Depois de Ouro Preto, nos encontramos aqui na Praça. Ele me chamou, pois, estava querendo criar uma feira igual a da República (São Paulo). Aí eu dei a ideia de

dar dois quadrados (demarcação que havia no chão da Praça) para cada um. Já tá tudo riscado. Na República tinha que marcar toda semana, porque, a prefeitura jogava água e apagava. Kacá era um cabeça boníssima. Gente muito boa.

A da Praça da República (São Paulo) foi a primeira. Lá tinha um troca-troca de selos e moedas. Daí o pessoal encostou e virou feira. O pessoal da prefeitura vinha lavando metendo água em tudo. Havia também a de Embu, em São Paulo. O pessoal começou a ir para lá e acharam legal. Lá tinha muito bar e restaurante. Os amigos moravam lá, então o pessoal passava a noite e amanhecia lá.

Nós tivemos aqui um problema com essa grade (que cerca o centro da Praça General Osório) quando Cesar Maia assumiu o governo.

Eu li que a Associação do Bairro, comerciantes e moradores queriam ver a Feira fora daqui.

Também. Mas ele foi o principal. Sua intenção era tirar a feira daqui. Sua mãe morava aqui em frente, na Rua Jangadeiros.

Isso a história oficial não mostra

Pelo projeto não caberia todos nós no espaço delimitado pela grade. Na verdade, deveríamos ficar no perímetro fora da grade. Não poderia ficar ninguém lá dentro. Ai nós conseguimos através de parentes de amigos que trabalhavam na subprefeitura uma cópia do projeto. Não havia legendas, mas as árvores e os postes estavam localizados. E como eu montava as barracas, sabia onde estavam cada um. E se essa árvore estava dentro da grade, a grade estava na frente. Não precisava ser expert para saber, as árvores estavam nos lugares certos.

Então corremos atrás tentando conseguir o tombamento da feira. E quando começou o rolo conseguimos o tombamento da Praça com a feira que tradicionalmente acontece. Então o lance da grade era uma justificativa para nos tirar daqui com a desculpa que não caberia todo mundo e nos jogar no Jardim de Alá. Diziam que lá tinha mais espaço, que ia ter mais estacionamento, mais sombra e tal. Eu dizia que seria o primeiro dia de uma nova feira porque nossos 40 anos de feira iriam para o brejo. Na época o subprefeito, era genro do Cesar Maia.

Vi em um trabalho que uma mudança semelhante descaracterizou a Feira Hippie de Belo Horizonte.

Sim. Eu participei dela quando começou. Nessa época eu viajava para São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Como o senhor se sente ao fazer parte de um patrimônio imaterial?

Modesta a parte, eu que fiz a justifica para o tombamento. O pessoal ficou satisfeito com o tombamento da Praça, mas, eu continuei a correr atrás do tombamento da feira. Quando saiu o tombamento de Caruaru achei um precedente legal, já que anteriormente só tínhamos tombamento de bens materiais. Ai cheguei para a vereadora Rosa Fernandes numa reunião e falei sobre este precedente. Ela pediu para eu falar com seu advogado, na seção jurídica. Conversei com ele, deixei tudo preparado. Tinha tudo escrito e DVD com matérias. Ele viu tudo e disse que estava perfeito e ainda disse que: "Se o senhor permitir eu uso até esse texto".

Havia pesquisado a tentativa do tombamento da Feira Hippie de Belo Horizonte, a de São Cristóvão e outras feiras. Fiz um resumo do enredo. Me baseei naquilo, usei os termos legais, só que acrescentei as provas que nenhum deles tinham. A prova iconográfica, documental e matéria da TV Globo. Coloquei o DVD da gravação, o link de onde estava a matéria escrita. Ai a Rosa rapidinho agilizou, mas, deixou engavetado por causa de uns caras extremistas que acabaram maltratando ela.

Caras da Comissão?

Sim. Só após eles saírem é que ela deu andamento.

Quantos membros há na Comissão?

Os mandatos são de um ano, podendo repetir mais um ano. São seis membros, três titulares e três suplentes. Onde tem artista plástico que é o nosso caso, tem que ter um titular e um suplente de artes plásticas. Então, são dois representantes do artesanato e um das artes plásticas. E quando eles começaram a ficar bestas, falei que legalmente eram votos vencidos "dois contra um". Não é melhor então compormos juntos, ficando três a zero contra as autoridades?

O artista plástico é celetista. O que eu contesto sempre. Veja bem. Cara, qual é o trabalho criativo que tem aqui. Quem está pintando ainda a óleo e usando espátula? Está todo mundo no acrílico porque não fede, pode se pintar no apartamento e seca imediatamente. É muito mais barato, tanto a tinta quanto o pigmento e muito mais rápido, pois, não tem que preparar a tela. Se você pintar um quadro a óleo, só a preparação da tela demora muito.

Na época, tinha um representante do Sindicato, o Joel, que fechava comigo incondicionalmente.

O sindicato ainda funciona?

Existe legalmente, mas, não funciona porque quem assumiu não soube tocar. O Sindicato perdeu a alma quando Manoel Busts faleceu.

Eu me lembro de ter visto nos jornais que havia certa rivalidade entre os expositores e o Sindicato dos Artesãos.

O que havia era o seguinte. O lugar onde tinha mais pagantes era na Praça General Osório e o lugar onde o Sindicato fez algo mais importante foi na Tijuca (Feirarte da Tijuca), onde só tinha um ou dois pagantes do sindicato. Porque a Feira da Tijuca ia ser removida para a Praça Varnhagen. Como o Sindicato tinha uma instância em Brasília, conseguiu que ela não fosse transferida. Assim, elas ficaram na Praça Saens Peña.

A mágoa do Manoelzinho era por que lá não havia ninguém. Tanto é que numa época que ele queria botar todos os expositores para pagar o sindicato eu falei que deveria ser posto na lei do sindicato que cada Feira deveria ter seu representante, seu delegado. E conforme o tamanho da Feira deveria ser o número de votos. Então veja bem, a maior parte das pessoas do Sindicato não têm feira. A realidade é essa. Os pagantes que não têm feira têm direito a voto. Se o Sindicato assumir o controle da Feira, quem vai tomar conta são os caras que não têm feira. Se o Sindicato é dos artesãos, é dos artesãos. Mas, se for incluir as Feirartes, esta deve ter voto.

Eu muitas das vezes tentei criar uma associação, mas, não deu em nada. Porque eu sou a favor de uma regra, que como os índios têm um conselho dos mais antigos deveríamos ter um conselho também. Ele não deveria ter direito a voto, mas a veto, que é para manter a continuidade da associação. Porque hoje é um presidente, amanhã é outro, aí

ficam os pontos que não se encontram. Deveria ter um conselho com os vinte membros mais antigos, morreu um, entra o vigésimo primeiro. Uma linha de sucessão com os que estão há mais tempo. Eu denominei este conselho como Conselho de Ética da associação. Com todas as obrigações e direitos que os outros membros da associação têm, mas, com direito a veto nas votações. Fizemos uma reunião, os caras começaram a aceitar, mas, depois morreu o assunto.

Os caras preferem como na Comissão, onde sempre tem um cabeça de chave, o cara que decide as coisas e que acaba sendo o líder. Você tem ai o Marcão. Ele entrou em 1996. Numa reunião ele começou a falar que era a primeira vez que a Comissão apoiava os expositores com liminares. Falei: “me desculpa Marcão, mas você mesmo foi apoiado pela Comissão, pois, ela havia apoiado quem estava aqui há bastante tempo, dando direito de fazerem prova de comprovação. Então você já foi apoiado por uma Comissão e não pode dizer que foi o primeiro a apoiar. Você pode ser um dos primeiros beneficiários, mas não um dos primeiros a beneficiar”.

Ele fica puto da vida comigo porque está fazendo direito e mesmo quase se formando, fala mal, escreve mal e não tem argumento. Fica bravo quando argumentam com ele. Você está entendendo? Quando se argumenta ele fica nervoso, perdendo a linha. Então não estou contra, como também não estou a favor.

Alexandre está com ele e também comigo. Já tentaram armar para me tirar da Feira, quase perco minha licença.

O que houve?

Há um tempo eu entrei com pedido, já que com sessenta anos não temos mais obrigação de pagar a TUAP. Eu sempre falo: como podemos pagar algo enquanto a Praça fica largada? Toda vez que eu reclamo do mau estado de conservação, ficam puto comigo. Também discuti sobre uma Lei que diz que todo o evento com mais de cem pessoas tem que ter um banheiro químico, um para homem e outro para mulher. Pô, nossa Feira tem quase 600 expositores, tem que haver então 12 banheiros. Eu discuti com um secretário da prefeitura da época, pois, ele dizia que o evento não era deles. Questionei que pagávamos a TUAP, e, além disso, a prefeitura era responsável pelo nosso ingresso nas Feirartes. Como a Feira não é da prefeitura?

De repente meu processo da TUAP andou, pois, já tinha quatro anos. Ai minha dívida de um ano foi para cinco. Os quatro anos em que o processo ficou parado. Só que eu havia feito um processo pedindo a remissão da dívida, porque eu nunca havia sido notificado que eu teria que requerer por ser um direito inerente a minha idade. Ai eles deram um parecer dizendo que eu não tinha direito a isenção porque tinha dívida.

Ai num domingo, o Alexandre chegou chorando dizendo que o Marcão havia pedido para não avisar que o pessoal da prefeitura estava vindo para me tirar. Rosa ficou sabendo, ligou para o secretário para saber o que estava acontecendo. Ao saber que era por TUAP, ela disse que não ia entrar no mérito. Mandou pararem tudo e que dessem a ela a conta, que na segunda mandaria um cheque. Ela não precisou pagar é lógico, mas fez isso para cortar assunto.

O Marcão está há quanto tempo na Comissão?

Entre inda e vinda, deve estar a uns quatro anos. Eu havia aconselhado ele a trocar com Alexandre a cabeça de chapa, assim, num mandato entraria um, e o outro no próximo, já que, não se pode ficar dois mandatos diretos. A questão é que ele começou a querer mudar, querendo estender o mandato para quatro anos. Com trocas de chapa chegaria a oito. Assim ele seria o dono da Feira, não aceito isso.

A Comissão poderia ser mais atuante?

A Comissão na verdade é muito limitada. Ela tem poder aqui na Feira e perante a Secretaria de Ordem Pública (SEOP) e talvez no Calouste, na parte das Feirartes. Mas você não tem um documento legal.

A Rita Freitas me informou que o Calouste não faz mais as provas para o ingresso, mas a Secretaria de Cultura.

Mas é o Calouste que faz. Continua com eles. A mãe de minha mulher morreu tem dois anos, então minha mulher tem direito. Ela precisou fazer a prova, comprobatória. Primeiro fizeram as provas para quem herdava a barraca como herança e depois para mudança de técnica. Todo artesão tem direito a pedir mudança de técnica uma vez por ano.

Já discuti muito, pois, veja meu caso, metal pode ser qualquer metal. Por isso deixei a palavra metal, possuo as técnicas de madeira e metal. Cada artesão pode ter duas especialidades. Eu nunca permiti que se restringisse a capacidade de criação.

Eu lembro que as primeiras provas eram feitas no Instituo de Belas Artes. Naquela época pediam para levarmos um trabalho nosso, para então explicarmos ao examinador como fazíamos. Meu trabalho é rústico. Não de mal acabado. Mas um rústico bem feito, simples, um trabalho artesanal mesmo. Eu mantenho uma identidade no meu trabalho, algo em que se identifique o objeto com o dono.

Tive olhando as feirinhas por ai. De dez barracas, oito são de roupas, uma de prata e às vezes uma de bolsa. É mais ou menos sempre essa proporção. Houve um boom nas confecções. Muita gente passou a fabricar em casa. Muitos que me enviam e-mails perguntando como se entra na Feira trabalham com confecção. É mais fácil de fazer em casa do que uma bolsa de couro.

Aqui tem o cara que revende, tem um puta estoque. Você vê aqui que entregam camisa para todo mundo. Isso incomoda. Depois não venham falar besteira. Fazem a mesma coisa depois vem reclamar comigo.

Você reparou aquele lado está cheio de roupa? Aqui neste trecho, eu estou sempre olhando. Se colocar merda aqui, vai dar buchicho. Vou falar para caralho.

Tem os sem vergonha é claro, mas, a maioria está ficando tudo mais velho, tudo fudido de saúde. Não está vendendo, ai o cara bota qualquer coisa para vender. Tem hora que em época de crise não dá para arrochar ninguém. São tudo meus amigos. Eu não vou logo de cara ferrar os caras, bater de frente. Mas na medida em que o tempo vai passando vamos começar a pegar no pé.

Se deixar correr frouxo perde a graça. Sabe o que acontece? Quando o turista vem para conhecer a Feira, algo diferente e de cara vê os produtos da China, que tem em qualquer camelô, qualquer lugar e ponto turístico do Rio de Janeiro tem a venda. O cara olha uma, olha duas, vê as mesmas coisas, vai embora. Muito freguês não vem nem aqui, vão embora porque já viram meia dúzia de merda.

O senhor é favor a entrada de novos expositores?

Sou, mas bem selecionado. Não basta ter mais expositores, tem que haver pessoas com ideias diferentes. O que sugiro é que a prova deveria ser feita da seguinte maneira: Além da prova prática, você deveria primeiramente apresentar o trabalho proposto.

Há muita rotatividade?

Não. Eles levaram dez anos para fazer a primeira prova. Fizeram uma prova com 500 candidatos para 14 vagas. Dessas 14 vagas, quatro foram preenchidas por professores do Calouste. Tinham bons trabalhos e eram bons colegas, mas, eticamente isso é incorreto. Um igual julgar o outro. Como? Mas eu não questionei.

O senhor lembra quando?

Ah, não pergunta data, porra (risos). Sou péssimo. Mas a minha proposta na lei é que deveria entrar o seguinte: Primeiro deveria ser feita uma entrevista com as Comissões de todas as Feirartes, independente da Feirarte que você quisesse participar. Você deveria ser examinado por todos os membros das Comissões das Feirartes. Ai você deveria fazer a prova e dos dozes votos (de acordo com o número de membros das Comissões), apenas três iriam decidir. Assim ficaria difícil alguém negociar a entrada. Para isso o cara deveria ir em cada uma das Feirarte. Fica difícil não é?

E outra. Eles deveriam ter o compromisso de todo o ano serem examinados pelos expositores. Sejam pela Comissão de Exposição ou da de Avaliação e seus vizinhos próximos. Isso é importante porque o cara na prova faz tudo bonitinho, mas depois bota as mesmas coisas dos outros para vender.

Em conversa com a Rita Freitas e com a Lúcia do Instituto Rio Humanidades, sugeri que os expositores que viessem a fazer parte da Feira, deveriam ser instruídos quanto a sua história, já que estará fazendo parte de um patrimônio.

Acho isso legal também.

O senhor chegou a fazer parte da Comissão?

Eu só aceitei ser da Comissão no tempo dessa obra (na Praça General Osório). Eu fui numa reunião na casa do falecido Paulo Melo, que o Leandro me levou. Aí chegou lá, estava o arquiteto que fez a planta. Aí ele disse: “Estou com pressa. Nessa esquina tem alguém? Não? Então põe minha barraca aqui e nessa esquina bota minha mulher”. Ele

estava escolhendo lugar. Pensei, “vai dar merda”. Tem que ser uma coisa dentro de uma lógica né? Ai quando tentei opinar, Paulo Melo me mandou calar a boca porque não era da comissão. Ai resolvi me candidatar a Comissão e me elegi com 70% dos votos. E botei o Paulo Melo na minha chapa para ele não ser contra. Me questionaram: “Pô. Você botou o cara. Ele não gosta de você”. Respondi que sim. Prefiro ele comigo do que contra mim. Ué, não é mais inteligente? Foi quando queriam jogar a gente para o Jardim de Alá.

O senhor faria parte novamente?

Não. Quando eu agi para a padronização dos espaços, o que veio de gente me xingar, dizendo que eu estava fazendo isso e aquilo, não foi brincadeira. No domingo da mudança, de tarde, veio muito mais gente agradecer. Foi um domingo excelente. Foi uma puta feira. Funcionou as mil maravilhas.

O que foi o movimento hippie para o senhor?

O movimento pode ter acabado, mas, quanto a me considerar hippie: sim eu ainda estou hippie no que mais importa, paz e amor. Vivíamos unidos, o que dava para um, dava para todo mundo. Foi um momento de oposição, contracultura. Mas veja bem, em qualquer movimento diversificado há repressão, isso se vê até hoje. Em qualquer governo em que haja algo contrário a eles, haverá repressão. Sempre vai existir e sempre houve. A repressão não é do Estado, é do mais fortes contra os mais fracos.

Aqui tem muita gente individualista. Veio para cá já individualista. Vem com ideia de trabalho, mas, não vem com espírito. Tanto o Tom (Marco Antonio) quanto eu nunca tivemos segredo de estado acerca do trabalho. Não esquentávamos de ensinar e dar dicas. Eu acho que dentro da ideia de comunidade, precisávamos trocar ideia. Eu nunca aprendi nada sozinho. Eu trabalhava com metal e os cara com couro. Eu ensinei eles a trabalhar com metal e apendi mais coisas com couro. Eu sempre tive curiosidade. Na roça eu sempre perguntava aos mais velhos. Como te disse, eu não tenho vergonha de perguntar. Quando você pensa que sabe, aprende sempre mais uma coisa. Não quero aprender tudo, só o que preciso.

Mas, muita gente ainda mantém o espírito. E na hora do sufoco, até este individualista chega junto. Quer ver um exemplo: Passei um sufoco com meu caminhão quebrado. Estava sem grana. Ao mesmo tempo em que fiquei chateado, fiquei feliz por ter um

retorno. Quem fêz a vaquinha e comprou meu quite de embreagem todinho foram os montadores de barraca. Um deles deu o cartão para outro comprar e compraram. Me senti muito grato, muito bem por ter a consideração deles todos.

O senhor é a favor da feira continuar a ser chamada de hippie?

Sou. A feira não começou apenas no movimento hippie, ela começou com hippies. Estávamos aqui e a feira foi uma oportunidade de trabalharmos e demonstrarmos nossa arte e ideias. As pessoas vinham aqui para conversar conosco. Achavam bacana nosso modo de vida. Então, o nome hippie é um respeito pelos que ajudaram a dar forma a esta feira. Pô, muita gente sofreu por ser hippie. Foi muita luta e resistência. Por isso lutei e luto para que ela mantenha esse nome.

ANEXO 2

Edesio Souza da Silva

Oficio: Artesão

Nacionalidade: Brasileira

Local e data de entrevista: Feira Hippie, 06/01/2019

Técnica: Artesanato em couro (bolsas)

Há quanto tempo o senhor expõe na Feira?

Eu entrei aqui em 1988.

O Senhor já fez parte da Comissão de Expositores?

Já fiz uma vez. Foi na década de 1990. E foi muito desagradável.

Mas por quê?

Olha, eu não tenho desafetos aqui. Eu transito em todos os setores. Nessa época, me colocaram na chapa. Como vice de alguma coisa. Eu não tinha pinta para isso, não tinha tempo para estar no Calouste Gulbenkian. Havia uma cobrança muito grande. E infelizmente tem algumas pessoas que usam a Comissão para si próprios. Atualmente ainda está assim. Tem muita gente levando vantagem. Tão tentando até mudar as leis da feira. Querem estender o mandato da Comissão. Muita gente não gosta de mim porque fui contra a ideia de incluir na Feira a feira de gastronomia. Quase apanhei. Nego ficou puto comigo. Eu falei o seguinte: Quero saber o que a Feira ganha com isso. Porque ciclano e fulano ganham dinheiro. E a Feira? Eles pagam quase trezentos reais por dia.

Num outro dia, um cara da Comissão encostou na minha filha e perguntou. Você é filha daquele merda? Isso porque eu falei que não apoiaria ele. Um destes caras hoje está li cheio de produtos da China na sua barraca.

E isto é até proibido pela Lei que regulamenta as FEIRARTES.

Sim. Mas...

Pretende participar novamente dela?

Não. Ao pouquinho estou me desligando da Feira.

A Feira é comumente chamada de "hippie". Na sua concepção, o que seria o movimento hippie?

Eu nunca fumei um baseado, como qualquer outro cigarro. Também não fumo. Mas desde novo fui muito politizado.

Você concorda então que a Feira seja hoje chamada de hippie?

Sim. Acho justo. Porque faz parte da história. Acho que mudar agora seria ruim. Qualquer alteração no nome seria um desmerecimento. Eles sofreram por isso aqui, não foi fácil.

Qual a importância de fazer parte de uma Feira que funciona desde a década de 1960, elevada em 2011 a condição de patrimônio imaterial?

Quem não gosta de pertencer a um patrimônio? Mas, não adianta apensar ser membro, é preciso participar naquilo que pode melhorar a Feira.

O senhor acha que a Comissão de Expositores consegue atender todas as necessidades dos expositores?

Não todos. Teve a situação dos toldos. Impuseram um toldo para nós que pesa mais dez quilos. Para colocar na barraca tem que ser duas pessoas no mínimo. A Comissão não fez nada. Tivemos outros problemas muito sérios aqui. Tivemos problema com a mãe do César Maia que morava ali naquele prédio. Ela esteve por trás de nós irmos para o Jardim de Alá. Durante muitos anos tivemos problemas com a feira paralela realizada aqui na Rua Visconde de Pirajá. Ia desse quarteirão ao outro. Era quase do tamanho da nossa.

Eu pesquisei e li que houve batalhas judiciais para eles saírem?

Sim. Porque era do filho do Marcelo Alencar e ele era prefeito na época. Eu comecei em outra Feirarte, na do Lido. Fiquei quase dez anos e consegui transferência pra cá.

As feirartes que seguiram a da General Osório começaram quase no mesmo período?

Sim. Mas a do Calçadão de Copacabana nunca foi Feira Hippie não.

É a favor da entrada de novos expositores?

Eu nunca tive um empregado. Meu trabalho sempre foi feito e vendido por mim. Meu filho foi para o Exército e minha filha casou cedo, por isso nunca tive alguém aqui em meu lugar. Também nunca dividi ou aluguei barraca. Um monte de gente tá vendendo produto da China.

ANEXO 3

Michel Max André Houart

Oficio: Artesão

Nacionalidade: Francesa

Local e data da entrevista: Feira Hippie de Ipanema, 30/12/2018

Técnica: artesanato em metal

Quanto tempo o senhor está na Feira?

Cheguei em 1969 aqui na Feira em outubro.

Hum. No mês da fundação da Feira

Eu era turista. Não tinha documento, só passaporte. Eu cheguei praticar canoagem com remo, lá na Amazônia, Tabatinga. Eu cheguei no Rio e comecei a trabalhar com quadro de criança.

O senhor trabalha atualmente com o que?

Bijuteria. Mas hoje não coloquei a barraca porque o movimento está fraco. Eu estou ganhando dinheiro porque estou alugando um quarto na minha casa. Eu tive a oportunidade naquele tempo, em 1972, de comprar uma casa aqui numa vila a US$ 9. 000. E pagava ainda mais, por que pagava a prestação.

Qual a importância de fazer parte de uma Feira que funciona desde a década de 1960, elevada em 2011 a condição de patrimônio imaterial?

O que você chama, cultural?

Sim. Patrimônio Imaterial

Em 2011. Não.

Em 2000 a Praça foi tombada e em 2011 a Feira ganhou registro de Patrimonio.

Eu ouvi falar mas não me liguei. Por que desde que o Lula chegou no governo o movimento da Feira começou a cair.

A Feira é comumente chamada de "hippie". Na sua concepção, o que seria o movimento hippie?

Melhor época. Tinha mais turista, na praia não conseguíamos nem passear de tanta gente, era uma coisa louca. Eu nunca vi um militar na rua. Um dia na feira, eu esqueci um rádio no banco da Feira, uma hora voltei para procurar e ele estava lá. Foi a melhor época por que comprei meu apartamento com o dinheiro da feira. Eu nunca fui hippie. Nunca fumei um cigarro de maconha. Eu tinha o cabelo mais ao menos comprido. Mas, eu nunca fui hippie.

Você concorda então que a Feira seja hoje chamada de hippie?

Sim, sim. Faz parte de um tempo que começou a feira. A maioria era verdadeiro hippie.

Naquele período havia uma visão estigmatizada sobre os hippies. Até mesmo autores que trabalham com a história de Ipanema, como Ruy Castro e Mario Peixoto, diziam que os hippies transavam na praça e coisas deste tipo.

É mentira. Eu nunca vi. Sim, Sim. Eu sei que um ano antes de eu chegar aqui, a polícia chegou a cavalo. Eu não estava, não posso dizer se foi verdade. Mas me falaram que havia uma mulher grávida e a colocaram num baú. Quando eu cheguei nunca vi um militar.

No Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, eu encontrei um documento do DOPS de fevereiro de 1970, informando que a Secretaria de segurança da Guanabara havia interditado a Feira por causa de hippies e de pessoas sem identificação.

Quando eu cheguei era o ministério da justiça e não o ministério do turismo o responsável pelas credenciais. No início me expulsaram por que eu era turista. Então fiquei em São Paulo um ano, em Embu, e também na Praça da República. Lá eu consegui a papelada. Depois voltei aqui no Rio. Ai em 1972 comprei meu apartamento aqui na Gomes Carneiro por US$ 9.000.

Hoje eu vejo que há bastante expositores e muitos ainda querem participar. O senhor é favor a entrada de novos expositores?

Você pode ver que a maioria não são artesãos. Eu mesmo faço meu material. O problema é que agora a clientela está ruim. As pessoas não ganham dinheiro. Cada barraca tem que pagar a ATUAP, acho que é R$ 35,00. Você tem que pagar o pessoal que monta a barraca e segurança. Antigamente agente ganhava algum dinheiro, porque a barraca tinha quase 3 metros. Dai você podia botar bastante coisa. Agora está reduzido e você tem que pagar aluguel para todo mundo.

O Senhor já participou da Comissão de Expositores?

Vou dar um palpite. Acho que já fiz parte alguma vez. Deve ter sido bem no passado. Agente até se reunia fazendo churrasco e jogando bola num sítio em Queimados.

Pretende participar novamente dela?

Não. Estou com 72 anos. Não posso ficar me aborrecendo. A juventude agora não é como antigamente. O custo de vida é diferente, muita coisa é custosa. Precisávamos de uma Lei Rouanet. Ajuda alguma coisa. Um toldo baratinho, transparente. Por quê? Por causa da mulher do Cesar Maia e do filho dele. Isso aqui não pode.

O senhor acha que a Comissão de Expositores consegue atender todas as necessidades dos expositores?

Sim, sim. Mas o problema é que a barraca agora é de dois metros e não três. Como vou conseguir colocar todo o meu material?

É a favor da entrada de novos expositores?

Você não pode tirar os ambulantes. Todo mundo tem que comer não é? Se você não libera os ambulantes, você vai ter marginal. Pode ser sábado ou domingo, num momento em que as lojas estão fechadas. Olha, eu viajei muito porque minha filha é aeromoça. Eu vejo em outros países como a China, que o governo ajuda. Mas, se você vende tem que pagar taxa. Aqui todo mundo tem que pagar imposto.

ANEXO 4

João Anhõn

Oficio: **Artesão**

Nacionalidade: Brasileira

Local e data da Entrevista: Feira Hippie, 30/12/2018

Técnica: artesanato - móveis em couro

Quanto tempo o senhor está na Feira?

Aqui na Feira? Desde 1971. Não sou tão velho assim né? (risos).

Quando a feira surgiu era uma coisa. Depois veio muita gente precisando sobreviver. Aí vem e arruma um jeitinho de ficar na feira. Mas não tem aquela coisa... o primórdio nosso. Quando chegamos aqui, era o movimento hippie mesmo. Eu mesmo era hippie. Vim do Sul com vinte anos de idade para o Rio de Janeiro e estou hoje com 74 anos. Nós vínhamos de carona. Mas a maioria era artesão. Tinham dom. Eram bons artesãos. O Ivan foi um deles, mas, teve muitos que já foram embora, outros morreram. Por isso que nós antigos, gostaríamos que permanecesse uma coisa boa, artesanal, que na época deu muito certo. Hoje tem muito coisa que não é mais, mas, algumas pessoas ainda se mantém.

O senhor trabalha com qual tipo de artesanato?

Móveis em couro.

Como o senhor se sente em fazer parte desta feira histórica, hoje um patrimonio imaterial carioca?

Cara, eu não sei nem como dizer, porque na verdade, eu tenho que agradecer a essa feira. Com vinte e poucos anos de idade até uns anos atrás, eu sobrevivi dela. Criei duas filhas, estudei ambas, estão tudo formadas. Então, graças a essa feira, eu tenho que agradecer a vida toda. A minha estada no Rio de Janeiro foi por causa disso aqui. Eu

cheguei aqui, ele me conheceu na época (Ivan), eu era músico. Tocava junto com o Carequinha, palhaço. Então eu larguei a música porque a música nunca deu. Hoje voltei a ser músico apenas por passar tempo. Muita gente viveu disso daqui. Muita gente se deu bem. Outros estudaram... eu mesmo fiz faculdade de Psicologia. Então a feira foi o que me sustentou aqui, nunca tive problema com nada. Então tenho mais que agradecer a feira e quando precisar de mima estou aqui. Não vou a abandonar. E eu gostaria que fosse aquela feira, mas, não é. No passado era família. As pessoas trabalhavam juntas. Não havia empregados. Você podia até ter alguém lá para aprender, mas, era tudo família. Era uma coisa assim muito legal. Eu falo que no meu tempo, era tudo muito enriquecedor. Mas é difícil para a gente contestar... as coisas mudam. A gente entende também que munda mudança aconteceu. No passado isso daqui, tinha muito gringos. Era turismo, tinha visita de muitas pessoas de fora. Faz parte.

Eu vi que há diferenças entre esta feira e as outras Feirartes

Ah, tem, tem. As outras Feirartes, embora tenham surgido daqui, são vertentes. É claro, na verdade, são pessoas que já chegaram para comercializar e viver daquilo. Arrumando dinheiro ali, entendeu. Elas existem graças a esta daqui. Muita gente mandou filho, mandou não sei quem. Mas, ai muda muito. O que eu falo assim é que quando surgiu esta feira você encontrava músico. Oh! Quem passou aqui foi o Raul Seixas. Tinha tanta gente. Victor Hugo que hoje é um nome expôs aqui. Nós erámos assim, entendeu. Era uma coisa muito gostosa. Eu falo que eu larguei a música para viver aqui. Eu tinha o dom para ser artesão desde pequeno. Fui da roça e sai de lá para estudo. Pragmatismo total. Então eu já tinha tudo e ai eu vim para o Rio como hippie, mas, músico. Ai fazia show. Passei a me envolver com teatro. Fiz show com Carequinha. Viajava para lá e para cá. Na época, não tinha televisão e estas coisas todas. Mas, na época eu pesei assim: “Estou sem tempo. Não dá para fabricar minhas coisas e fazer show. Falei para o Carequinha que era uma coisa ou outra, não dava para fazer tudo”. Ai larguei tudo para ficar aqui.

Pelo número de expositores que há hoje, o senhor é a favor a entrada de novos expositores?

Olha, eu não sou contra nada. Acho até que todo mundo tem direito. Se tiver um cara com habilidade e que faz a mesma coisa, precisando e se tiver um lugarzinho para ele por que não? Acho que no mundo agente não pode ficar brigando com as pessoas que

faz as mesma coisas que você. É um concorrente e dai? Ele também precisa. Como eu cheguei e ganhei um espaço, todo mundo tem que ter o mesmo direito que eu. É uma democracia.

O Senhor chegou a fazer parte da Comissão de Expositores?

No início sim. Fiz parte de uma Comissão. Na época tinha repressão, era um negócio que a secretaria de não sei o quê, botava lá um de cada setor (couro, metal, etc.). Mas na verdade agente não trabalhava nem para a feira, trabalhávamos para eles. Para levar coisas para eles. Eu nuca gostei daquilo. Quando eu fui representante não gostei. Eu pedi renúncia. Renunciei e deixei o *capitão gay*. *Capitão gay* morreu já. Era um advogado filho de ex-ministro. O pai dele foi ministro da ditadura. Então naquela época eu fui e depois não quis mais.

Pretende participar novamente dela?

Não vou querer por que era uma coisa assim: De repente o cara chegava querendo expor, um cara que já era conhecido na feira, chegava e queria mandar: “Eu quero este lugar. Estou com licença nova!”.

- Mas para você ficar nesse lugar, tem que tirar outra.

- Mas você é o dono da Feira?

- Não sou o dono da feira, estou apenas como representante. Se você tem a licença tem o direito de expor, só que você tem que arrumar outro local que tenha espaço. Aqui não tem.

Naquela época era pouca gente. Eu falei que lá tinha espaço, mas ele falava que não ia sair e que ia ficar lá mesmo. E me questionava se eu ia tirar outros expositores. Depois disso eu falei “não tenho paciência para isso não”. Era isso, eu mesmo não quis mais não. Nunca mais quis nada disso. Eu sempre fui ativo, o Ivan sabe. Qualquer movimento eu estou junto. Se tiver que dar palpite eu dou. Se tiver que contribuir eu contribuo.

ANEXO 5

Josemir Vasconsellos (Mimil)

Oficio: Artesão

Nacionalidade: Brasileira

Local e data da entrevista: Feira Hippie, 06/01/2019

Técnica: Artesanato em Couro, bolsa ecológica

O senhor lembra o momento em que passou a fazer parte da feira?

Olha, eu exponho aqui desde 1974, porque eu era agregado a um expositor.

O senhor trabalha com o quê?

Atualmente eu trabalho com bolsa ecológica. Estamparia com algodão natural. No início eu comecei com couro, como todos aqui.

Qual a importância de fazer parte de uma Feira que funciona desde a década de 1960, elevada em 2011 a condição de patrimônio imaterial?

Eu não sei se ainda é, mas, há certo tempo ela foi considerada a maior feira de arte a céu aberto, né cara. E realmente aqui lançava moda. Até os grandes fabricantes vinham aqui para tirar ideia porque a feira estava em voga. Cada expositor aqui tinha uma identidade. Hoje nós perdemos bastante. Com o passar do tempo, perdemos bastante. É que o artesão esquece que ele é mutante. Veja o Ivan, de couro passou para ferro, e depois à madeira. A gente está sempre mudando, mas, alguns acharam mais fácil revender. Então ela está perdendo ao pouquinho sua característica. Nós precisamos lutar para que se volte.

Eu aqui na feira eu sempre fui o primeiro agir. Aqui na feira a gente tinha um déficit de ônibus turístico e o caralho. Então eu criei um movimento de arrecadar para a gente pagar um motorista e dar um qualquer. O negócio vingou e está até hoje e tem as pessoas que entraram e tudo. Tem também a divulgação em hotéis, pois, ninguém

acreditava e “porque muitos diziam que a feira era conhecida no mundo inteiro e não precisa propaganda”. Precisa sim, veja a Coca-Cola, todo mundo conhece. Tem um companheiro aqui que quando falei com ele me disse: “Pô, você não quer comparar a feira hippie com a Coca-Cola”. Espera ai, tudo é o marketing, se ela parar de fazer propaganda mesmo sendo conhecida, acaba. É o que aconteceu nesta feira. Dai eu comecei a trabalhar com folders e divulgava nos hotéis. Eu falo ninguém acredita. Aqui sempre foi um espaço que você não paga nada e sempre tirou a galinha dos ovos de ouro. É uma fonte que ninguém limpa e um dia seca. Então quando eu trabalhava eu botava do meu bolso com Ivan e meia dúzia ai e distribuía nos hotéis. Toda as vezes que a gente divulgava nos hotéis, isso aqui enchia. Mas sempre tinham uma justificativa: “Ah! Mas encheu por causa disso”.

Eu cheguei a dar uma ideia aqui. Veja são quinhentos e poucos expositores. Pô, R$ 0,50 de cada expositor por domingo daria para fazer uma sequência de folders. Ai começaram a me taxar que eu queira me dar bem. Eu falei: “Eu não quero ficar com o dinheiro. Eu dou o contato da gráfica e vocês pagam lá”. Mesmo assim não convenceu. Ai você vê a cabeça do cara. Era só R$ 0,50. Então os bons artesãos acabam se afastando porque o público que vinha, gostava de saber que tinha identidade no trabalho. Isso está perdendo. Você ainda tem uns 70%, 80% que ainda mantém. Mas uma maçã podre no cesto estraga todas elas.

Eu percebi que há muitos produtos industrializados

Hoje tem o artesanato considerado urbano. Antigamente você não podia usar máquina. Hoje você pode, desde que seja usada criatividade, um designe seu, acho válido. Agora não é justo eu chegar ali na Rua da Alfândega e comprar produto da China, como tem muito aqui e vender. Realmente isso mata um centro de arte.

Vi que há diferenças entre esta e as demais Feirartes

Aqui era realmente uma feira de arte, melhor do Rio de Janeiro. Tão tanto é que muitos aqui conseguiram patrimônio material. Mas isso não fez com que as pessoas preservassem o espaço. Você vê pelas barracas! Parece mais um acampamento sem teto. Quando fizeram a escolha deste toldo aqui, eu fui o único que falei “Olha, este toldo é pesado ninguém vai poder. Tem material mais leve”.

Foram os próprios expositores que escolheram os toldos?

Sim. Deram a ideia e entrou esta coisa horrível cara. O meu eu deixei dobrado e nunca usei. Aí ficou isso aí. Não há padrão nenhum. Para uma feira de arte conhecida internacionalmente isto aqui tinha que estar lindo. Por outro lado, o poder público não se interessa muito. Quer mais que acabe.

O senhor já fez parte da Comissão de Expositores?

Não. Mas sempre colaborei.

O senhor pretende participar "oficialmente" algum dia?

Não. Eu prefiro ficar na área de propaganda e marketing.

A Comissão se tornou muito política?

Não é política. Todo movimento que envolve poder é político, não é cara? Começa aquela politicagem, forma-se grupo e isso tudo. Mas sem a Comissão fica brabo. Tem que ter. Mesmo que ela faça merda tem que representar, se não a gente fica sem representação jurídica.

A prefeitura é ausente?

Muito. E talvez por nossa parte também. Se a gente reunisse aqui o grupo e levássemos um projeto de mudança de visual para a prefeitura, eles iriam aceitar. Mas, ninguém quer isso. É interessante para a prefeitura. Aqui é um centro turístico e gera arrecadação, entendeu? A gente aqui só paga a TUAP. Então cara, o pessoal aqui diz "mas a gente paga". Como se isso fosse alguma coisa. Vê o Lavradio (feira). Porque lá é um espaço cultural? Tem banda, restaurante, tudo o que não tem aqui. Se você colocar uma banda tocando aqui dizem que atrapalha a venda. Até a questão gastronômica.

Então, aqui é um espaço artístico que tem que ter música, tem que ter teatro, tem que ter o circo. Isso não atrapalha em nada. Isso chama público. Mas aqui virou um espaço como o Ivan diz, "só para a venda". Deixou de ser uma exposição de arte, para ser só venda.

O que foi o movimento hippie para o senhor?

Olha cara, foi uma época de cultura, onde a gente tinha acesso a qualquer lugar. Quando se falava que tinha um festival em tal lugar, a gente não sabia como ia chegar, mas ia

pra lá. Foi um movimento cultural. Uma época em que cada maluco na estrada tinha um livro na mochila. A gente discutia Lobsang Rampa, Shudar, Khalil Gibran e outros mais. A gente discutia política e outras coisas. Eu mesmo li a coleção inteira de Lobsang Rampa, a obra mais discutida era *Terceira Visão*. Então o movimento para mim foi um aprendizado, um meio de vida até. Tudo eu aprendi na vida. Nunca fui empregado de ninguém. Graças a Deus cara, estudei, mas, não terminei a faculdade por que sai. Fugi do quartel. Já rodei o mundo todo.

Então o senhor se considerava um hippie?

Eu fui hippie mesmo. Fumei maconha, tomei acido, fiz de tudo (risadas). A primeira vez que eu tomei um acido foi aqui. Você tomava um acido, mas, não era para fazer bagunça. Você pegava aquilo para discutir e tinha uma visão. Ué, lá Idade Média não tomavam cogumelo? Então, era para ter uma visão. Agora, ficou tudo sintético e isso ai matou toda a juventude. A cocaína foi a pior coisa que produziram.

Então cara, o movimento foi isso mesmo. Uma época bem cultural. Em todo regime fechado à cultura floresce. Por exemplo: Nós tivemos o Henfil aqui com a Graúna. Aquilo era político. As informações não vinham pela mídia. Você tinha que buscar conhecimento, diferente de hoje que botam tudo na internet. Você vê que ela bota presidente, tira presidente. Você não vê mais nenhum jovem lendo. Pergunta para eles e vão te dizer que não gostam de ler.

A Feira é comumente chamada de "hippie". Na sua concepção, o que seria o movimento hippie?

A logomarca da feira é Feira Hippie de Ipanema. Quem criou essa logomarca fui eu.

Então o senhor concorda?

Lógico. Isso é uma marca que ficou. É como o mercado de Salvador que possuí o nome. Tentaram até chamar de feira de arte dizendo que aqui "não é feira hippie, porque hippie já acabou".

Naquele período havia uma visão estigmatizada sobre os hippies. Até mesmo autores que trabalham com a história de Ipanema, como Ruy Castro e Mario Peixoto, diziam que os hippies transavam na praça e coisas deste tipo. Percebe-se

que procuravam desprestigiar o movimento hippie para valorizar os artistas plásticos

Uma das coisas que fez essa feira cair muito era a briga com os artistas plásticos porque eles achavam que eram os melhores. Diziam que o artesanato não tinha arte. Eles dividiam muito cara. Fizeram a campanha para ficar ali no centro da Praça. Acharam maravilhoso. Só que hoje estão chorando pedindo para ficaram na área externa. Eles estão lá fudido. Aqui fora as pessoas circulam.

E novos expositores, o senhor é a favor que façam parte da Feira?

Não sou contra. Só pode não pode virar bagunça. Podemos colocar um aqui, outro ali. Acho que um dos grandes problemas é espaço. Já tem muita gente. Poderíamos tentar pôr este pessoal em outras feiras. Acho que a prefeitura poderia criar novas Feirartes. O lance é que todo mundo quer vir para cá. Temos visibilidade.

ANEXO 6

Maria José (Zezé)

Oficio: Artesã

Nacionalidade: Brasileira

Local e data da entrevista: Feira Hippie, 06/01/2019

Técnica: artesanato com bolsas e tecido (estamparia)

Há quanto tempo a senhora está na feira?

Estou desde o início. Minha irmã fica ali. Ai minha mãe entrou e nos trouxe. No início era tudo no chão. Não tinha essa grade. Foi por causa da obra do metrô. Na época eu fazia bonecas com minha mãe e essa barraca eu herdei dela. Ela faleceu há dois anos e eu como sua substituta passei a titular. Mas desde os 15 anos estou aqui. Eu fui à primeira menor da feira.

Eu dei um tempo depois que tive minha filha e filho. Depois também parei um pouco para cuidar de neto, ai fiz alguns anos a feira na Tijuca com o material do Ivan. Mas agora eu voltei por causa da minha irmã. Minha vida foi toda aqui dentro. Namorei, noivei e casei aqui. Quarenta e três anos de casada e de Feira, tudo junto.

A senhora viveu o movimento hippie?

Mais ou menos. Eu era novinha. Casei com dezessete anos.

Já morava em Sepetiba na época?

Não, não. Na época eu morava em Vaz Lobo. Depois fomos para o Meier, Encantado e Piedade. Nossa, minha mãe mudou tanto! Fomos para Sepetiba depois de casados**.** Tem um bocado de gente daqui que mora lá. O Geovani dali que faz o sacos são desta mesma época. Ele foi um dos primeiros a ir para lá. Ele levou a gente, ai um foi levando o outro. Eu levei minha mãe, meu irmão, minha irmã. Hoje Sepetiba é um reduto de artesãos.

Eu conversei com o Daniel e ele havia mencionado isso

O Daniel é cria. O Churrasco que botamos também é cria. Churrasco é nosso filho de criação. Ele veio de São Paulo morar com a gente. Mas quem tem memória boa mesmo é minha irmã, é igual a do Ivan (risos). Eles ficaram diretos. No começo meu pai vinha também, porque eu era de menor. Tinha a barraca do meu irmão que era junto com a da minha irmã. Depois que casamos fiquei trabalhando com ele. Era com bolsa de couro. Depois de um tempo passou para móveis. Agora ele está fazendo brinquedos.

Ele fala que diante da crise tem que inovar

É. Tem que criar. Os brinquedos chamam atenção das crianças. E são lúdicos, não é? Hoje em dia você as crianças com brinquedos de controle remoto que brincam sozinhos. Ele começou fazendo para os netos. Ai eu disse para ele "partir para a Feira", já que não estava vendendo móveis por causa da crise. E fez e deu certo.

A minha filha também trabalha com brinquedos educativos. Minha irmã trouxe um pouquinho das suas coisas hoje, porque, ela não veio. Ela está fazendo Pedagogia.

A senhora chegou a fazer parte da Comissão de Expositores?

Não. Deus meu livre. Não dou para isso não. Meu negócio continua sendo paz e amor. Quero ficar quietinha, fazer meus paninhos.

Você arruma encrenca. As pessoas falam mal de você. É coisa negativa pra caramba. Sua vida só vai para trás. Para mim não dá certo. Depois que o Ivan saiu disso, ele melhorou bastante. As pessoas só querem direito, dever nenhum.

Poucos se envolveram com o tombamento da Praça?

Sim. O cabeça foi ele. A ida para o Jardim de Alá mataria a Feira. Acabaria com todo o processo de Feira Hippie.

Isso aconteceu com a feira de Belo Horizonte

Sim. A transferência acabou com a feira. Com a de São Paulo também. Não ficou do jeito que era na da Praça da República. Ele (Ivan) veio de lá. Ele veio de São Paulo e ficou morando na casa da minha mãe. Dai rolou.

No Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, eu encontrei um documento do DOPS de fevereiro de 1970, informando que a Secretaria de segurança da Guanabara havia interditado a Feira por causa de hippies e de pessoas sem identificação.

Sim. Tinha muito argentino. Rodou todo mundo (risos). As pessoas às vezes não acreditam. Mas nós íamos os visitar na prisão. Levávamos comida para eles. Só podia levar comida em saco plástico. Coitados, eles queriam comer uma comida legal. Os argentinos amigos nossos ficaram presos. Aqueles que estavam aqui ilegais, aí que eles levavam mesmo. Olha ai agora como está? Venezuela mudou para o Brasil (risos). Vão fazer o que com o povo? Não podia ser os nossos?

A Feira é comumente chamada de "hippie". Na sua concepção, o que seria o movimento hippie?

O movimento não foi só drogas (risos). Foi um momento de rebeldia. Como eu disse, vim para cá nova. Vivi pouco o movimento hippie em si. Mas o Ivan era hippie. Posso dizer que as pessoas não aceitavam imposições. Procuravam não só ser diferentes, mas, procuravam viver diferente. Era um ajudando o outro.

Acha que ainda deve ser mantido esse o nome hippie?

Acho. Não podemos jogar fora um passado.

Pelo número de expositores que há hoje, a senhora é a favor a entrada de novos expositores?

Se for para apresentar coisas legais como essa barraca aqui do lado, acho que não tem problemas. Só fica ruim isso aqui encher de pessoas vendendo bagulhos industrializados. Não acho problema usarem máquinas para fazer. Veja minhas tolhas. Uso máquina, mas, as ideias dos bordados são minhas. Não copio, eu crio.

ANEXO 7

Luciano Holanda Rodrigues

Oficio: Artesão

Nacionalidade: Brasileira

Local e data da entrevista: Feira Hippie, 06/01/2019

Técnica: Artesanato em couro e silk escreen (serigrafia)

Há quanto tempo a senhora está na feira?

Eu estou aqui desde o começo, quando tinha um movimento artístico ali na calçada. Na época não tinha feira hippie. Era na época do Hugo Bidet. Depois resolvemos passar para a Praça. O movimento foi aumentando e se espalhou para todo o lugar.

Nessa época o senhor trabalhava com o quê?

Nessa época eu era artesão em couro. Não, não. Era artista plástico. Depois passei para couro e serigrafia. Essa cultura de couro que tem ai veio tudo de mim. Quem começou fui eu. Depois começaram a me imitar. Tudo meu tem documentos comprobatórios. Não falo mentira. O que falo comprovo com fotografia, com texto e com tudo. Porque eu escrevi um livro (*Pagode em Ipanema*) contando os bastidores daqui.

Muita gente mente?

É. Por isso muita gente não gosta de mim. Ficam querendo me isolar fazendo conchavo. Tem preconceito de mim. Esse cara que você estava falando (Josemir Vasconsellos) é garoto novo. Chegou mil anos depois de eu estar aqui, entendeu. Esse pessoal veio tudo de São Paulo, nem daqui são. Vieram para entrar na Feira Hippie. Chegaram já querendo tomar conta, mas, eu já estava aqui há muitos anos.

O senhor é natural do Rio de Janeiro?

Nordestino. Vim de um estado problemático, Alagoas. Por isso eles têm preconceito de mim (risos). Mas eu morei muitos anos num sitio em Sepetiba.

O que foi o movimento hippie?

O movimento hippie abrangeu o Brasil todo. Naquela época hippie era liberdade, todo mundo solto. Na ditadura os policiais davam dura na gente. Eles chegavam descaracterizados e falavam: “Estou sabendo que você gosta de festa”. Eu ficava branco (risos). Saía correndo, sumia. Mas, me prenderam mais de uma vez.

Eu acampei na própria grama. Tomava banho ali no chafariz. Então os militares diziam: “Que porra de farra é essa? Vamos prender esse pessoal todo que é tudo canalha!”. Soltaram só um casal de americanos que havia aqui, mas, o resto foi em cana.

O senhor se considerava hippie?

É. Depois casei, tive filhos. Hippie era andar sem lenço e documento. Eu era assim (risos). Olha só como eu usava calça boca de sino (mostrando foto). Nessa época para usar cabelo grande era preciso ter coragem. Eu tenho tudo documentado. Eu sei das coisas.

O senhor chegou a fazer parte da Comissão de Expositores?

Fiz parte. Só não lembro o ano. Também ajudei a fundar o Sindicato dos Artesãos.

A Comissão é importante para a feira?

Há muitas tendências e também desunião. As coisas aqui não vão para frente por causa da desunião. É igual cabo de guerra, um puxa para um lado, um puxa para o outro e no fim não dá em nada. Eu mesmo tinha iniciativas, mas, não tinha apoio.

Qual a importância de fazer parte de uma Feira que funciona desde a década de 1960, elevada em 2011 a condição de patrimônio imaterial?

Hoje a feira é tombada. Se não fosse ninguém saberia mais de nada.

O senhor é a favor da entrada de novos expositores?

Sou. Mas tem que ter ordem. Eu uma vez fui colocar boné em minha barraca e todo mundo disse que eu não fazia boné. Mas, eu estampava os bonés em casa a mão. Se estampava camisa não ia estampar boné? Me cagoetaram. A prefeitura veio em cima de mim e me fizeram fazer o teste. Fui lá fiz o teste e fui aprovado. Agora todo mundo vende e ninguém fala nada.

A Comissão deveria fiscalizar isso?

Tinham que falar. Só não falam para não arrumarem briga.

Ouvi falar sobre problemas com a mãe do Cesar Maia. O que houve?

Ela morava nesse prédio aqui. Ela era bem idosa. Queriam fazer uma garagem aqui em baixo, no subterrâneo. Mas acontece que aqui era praia, né cara. É tudo água. Começaram a cavar e só acharam água do mar.

O senhor acha legal a feira ser chamada de hippie?

É uma forma de divulgar. Ela é conhecida mundialmente. Ela é uma referência, é histórica.

Olha o barbudo ai (Ivan em foto do álbum). Ele é um símbolo daqui. Ivan é bem inteligente, mas, ele quer ser um fundador, aí não né? (risos). Quando ele chegou aqui eu já estava. Ele quer ser um dos primeiros.

ANEXO 8

Renato José Serlião

Oficio: Artesão

Nacionalidade: Brasileira

Local e data da Entrevista: Feira Hippie, 06/01/2019

Técnica: Artesanato em tecido

Há quanto tempo o senhor expõe na feira?

Serlião é um nome estranho né? (risos) Na verdade era para ser Serral, porque é sírio, mas, quando meu pai veio para o Brasil colocaram Serlião.

Há mais de quarenta anos. Faço aniversário quase com o aniversário da feira.

O senhor hoje trabalha com o quê?

Com bolsas de tecido.

Percebi que alguns expositores mudaram de técnica ao longo do tempo. O senhor sempre trabalhou com bolsas?

Sim. Mas, hoje a maioria dos expositores revende.

Isso faz a feira perder identidade?

Aham. O que segura essa feira são os antigos e verdadeiros artesãos, como eu.

Então acha que a Feira não poderia ter novos expositores?

Pode ter. Só acho que não dá para botar mais gente vendendo o que não deve. Cadê a prefeitura para fiscalizar?

Chegou a fazer parte da Comissão dos Expositores?

Dois anos. Não, espera, foram dois mandatos.

O senhor lembra quando?

Ih cara, aí você me pega. Deve ter uns 20 anos ou mais.

A Comissão é atuante na manutenção da feira?

Já foi muito importante. Mas a política atrapalha muito. Você tenta conversar com a prefeitura, mas, ela não te atende. Aí não é nem culpa da Comissão. É muita coisa que a gente quer fazer aqui, mas, não consegue. A gente não manda na Praça, quem manda é a prefeitura.

Tanto que a nossa Lei fala que tem que haver sempre uma pessoa da prefeitura (antigamente era do Calouste, mas, ele não existe mais).

Em conversa com Rita Freitas, secretária de Cultura da prefeitura, fui informado que o processo de ingresso de novos expositores nas Feirartes estava parado, devido a falta de professores para a avaliação

Então, é isso que acontece. É isso que faz falta. Os artesãos que querem entrar, fazem até um trabalho bonito, mas, não tem espaço e nem prova. Mas, também, muitas vezes os problemas são causados pelos próprios expositores. Em reuniões no Calouste, nego queria sair na porrada e tudo. Eram discussões feias entre os próprios expositores. Muitos chegavam com falta de respeito, enchendo a boca falando “não sei o que” e “que conheço fulano”.

Então, os dois lados estavam errados, não havia consenso. Infelizmente o mundo está assim. Não vê essa mulher (Damares Alves, ministra da pasta Mulher, Família e Direitos Humanos)? Tanta coisa para se falar, vem falar que “homem veste azul e as meninas vestem rosa”. Uma ministra falando um troço desses.

Tantas coisas importantes, tanta desigualdade, tanta violência.

Estamos retrocedendo?

Exato bicho. Estamos voltando para trás. Eles esquecem que a época da ditadura foi uma violência também. Eu fui preso com 16 anos, sem mesmo estar envolvido com política. Poxa, hoje você vê as pessoas enaltecendo torturador. Fico revoltado. Já estamos numa violência forte sem a necessidade de nego botar pilha. Poxa, em vez de melhorarmos estamos piorando. O ser humano também é foda, é muito burro.

O que o senhor acha do movimento hippie?

Ah, foi maravilhoso. Eu fui isso. Foi maravilhoso, não tem igual. Foi paz e amor mesmo. A coisa mais linda que teve. Os hippies ficavam muito ali no MAM (Museu da Arte Moderna). Para você ver, eu estive com Janis Joplin.

Ela esteve aqui na feira também

Sim. Se fosse hoje com esses celulares, teríamos um monte de foto para recordação. Ela era maluca, uma hippie também.

Então o senhor acha legal a feira ainda ter esse nome?

Com certeza. Não se deve mudar mesmo. Aqui é tradição. Sabe de uma coisa. A hipocrisia fala que a feira hippie só tinha maconheiro, só falam de maconha.

ANEXO 9

Célio Pinto de Souza

Oficio: Artesão

Nacionalidade: Brasileira

Local e data da entrevista: Feira Hippie, 06/01/2019

Técnica: Artesanato em metal e madeira

Há quanto tempo o senhor expõe na Feira?

Oficialmente, deve ter uns quarenta e poucos anos. 1970... Eu comecei por volta de 1970. Antes, eu não era oficializado. Ficava com outras pessoas, porque na época que houve a Comissão de fiscalização para assentar as pessoas aqui eu era menor de idade. Mas eu já estava aqui, pagando porcentagem ao dono da barraca.

O senhor trabalha com o quê?

Na época que comecei aqui trabalhava com resina. Encapsulava peças. Eram uma novidade essas coisas de resina.

O senhor continua trabalhando com esta técnica?

Não. Hoje eu trabalho com ferro. Na verdade, meu trabalho atual é de reaproveitamento de materiais. Faço luminárias com madeira de demolição; trabalho com latas de leite em pó, lata de óleo.

Foco na área sustentável. Eu sou meio camelão né? Na realidade a minha formação acadêmica é pela Escola de Belas Artes. Fiz em 1975. Depois eu fiz Turismo, Comunicação Visual e Desenho Industrial. Eu fui meio que viajando nas coisas, fui transitando. Fui fazendo aquilo que tinha possibilidade de vender. Por que na realidade o artesanato foi que me sustentou. Que viabilizou todos os meus projetos.

Existe na feira comercialização de produtos industrializados?

Sim. Isso é muito grande. Tá cheio de produtos chineses. É ridículo isso. Eu nunca fugi da minha ideologia. Eu não aceito isso. No dia que eu não puder mais fazer, entrego.

A Comissão não é atuante nisso?

Por alguns anos ela foi. Quando não tinha fiscalização da prefeitura. Ela era rígida. Combatia revenda. O próprio fiscal tinha um conhecimento muito grande acerca do quê e do cara que estava expondo. Mesmo que fosse um artesanato que não fosse seu, ele sabia que não era teu. Eles eram presentes. Sabiam do trabalho de cada um. Agora o pessoal não conhece nada. Lembro da época do Aurélio e do Miguel, eles batiam o olho e falavam "esse trabalho não é seu". Naquele tempo a feira teve um padrão legal. Era uma referência.

O senhor chegou a fazer parte da Comissão de Expositores?

Várias vezes. Mas eu desisti. Desisti porque na minha luta acabei arrumando inimigos.

O senhor é a favor à entrada de novos expositores?

Novos expositores aparecem sempre. Basta ver que alguns expositores alugam suas barracas. Há também expositores com liminares que estão lutando para serem oficializados. Não posso dizer que não deva ter mais expositores, só acho que não podemos perder ainda mais o padrão artístico. Já perdemos muito!

Como o senhor considera o movimento hippie?

Apesar de eu ser muito jovem na época, fui muito participativo nas questões políticas. Muito participativo por quê? Porque estudei no colégio Pedro II. Eu era presidente do Grêmio Literário. Na época que veio a revolução (ditadura) eu tive problemas com a polícia. Meu pai acabou entrando como pivô. Diziam que ele me influenciava. Coitado, meu pai era semianalfabeto. Ele era mecânico, não tinha nada a ver com política. Mas eu era muito participativo. Quando eu ingressei no movimento hippie, quando assumi essa ideologia, não foi pela questão do sexo livre e drogas. O pessoal vê muito por isso.

Mas não é verdade. Era um movimento de contracultura. Porque a cultura da época era muito repressiva. Eu me sensibilizei com o movimento hippie do exterior.

Minha esposa faz uma graduação na Rural (UFRRJ) de licenciatura em Educação no Campo. É um curso que foi criado até com viés político para criar lideranças. Eu sou

professor de Metodologia de Pesquisa e quando ia ver apresentação de trabalhos dela, questionava muito essa vertente política. Mas, analisando de acordo com as experiências que já vivi, ao visitar estes locais com minha esposa, via que as pessoas não pensavam individualmente, mas no coletivo.

As pessoas trabalham com mutirão. É mesma coisa do movimento hippie. As pessoas se ajudavam. Eu já dormi na casa do Ivan quando era solteiro (risos). Acho que o mundo viveria melhor se todo mundo se ajudasse.

Se você for ver o movimento hippie nos EUA, vai ver que ele teve início com a Guerra do Vietnã. Com os jovens que desertavam. Que fugiam do sistema militar. Procuravam sociedades alternativas. Boa parte dos jovens que ingressaram no exército norte americano naquela época morreram. Foi uma carnificina, mas, eles não divulgam. A juventude atual não tem noção de quantos jovens morreram naquela época.

Como consequência disso, nós temos hoje consequências na ecologia por causa dessas coisas que foram feitas para a guerra. Boa parte dos agrotóxicos usados hoje foi criado para acabar com as lavouras dos vietnamitas.

Poxa, muitos jovens que voltaram não conseguiram se inserir. Muitos voltaram com problemas. Muitos se viciaram em drogas. O próprio exército permitia drogas para os soldados ficarem alertas. E se você for vê o perfil do militar americano não mudou.

Estamos vivendo as mesmas políticas belicistas?

Sim. Só que com armas diferentes. O hoje o poder de destruição é muito maior do que naquela época.

Infelizmente as pessoas hoje não pensam. Isso se justifica por um longo processo de alienação mundial. Alguns países, principalmente os capitalistas cuidaram disso.

Os movimentos que surgem hoje, não tem um caráter político. Falo de uma maneira em geral. São movimentos que não fundamentam, não tem atitude. O movimento hippie foi um movimento consciente que muita gente confundiu por que só se falava em sexo, rock roll e drogas.

Ninguém procura saber a ideologia por trás deste movimento, porque as pessoas partiram para essa visão de mundo diferente. Na época íamos contra os costumes.

Vê hoje. A internet veio para facilitar a vida das pessoas, mas, elas ficam alienadas. Dificilmente você vê um jovem com um livro na mão. Você vê até um pouquinho, mas, são elites. Dificilmente você vê um jovem de periferia com um livro.

O prazer da vida não está no dinheiro. No meu ponto de vista, o movimento hippie se destaca pela solidariedade, companheirismo e irmandade. As pessoas procuravam viver em comunidades alternativas, se ajudando. Hoje isso tem um outro nome, se você for visitar uma comunidade do campo, locais longe da civilização, onde as pessoas lutam muito para sobreviver. Você vai ver que as pessoas trocam o que possuem com as outras. Eu vejo muito isso.

O senhor acha importante manter o nome hippie?

Acho que vale pela memória entendeu? É porque o movimento hippie tem uma essência, um fundamento. Não é algo que surgiu por rebeldia. As pessoas hoje tem essa mentalidade de acumular, mas, não sabem o dia de amanhã. É claro que devemos nos preocupar em como nos manter, mas, não se valoriza a vida. Valoriza-se o dinheiro.

Eu fui fundador da Feira de Embu das Artes. A gente fazia a feira aqui e ia para lá.

As pessoas que vieram substituindo os artesãos que foram morrendo possuem uma mentalidade diferente. Por isso que não quis ficar na Comissão. Esse cara que está aí hoje na Comissão, o Marcão, ele não tem essência, é um comerciante. O negócio dele é fazer comércio. Tudo bem, eu preciso do dinheiro, venho aqui para vender, mas, além de vender eu tenho outra coisa que me prende aqui. Eu sou aposentado como professor de nível superior e tenho uma vida razoável. Aqui funciona como uma válvula de escape. Venho aqui, bato um papo com os amigos. Fui morar em Sepetiba por influência do pessoal. Alguns já morreram, outros se mudaram**.** Porque a gente corria para um lugar calmo. Sepetiba era um lugar de pescador.

ANEXO 10

Daniel Silva Moreira

Oficio: Artesão

Nacionalidade: Brasileira

Local e data da Entrevista: Feira Hippie, 30/12/2018

Técnica: Artesanato em couro

O senhor expõe há quanto tempo aqui na Feira?

Ah, já exponho há muito tempo. Oficialmente desde 1997. Comecei no início dos anos 90 sem licença.

Em 1970 eu já estava por aqui. Vim trazido pelo Ivan e trabalhava para o amigo dele, o Marco Antônio, que o pessoal chamava de Tom. Então, eu trabalhava com couro. Fazíamos assentos, puffs. O primeiro lugar que a gente ficou foi ali (esquina entre Rua Prudente de Moraes e Rua Teixeira de Melo) em frente à agência dos Correios.

Quando conheci o Tom, fiquei doido. Me encantei pelo negócio. Joguei tudo pro alto e não quis saber de profissão, queria ser artesão. Tanto é que meu documento de 18 anos de quando fui para o quartel já constava como artesão. No quartel quando cheguei para me alistar, o tenente que era o responsável pelo alistamento ao ver que eu era artesão ficava me zoando dizendo que eu ia fazer o sapato dele (risos). Acabou que por eu já ter uma filha, fui dispensado.

O senhor lembra quando foi isso?

Foi em 1982, pois sou de 1964. Em 1982 foi o ano que casei também. Minha esposa era negra, ainda encarei essa braba. Pior do que ser hippie era ser casado com uma negra naquele período. O padre me aconselhou diversas vezes: “Meu jovem, você não quer interromper esse casamento? Ainda dá tempo”. E meu bebê? Eu questionava.

Hoje ainda há muito racismo?

Sim. Mas lá trás era mais sério. Se jogava pedra em negro, boiola e sapatão. Eu encarei uma braba, você casado com uma negra e sendo hippie.

Meu pai era do interior, com negócio de madeira. Meu avô fazia engenho de cana. Aí você encontra com esses caras tudo doido. Quando encontrei o Ivan ele fazia móveis. Eu ficava doido e queria cortar algo, só para escutar o barulho da lamina. As ferramentas do meu avô eram tudo manuais. Para tu serrar uma tora precisava pegar dois homens, um de lá outro de cá.

Então eu vim direto para o couro e do couro vim para a madeira. Eu ainda me sinto um dinossauro. Então não posso perder minhas raízes. Meu primeiro trabalho em madeira foi o guardador de cinza do cachimbo da dona Rute. Uma senhora que me ensinou a ler. Como meu pai não pode me pagar explicadora eu ofereci pra ela.

Qual a importância de fazer parte de um patrimonio imaterial?

A importância é total. A formação das minhas filhas veio toda daqui da feira. Minha filha está no último semestre de arquitetura. Não tive outros meios para sustentar minha família além deste. Não tem nada que possa ser mais importante para mim. A história é importante, os hippies foram importantes. As ferramentas de trabalho que utilizei ao longo dos anos...

Minha sobrevivência veio da feira, donde também ajudei na sobrevivência dos meus irmãos. Eu repassei aos meus irmãos e a amigos, as oportunidades que me foram dadas pelo Tom e pelo Ivan. Consegui puxar alguns, mostrando que aqui havia trabalho. Então a feira para mim tem uma importância muito grande, está no meu sangue. E mesmo que tivesse outra profissão não deixaria de ser artesão. Conto os dias da semana até chegar o domingo.

Interessante que os filhos não deram prosseguimento, mas, os empregados prosseguiram.

O que o senhor acha do movimento hippie?

Era o barato da época. Tinha um grupo aqui desse lado onde todo mundo era barbudo e cabeludo, parecendo Jesus Cristo (risos). Estar perto dos hippies dava a impressão de você estar absorvendo um pouco de sua espiritualidade. Estou falando como um

moleque daquela época. Falo daquilo que eu via. A música era um lance que deixava você muito mais ligado. Todo mundo queria tocar uma gaita, fazer um blue.

O movimento hippie tinha essa ideia de irmandade. Era algo alternativo, onde um ajudava o outro. Isso fazia uma diferença tremenda. Me lembro uma vez que fiz uma exposição em Paraty. Foi a maior loucura, não tinha comida, não tinha nada. Ai apareceu um cara e disse "toma um negócio (cacho de banana) para vocês comerem. Vão segurando a onda". Ai os outros hippies que estavam em volta diziam "vamos dividir esse troço".

Somos uma família. Hoje sou pastor e as pessoas se espantam quando me apresento como um pastor hippie. Não sou pastor para direcionar as pessoas para uma religião, mas, para o bem. Costumo dizer que não há gente com tanta fé como nós hippies, pois, muita das vezes vemos para cá debaixo de chuva, sem combustível, sem dinheiro, políticas na contramão e cheio de problemas, mas, mesmo assim estamos aqui. Mas nos alimentamos da fé de que algo bom possa acontecer. Por isso digo lá na igreja que os hippies têm mais fé do que muitos crentes. Costumo dizer para minha esposa que quando falto à feira não perde um expositor, mas, mais um artista. E tem mais, continuo com aquele artesanato bem rústico.

O Senhor já fez parte da Comissão de Expositores?

Não.

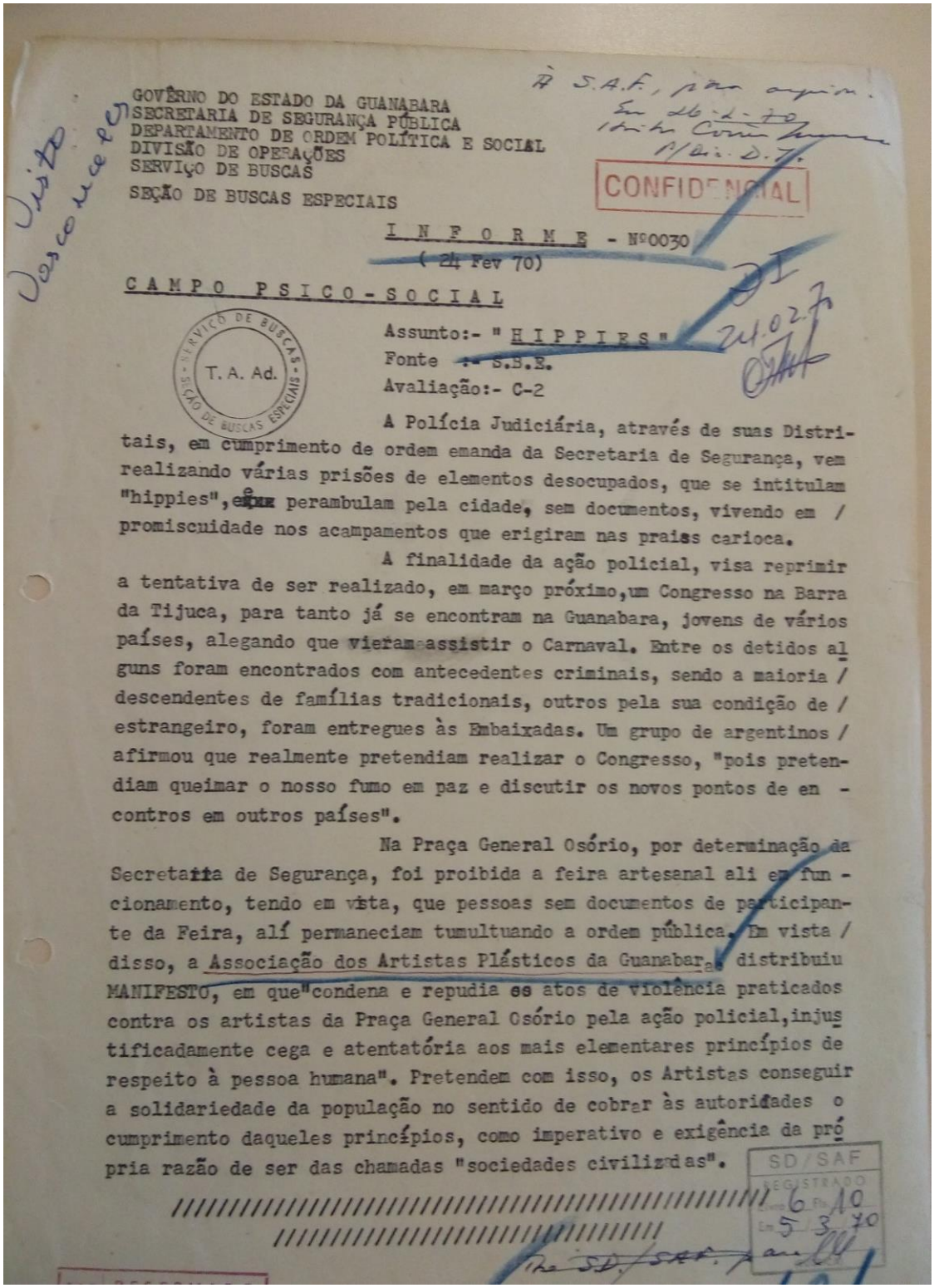
Pretende participar?

Não, não.

O senhor é favor à entrada de novos expositores?

Por que não? Sou a favor. O difícil é fazer com que entrem artistas. Veja bem. Eu e alguns poucos expositores procuramos manter um artesanato artístico. Alguns até mesmo podem usar novos materiais, só que mantém um trabalho de qualidade. Isso está se tornando raro aqui. Estão vendendo de tudo. Mas me diga como podemos reclamar deles se expositores com mais tempo de casa também entraram nessa? Uma coisa vai influenciando outra. Acho que temos que arrumar nossa casa primeiro.

ANEXO 11



GOVÊRNO DO ESTADO DA GUANABARA
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL
DIVISÃO DE OPERAÇÕES
SERVIÇO DE BUSCAS
SEÇÃO DE BUSCAS ESPECIAIS

À S.A.F., para anexar.
Em 26-2-70
Ilegível
Chefe D.F.

CONFIDENCIAL

I N F O R M E - Nº0030
(24 Fev 70)

C A M P O P S I C O - S O C I A L

SERVIÇO DE BUSCAS - SEÇÃO DE BUSCAS ESPECIAIS - T. A. Ad.

Assunto:- " H I P P I E S "
Fonte :- S.S.E.
Avaliação:- C-2

A Polícia Judiciária, através de suas Distritais, em cumprimento de ordem emanda da Secretaria de Segurança, vem realizando várias prisões de elementos desocupados, que se intitulam "hippies", e que perambulam pela cidade, sem documentos, vivendo em / promiscuidade nos acampamentos que erigiram nas praias carioca.

A finalidade da ação policial, visa reprimir a tentativa de ser realizado, em março próximo, um Congresso na Barra da Tijuca, para tanto já se encontram na Guanabara, jovens de vários países, alegando que vieram assistir o Carnaval. Entre os detidos alguns foram encontrados com antecedentes criminais, sendo a maioria / descendentes de famílias tradicionais, outros pela sua condição de / estrangeiro, foram entregues às Embaixadas. Um grupo de argentinos / afirmou que realmente pretendiam realizar o Congresso, "pois pretendiam queimar o nosso fumo em paz e discutir os novos pontos de encontros em outros países".

Na Praça General Osório, por determinação da Secretaria de Segurança, foi proibida a feira artesanal ali em funcionamento, tendo em vista, que pessoas sem documentos de participante da Feira, alí permaneciam tumultuando a ordem pública. Em vista / disso, a Associação dos Artistas Plásticos da Guanabara distribuiu MANIFESTO, em que "condena e repudia os atos de violência praticados contra os artistas da Praça General Osório pela ação policial, injustificadamente cega e atentatória aos mais elementares princípios de respeito à pessoa humana". Pretendem com isso, os Artistas conseguir a solidariedade da população no sentido de cobrar às autoridades o cumprimento daqueles princípios, como imperativo e exigência da própria razão de ser das chamadas "sociedades civilizadas".

SD/SAF
REGISTRADO
Em 6 Fls. 10
Em 5/3/70

Secretaria de Segurança Pública da Guanabara impedindo a realização da Feirarte na Praça General Osório. Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

ANEXO 12

ESTATUTO DA FEIRANTE

De acôrdo com as instruções por nós recebidas, através da Secretaria de Segurança e o Departamento de Parques e Jardins, órgãos êstes estado com competência para licenciar feiras de arte etc., e também, de acôrdo com a legislação vigente referentes à organização das feiras de arte, vimos comunicar-vos nossos colegas expositores a constituição de uma comissão que elaborou, já como primeira medida, o ESTATUTO da FEIRANTE, observando que as autoridades acima referidas nos delegou poderes oficiosos para a organização da nossa feira.

ESTATUTO

DA ORGANIZAÇÃO:

1º - Obrigatòriamente todo o expositor deverá estar inscrito junto à COMISSÃO, que providenciará uma cortoira fornecida pelo Departamento de Parques e Jardins;

2º - não haverá reserva de lugar, sendo o local escolhido pelo próprio artista quando da sua chegada;

3º - todo expositor se obriga a confeccionar uma placarte com o próprio nome, legível à distância;

4º - as obras de dois ou mais expositores não poderão estar conjugadas, para evitar que o público se confunda;

5º - será obrigatória a presença física do artista, ressalvado os casos daqueles que inscrevem seus familiares como representantes por motivo de fôrça maior;

DAS PROIBIÇÕES:

1º - O uso de fornais, pregos, etc..., para servantia de proteção dos trabalhos expostos, e que venham atentar contra a estética da praça e da FEIRANTE;

2º - o uso de bebidas alcoólicas, etc...;

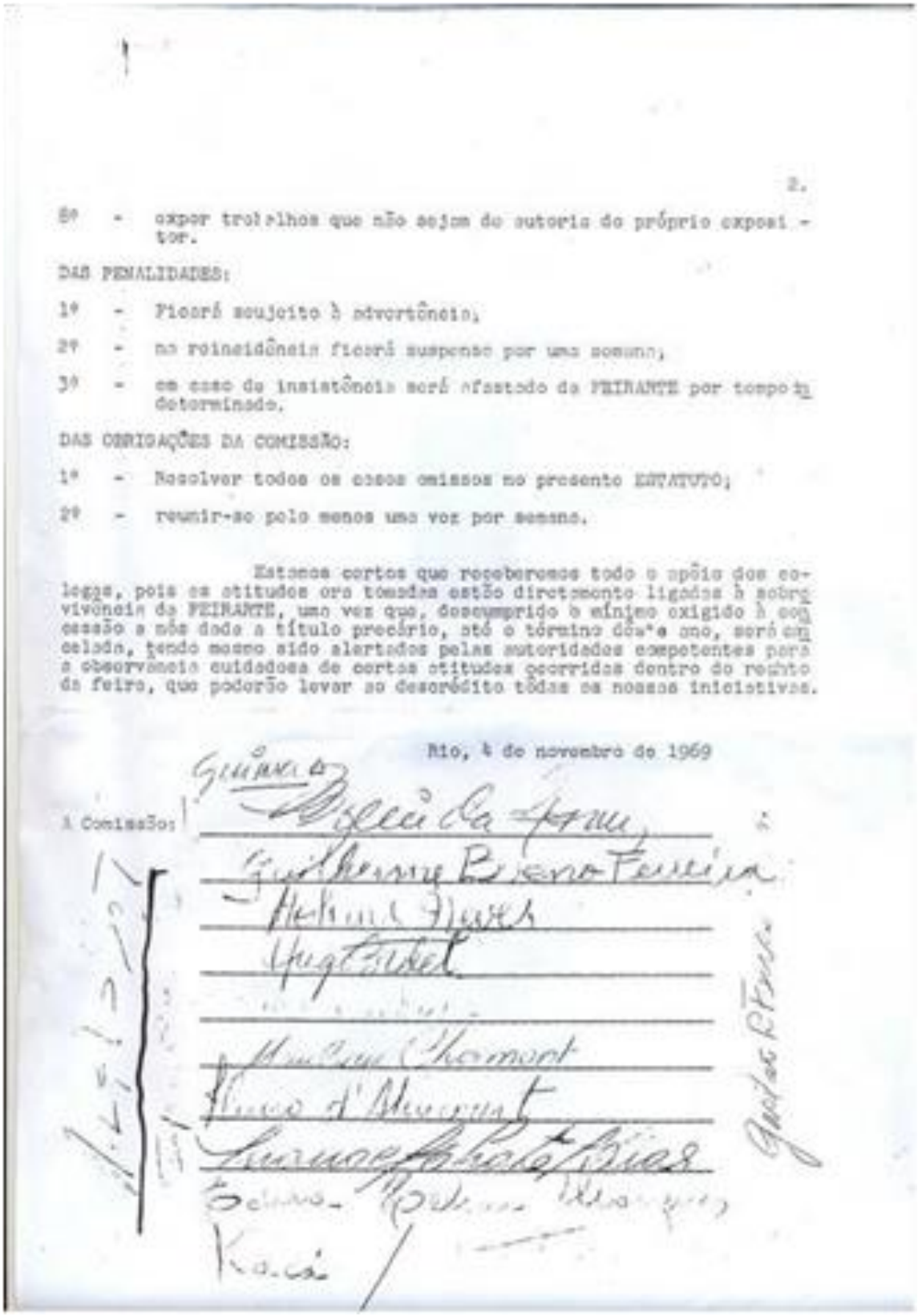
3º - permanecer sem camisa ou em trajes não apropriados;

4º - fazer aglomerações festivas, como cantorias etc...;

5º - atos políticos de quaisquer naturezas;

6º - colocar pregos nas árvores;

7º - utilizar o gramado para deitar, expor os trabalhos, exceção feita à beira de terra chamada formigueiro;



2.

6º - expor trabalhos que não sejam de autoria do próprio expositor.

DAS PENALIDADES:

1º - Ficará sujeito à advertência;

2º - na reincidência ficará suspenso por uma semana;

3º - em caso de insistência será afastado da FEIRANTE por tempo a determinado.

DAS OBRIGAÇÕES DA COMISSÃO:

1º - Resolver todos os casos omissos no presente ESTATUTO;

2º - reunir-se pelo menos uma vez por semana.

Estamos certos que receberemos todo o apôio dos colegas, pois as atitudes ora tomadas estão diretamente ligadas à sobrevivência da FEIRANTE, uma vez que, descumprido o mínimo exigido à cessão a nós dada a título precário, até o término dêste ano, será cancelada, tendo mesmo sido alertados pelas autoridades competentes para a observância cuidadosa de certas atitudes ocorridas dentro do recinto da feira, que poderão levar ao descrédito tôdas as nossas iniciativas.

Rio, 4 de novembro de 1969

À Comissão:

Guilherme Bueno Ferreira

Hélcio Fyves

Hugo Bidet

Hélio Chamont

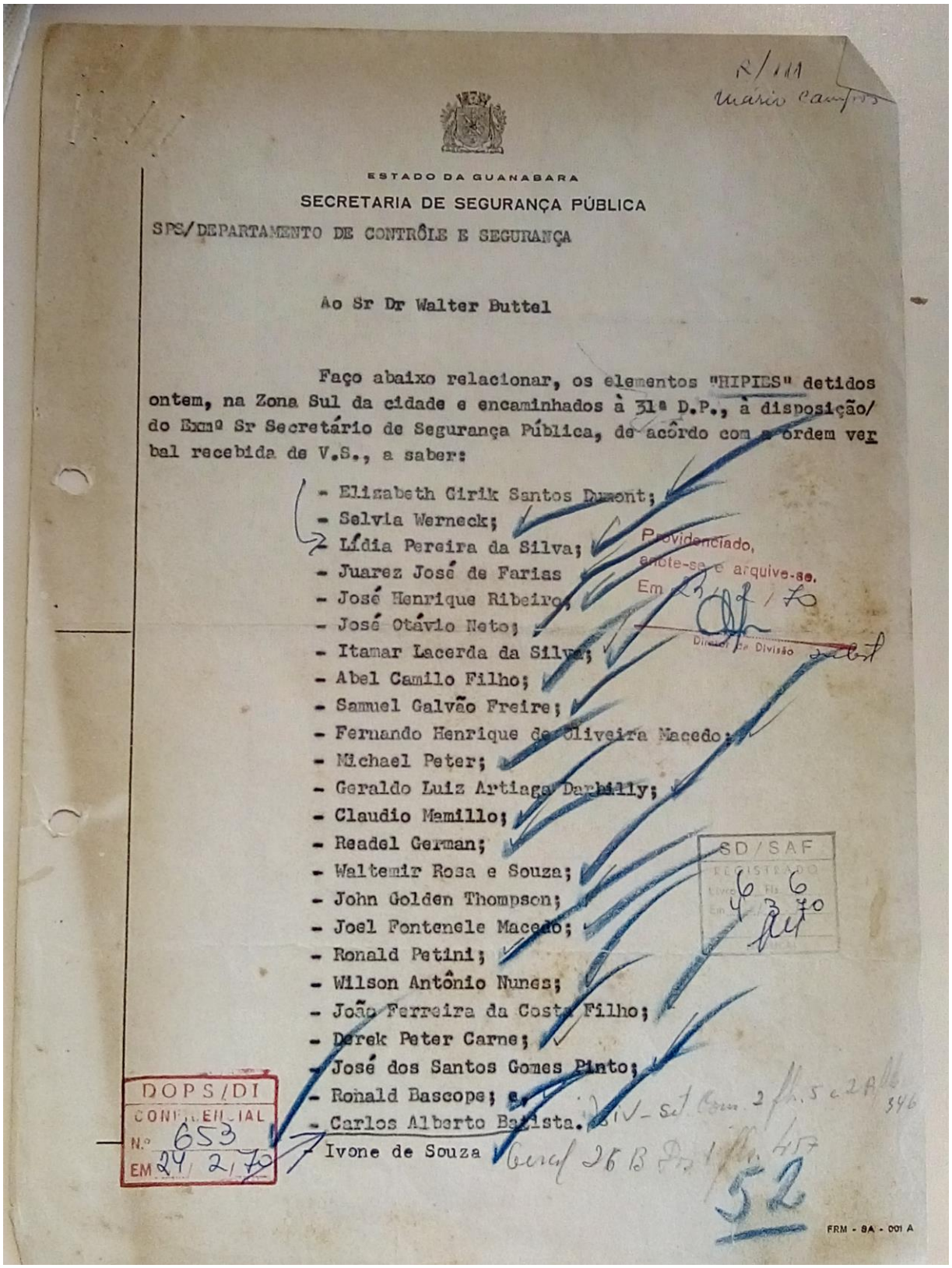
Flávio d'Alencastro

Ivan Jilek

Carlos Flávio

Estatuto da Feirarte. Fonte Pessoal de Ivan Jilek.

ANEXO 13



ESTADO DA GUANABARA
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
SPS/DEPARTAMENTO DE CONTRÔLE E SEGURANÇA

Ao Sr Dr Walter Buttel

Faço abaixo relacionar, os elementos "HIPIES" detidos ontem, na Zona Sul da cidade e encaminhados à 31ª D.P., à disposição/ do Exmº Sr Secretário de Segurança Pública, de acôrdo com a ordem verbal recebida de V.S., a saber:

- Elizabeth Girik Santos Dumont;
- Selvia Werneck;
- Lídia Pereira da Silva;
- Juarez José de Farias
- José Henrique Ribeiro;
- José Otávio Neto;
- Itamar Lacerda da Silva;
- Abel Camilo Filho;
- Samuel Galvão Freire;
- Fernando Henrique de Oliveira Macedo;
- Michael Peter;
- Geraldo Luiz Artiaga Darbilly;
- Claudio Mamillo;
- Readel German;
- Waltemir Rosa e Souza;
- John Golden Thompson;
- Joel Fontenele Macedo;
- Ronald Petini;
- Wilson Antônio Nunes;
- João Ferreira da Costa Filho;
- Derek Peter Carne;
- José dos Santos Gomes Pinto;
- Ronald Bascope;
- Carlos Alberto Batista.
- Ivone de Souza

Providenciado, anote-se e arquive-se.
Em 23/4/70
Diretor da Divisão

SD/SAF
REGISTRADO
Livro Fls
Em 6/4/70

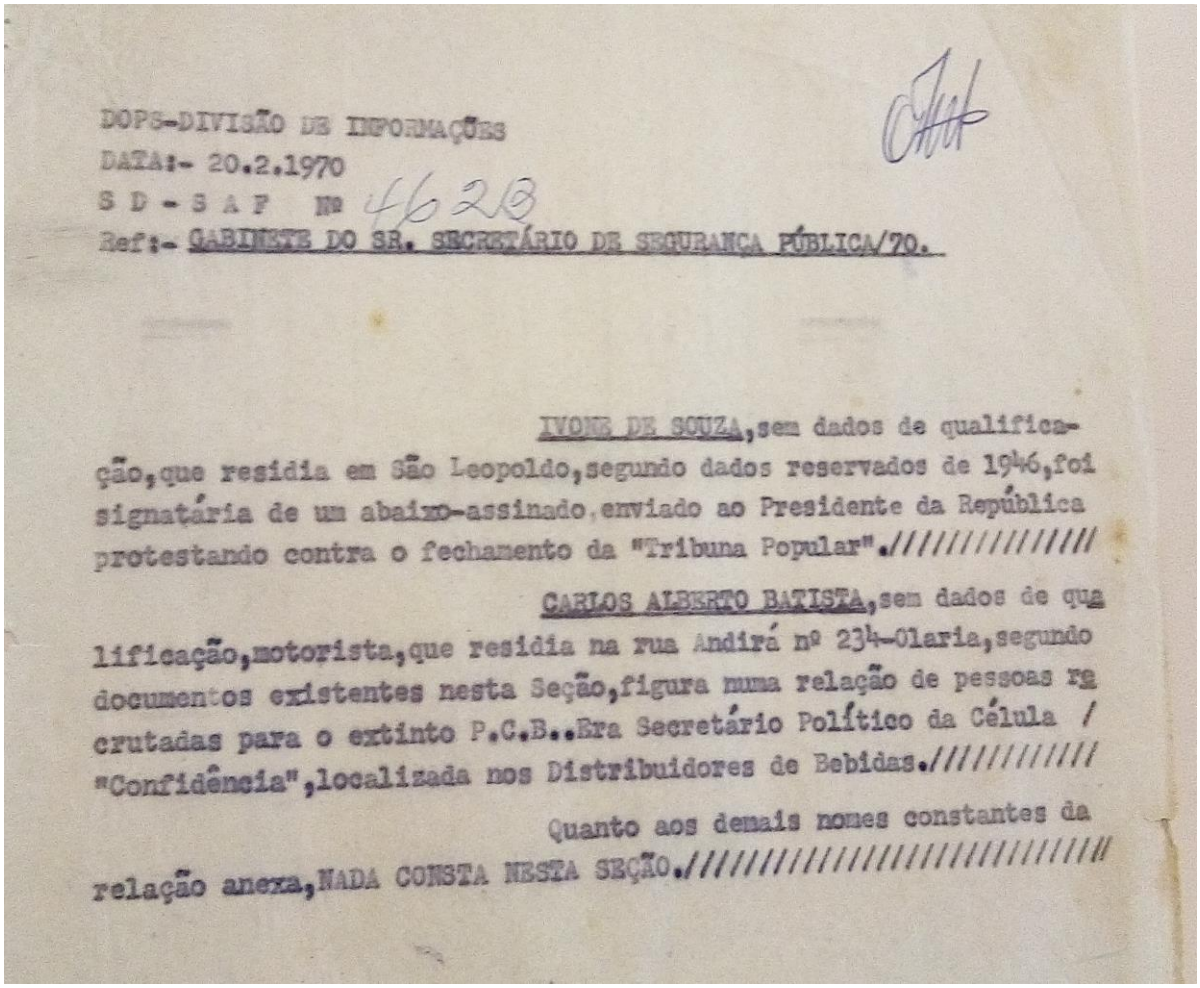
DOPS/DI
CONFIDENCIAL
Nº 653
EM 24/2/70

FRM - 8A - 001 A

Secretaria de Segurança Pública da Guanabara. Hippies detidos na Zona Sul.

Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

ANEXO 14



DOPS-DIVISÃO DE INFORMAÇÕES
DATA:- 20.2.1970
S D - S A F Nº 4620
Ref:- GABINETE DO SR. SECRETÁRIO DE SEGURANÇA PÚBLICA/70.

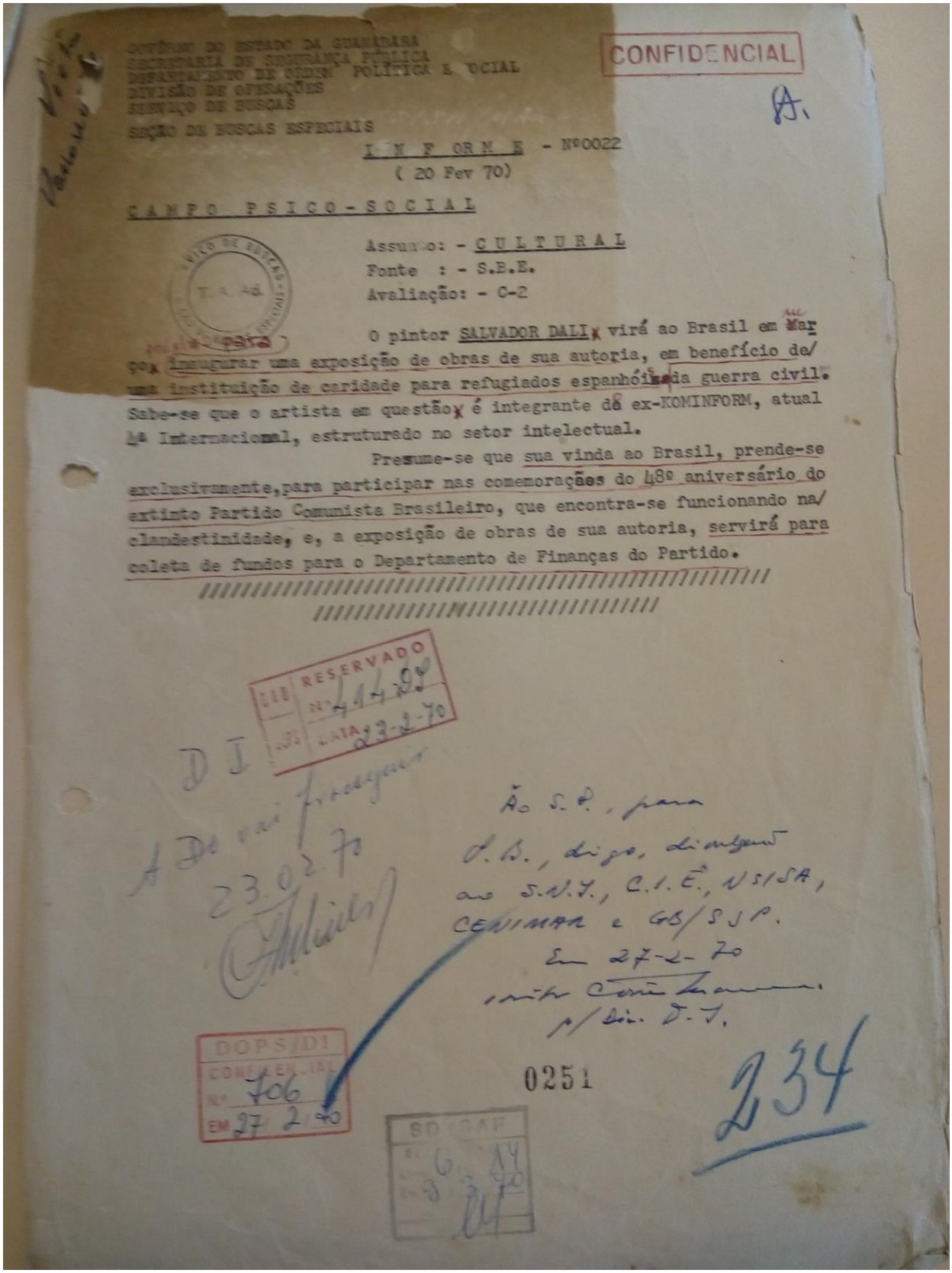
IVONE DE SOUZA, sem dados de qualificação, que residia em São Leopoldo, segundo dados reservados de 1946, foi signatária de um abaixo-assinado, enviado ao Presidente da República protestando contra o fechamento da "Tribuna Popular".////////////////

CARLOS ALBERTO BATISTA, sem dados de qualificação, motorista, que residia na rua Andirá nº 234-Olaria, segundo documentos existentes nesta Seção, figura numa relação de pessoas recrutadas para o extinto P.C.B.. Era Secretário Político da Célula / "Confidência", localizada nos Distribuidores de Bebidas.////////////

Quanto aos demais nomes constantes da relação anexa, NADA CONSTA NESTA SEÇÃO.////////////////////////////

Dops/Divisão de Informações. Dados de Ivone de Souza e Carlos Alberto Batista.
Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

ANEXO 15



GOVÊRNO DO ESTADO DA GUANABARA
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL
DIVISÃO DE OPERAÇÕES
SERVIÇO DE BUSCAS
SEÇÃO DE BUSCAS ESPECIAIS

CONFIDENCIAL

I N F O R M E - Nº0022
(20 Fev 70)

C A M P O P S I C O - S O C I A L

Assunto: - C U L T U R A L
Fonte : - S.B.E.
Avaliação: - C-2

O pintor SALVADOR DALI virá ao Brasil em Março inaugurar uma exposição de obras de sua autoria, em benefício de uma instituição de caridade para refugiados espanhóis da guerra civil. Sabe-se que o artista em questão é integrante do ex-KOMINFORM, atual 4ª Internacional, estruturado no setor intelectual.

Presume-se que sua vinda ao Brasil, prende-se exclusivamente, para participar nas comemorações do 48º aniversário do extinto Partido Comunista Brasileiro, que encontra-se funcionando na clandestinidade, e, a exposição de obras de sua autoria, servirá para coleta de fundos para o Departamento de Finanças do Partido.

RESERVADO Nº 414-70 DATA 23-2-70

DI

A Dr vai inaugurar

23.02.70

Ao S.P., para
O.S., Dsp. Dimensão
ao S.N.I., C.I.E., NSISA,
CENIMAR e GB/SJP.
Em 27-2-70
Inês Conceição
p/Div. D.T.

DOPS/DI CONFIDENCIAL Nº 706 EM 27/2/70

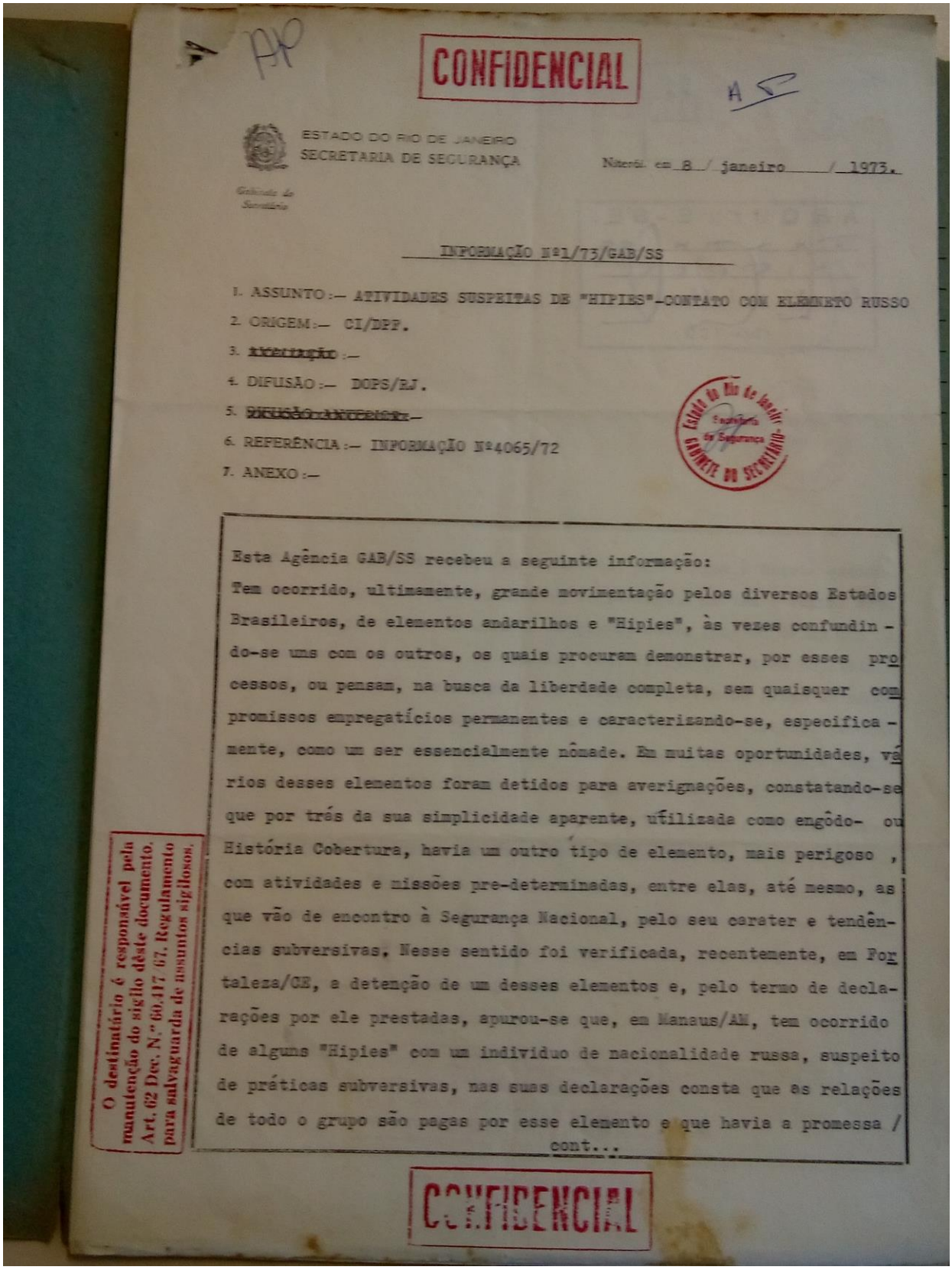
0251

234

SD/GAF

DOPS/Serviço de Buscas. Vigilância sob Salvador Dali.

ANEXO 16



CONFIDENCIAL

ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE SEGURANÇA

Niterói, em 8 / janeiro / 1973.

Gabinete do Secretário

INFORMAÇÃO Nº1/73/GAB/SS

1. ASSUNTO:— ATIVIDADES SUSPEITAS DE "HIPIES"-CONTATO COM ELEMENTO RUSSO
2. ORIGEM:— CI/DPF.
3. [redacted]:—
4. DIFUSÃO:— DOPS/RJ.
5. [redacted]—
6. REFERÊNCIA:— INFORMAÇÃO Nº4065/72
7. ANEXO:—

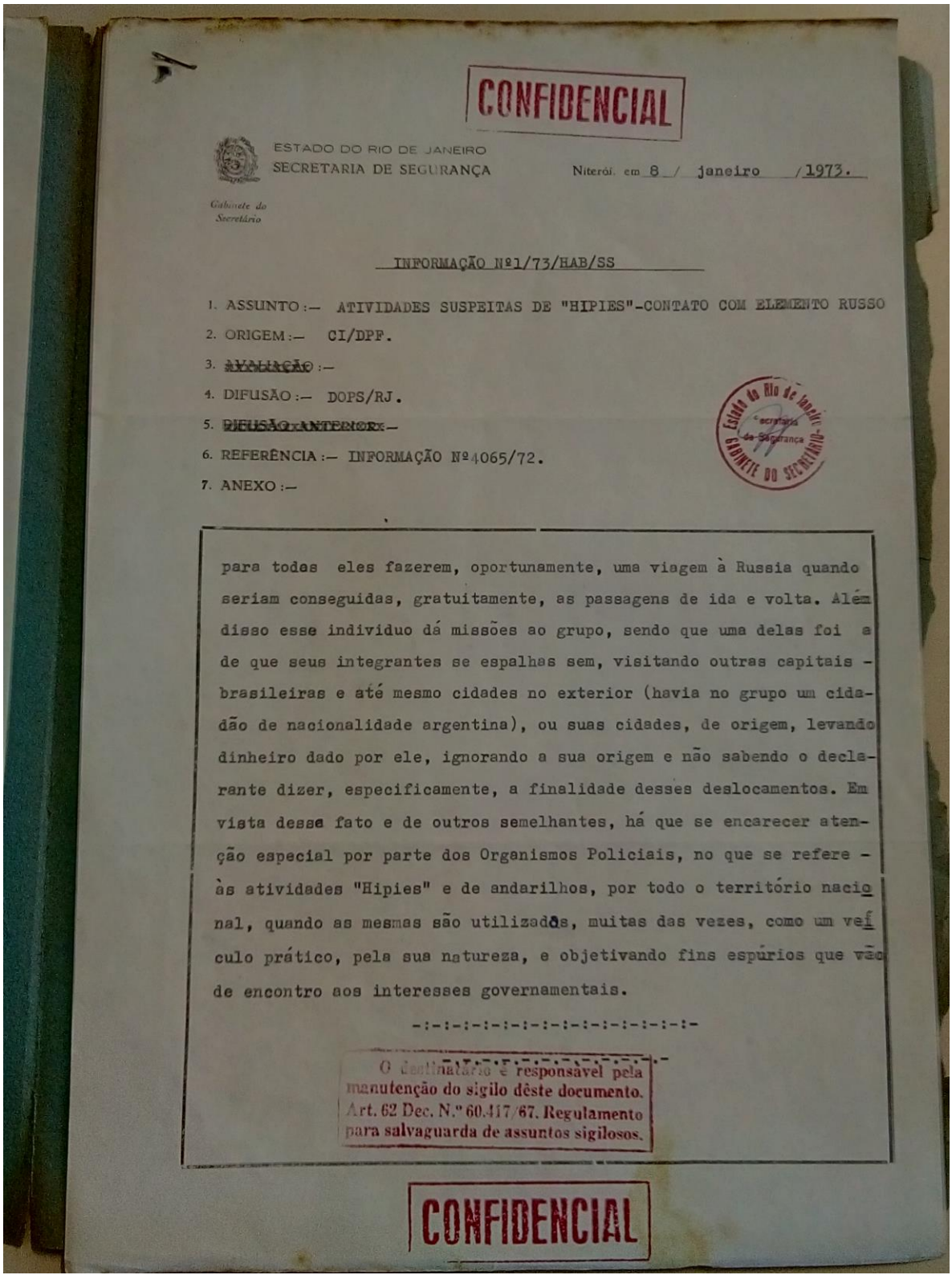
Estado do Rio de Janeiro Secretaria de Segurança GABINETE DO SECRETÁRIO

Esta Agência GAB/SS recebeu a seguinte informação:
Tem ocorrido, ultimamente, grande movimentação pelos diversos Estados Brasileiros, de elementos andarilhos e "Hipies", às vezes confundin - do-se uns com os outros, os quais procuram demonstrar, por esses pro cessos, ou pensam, na busca da liberdade completa, sem quaisquer com promissos empregatícios permanentes e caracterizando-se, especifica - mente, como um ser essencialmente nômade. Em muitas oportunidades, vá rios desses elementos foram detidos para averignações, constatando-se que por trás da sua simplicidade aparente, utilizada como engôdo- ou História Cobertura, havia um outro tipo de elemento, mais perigoso , com atividades e missões pre-determinadas, entre elas, até mesmo, as que vão de encontro à Segurança Nacional, pelo seu caráter e tendên- cias subversivas, Nesse sentido foi verificada, recentemente, em For taleza/CE, a detenção de um desses elementos e, pelo termo de decla- rações por ele prestadas, apurou-se que, em Manaus/AM, tem ocorrido de alguns "Hipies" com um individuo de nacionalidade russa, suspeito de práticas subversivas, nas suas declarações consta que as relações de todo o grupo são pagas por esse elemento e que havia a promessa /

cont...

O destinatário é responsável pela manutenção do sigilo deste documento. Art. 62 Dec. N.º 60.417 67. Regulamento para salvaguarda de assuntos sigilosos.

CONFIDENCIAL



CONFIDENCIAL

ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE SEGURANÇA

Niterói, em 8 / janeiro /1973.

Gabinete do Secretário

INFORMAÇÃO Nº1/73/HAB/SS

1. ASSUNTO :— ATIVIDADES SUSPEITAS DE "HIPIES"-CONTATO COM ELEMENTO RUSSO
2. ORIGEM :— CI/DPF.
3. ~~AVALIAÇÃO~~ :—
4. DIFUSÃO :— DOPS/RJ.
5. ~~DIFUSÃO ANTERIOR~~ :—
6. REFERÊNCIA :— INFORMAÇÃO Nº4065/72.
7. ANEXO :—

Estado do Rio de Janeiro Secretaria de Segurança GABINETE DO SECRETÁRIO

para todas eles fazerem, oportunamente, uma viagem à Russia quando seriam conseguidas, gratuitamente, as passagens de ida e volta. Além disso esse individuo dá missões ao grupo, sendo que uma delas foi a de que seus integrantes se espalhas sem, visitando outras capitais - brasileiras e até mesmo cidades no exterior (havia no grupo um cidadão de nacionalidade argentina), ou suas cidades, de origem, levando dinheiro dado por ele, ignorando a sua origem e não sabendo o declarante dizer, especificamente, a finalidade desses deslocamentos. Em vista desse fato e de outros semelhantes, há que se encarecer atenção especial por parte dos Organismos Policiais, no que se refere - às atividades "Hipies" e de andarilhos, por todo o território nacional, quando as mesmas são utilizadas, muitas das vezes, como um veículo prático, pela sua natureza, e objetivando fins espúrios que vão de encontro aos interesses governamentais.

-:-:-:-:-:-:-:-:-:-:-:-:-:-:-

O destinatário é responsável pela manutenção do sigilo dêste documento. Art. 62 Dec. N.º 60.417/67. Regulamento para salvaguarda de assuntos sigilosos.

CONFIDENCIAL

Atividades Suspeitas de "Hippies" – Contato com elemento Russo. Secretaria de Segurança do Estado do Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.