

Luciano Tardin Pinheiro



Espaço e discursos de identidade na Feira Híppie de Ipanema

Dissertação de Mestrado em História da Arte
(área de Antropologia da Arte)

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1999

Luciano Tardin Pinheiro

Espaço e discursos de identidade na
Feira Hippie de Ipanema

Dissertação de Mestrado em História da Arte,
área de concentração em Antropologia da Arte.

Prof^a. Orientadora:

Dr^a. Angela Maria Moreira Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro

1999

Pinheiro, Luciano Tardin . 1968 -

 Espaço e discursos de identidade na Feira Hippie de Ipanema . —

Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

IX, 135 p

Dissertação de mestrado em História da Arte na área de concentração de Antropologia da Arte.

 incli bibliografia.

 1 Artesanato; 2 Arte popular, 3 Contracultura,

 4 Organização espacial, 5 Identidade.

Luciano Tardin Pinheiro

Espaço e discursos de identidade na
Feira Hippie de Ipanema

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos à obtenção do grau de mestre.



Prof.^a. Dr.^a. Angela Maria M. Martins



Prof.^a. Dr.^a. Miriam Terezinha de Carvalho



Prof. Dr. Rogério Medeiros

Rio de Janeiro, fevereiro de 1999.

*A Berta G. Ribeiro (in memoriam), pelo carinho
com o qual me acolheu em
meu primeiro contato com a antropologia.*

*A Heloisa Tardin, pelos
meus primeiros contatos com a ciência.*

Agradeço especialmente aos meus familiares, meu pai Mauricio, minha mãe Maria José, e a minha irmã Maria Cláudia, pelo amor, apoio e fé que me depositaram, me encorajando ao longo desta empreitada.

Sou grato também a todos os meus amigos e a amigas que direta ou indiretamente estiveram envolvidos com meu trabalho. Agradeço pela compreensão, pela alegria e pelo carinho. Ao corpo do mestrado, colegas e professores — relações que hoje se estendem para além do âmbito acadêmico. Agradeço a minha orientadora, Angela Martins, que em pouco tempo teve, com sensibilidade e sabedoria, capacidade de me orientar para estruturação e desfecho do trabalho.

Por último agradeço a meu amor, Julia Merquior, sem a qual dificilmente teria paz para me debruçar sobre este trabalho em sua fase mais delicada, sua redação.

Abstract

The subject of this research is the identity of the Feira Hippie de Ipanema, a handicrafts and popular art market for tourists. The identity discourses investigated were traced in the Market by analysis of its history, the native discourse, represented by its productive workers, as well as its spatial organization and the objects on sale there. In order to develop this approach, a theoretical analysis was made of the statutes that rule the local of the Feira Hippie, in addition to its relationship with the Ipanema neighborhood, with Rio de Janeiro City, and its function in a system of global tourism. This analysis was counterbalanced by field research which involved interviews, questionnaires, a photographic inventory and direct observations.

Resumo

Esta pesquisa tem o propósito de investigar a identidade da Feira Hippie de Ipanema, uma feira de artesanato e arte popular voltada para o turismo. Investigamos os discursos identitários presentes na Feira através da análise de sua história, do discurso nativo, representado por seu corpo produtor, assim como sua organização espacial e os objetos lá comercializados. A fim de desenvolvermos tal abordagem, elaboramos uma análise teórica dos estatutos que regem o lugar Feira Hippie, pensando inclusive sua relação com o bairro de Ipanema, com a cidade do Rio de Janeiro e sua função dentro de um sistema de turismo global. Esta análise foi contraposta com uma pesquisa de campo que envolveu entrevistas, questionários, levantamento fotográfico e observações diretas.

Índice

Introdução	1
Capítulo I: O estatuto Hippie e os mitos de origem	8
1.1 - <i>Ipanema - Rio</i>	9
1.2 - <i>A Feirarte da Praça General Osório</i>	15
Capítulo II: Por uma “não-definição” de artesanato	35
2.1 - <i>O estatuto: artesanato</i>	36
2.2 - <i>O artesanato signo</i>	41
2.3 - <i>Artesanato e arte popular</i>	45
Capítulo III: O corpo produtor da Feira	51
3.1 - <i>A Crise de identidade da Feira Hippie de Ipanema</i>	52
3.3 - <i>A definição de um artista e de um trabalho artístico</i>	67
Capítulo IV: Espaço e “lugar” na Feira Hippie de Ipanema	74
4.1 - <i>O “lugar” Feira Hippie de Ipanema</i>	75
4.2 - <i>O espaço da Feira:</i>	83
Capítulo V: A produção da Feira	102
5.1 - <i>A tipologia e a produção</i>	103
5.2 - <i>Mass media e Kitsch</i>	112
5.3 - <i>Aqui e lá, ontem e hoje</i>	119
Conclusão	127
Bibliografia	132
Anexos	135

Introdução

Este trabalho propõe um recorte no fenômeno Feira Hippie de Ipanema, um estudo de caso acerca da questão da identidade local e dos mecanismos identitários, partindo da leitura e interpretação do discurso nativo — representado pelo corpo produtor da Feira — analisando a construção deste discurso, a organização e a disposição espacial e os trabalhos lá expostos à venda como expressões do mesmo.

A Feira Hippie de Ipanema é uma feira de artesanato e arte-popular realizada aos domingos na praça General Osório em Ipanema. Situada em um dos bairros nobres da cidade do Rio de Janeiro, ela foi fundada em 1969, em pleno regime militar e em meio à propagação dos ideais da contracultura em escala mundial, o que lhe proporcionou um período conturbado de invasões policiais e prisões até sua regulamentação em 1970.

Desde então, ela permanece alterando o cenário da Praça General Osório aos domingos, criando um espaço de lazer e comércio, dividindo a praça em ruas com barracas dos seus dois lados, repletas de objetos de naturezas diversas. Nela pode-se comprar desde móveis em madeira e couro a aviões feitos de lata. Pode-se também comer um acarajé, típica comida baiana, enquanto se observa quadros pintados a óleo ou tinta acrílica, desenhos e aquarelas, que podem retratar tanto as paisagens marinhas, quanto as favelas, as rodas de capoeira e as baianas.

Ela faz parte do roteiro turístico carioca, sendo visitada durante todo o ano por turistas brasileiros e estrangeiros, além de ser prestigiada pela população local. A Feira constitui um complexo campo que integra as características transnacionais de nossa cultura, na medida em que congrega

artistas e artesãos de diferentes regiões do Brasil, além de estrangeiros, que comercializam seus objetos com turistas de toda parte do mundo.

Se por um lado eu, enquanto pesquisador, investi meu objeto de sentidos tentando dar-lhe forma, ele, por sua vez, se mostrou vivo, dinâmico e ativo frente as minhas indagações.

O contato com ele me fez mudar o enfoque da pesquisa, e por contigüidade meu instrumental. Meu objeto me fez trabalhar para ele. Foi preciso ir a campo e voltar com as questões a partir das quais meu trabalho finalmente se desenvolveu.

Não penso que seja de grande proveito para a compreensão do trabalho a narrativa de todos os meandros pouco lineares percorridos por mim. Vale ressaltar o fato de que a pesquisa de campo teve seu início em 1995, ainda que sobre outro enfoque, e isto explica o fato de que entre seu início e seu fim, ainda em julho de 1998, a Feira apresentou uma série de mudanças que me possibilitaram perceber uma certa tendência no movimento de transformação da identidade pelo qual a Feira vem passando.

No desenvolvimento do trabalho, cinco questões básicas nortearam a pesquisa. E estas indagações situam a problemática da identidade local no âmbito da análise do discurso nativo e geraram quatro questões de trabalho a serem averiguadas. São elas:

1) Quais são os “estatutos” que regem a categorização da Feira e na Feira?

Esta primeira questão é a central e dela decorrem as demais questões. Ela visa investigar o sentido da produção local no discurso nativo, contrapondo-o criticamente à construção teórica de tais estatutos que se apresentam como fatores identitários locais. Nesta formulação estabeleci como fundamentais os questionamentos acerca dos estatutos “artista popular” e “artesão”. Na

definição destes estatutos reside a dificuldade em se lidar com este fenômeno cultural vivo e multifacetado. Penso que é importante a abordagem destes estatutos na opinião de quem os representa, sem incorrer no erro histórico de reificar tal produção, sem transformá-la em coisa parada no tempo.

No estudo do artesanato na contemporaneidade soma-se à tradição técnica, que também é dinâmica, toda a influência dos meios de comunicação e tendências de moda que circulam pelos centros urbanos. Para tal me basearei no trabalho de Néstor Garcia Canclini, um estudioso que se destaca com sua abordagem a respeito da produção estética popular nos centros urbanos em países periféricos.

A definição destes estatutos também atende à uma questão de valoração diferenciada. Não pretendo construir uma idéia de arte contemporânea [arte erudita] com a qual possa dialogar em minha reflexão sobre a arte popular, mas me valerei de alguns conceitos estéticos vigentes, além de exemplos para situar esta discussão dentro de uma perspectiva sociológica. Porém, não posso me furtar a levar em consideração os múltiplos sistemas de arte que coexistem na cidade, as contingências sociais que os produzem, e o sistema do qual a Feira faz parte — com sua produção, seus artistas e seu público próprio.

Abordarei a herança do movimento “hippie” como estatuto presente no nome da Feira, que carrega a influência contracultural do final dos anos sessenta até os dias de hoje. Abordarei também os mitos de origem que compõe sua memória, através de uma digressão histórica a respeito da origem da Feira contrapondo-a à análise do discurso de ex-participantes de seu período inicial.

Em minha primeira questão classifico estes como sendo os estatutos que geram a identidade local e é na relação destas identidades que surgem tensões reais na administração da Feira, em sua organização espacial e na relação de sua imagem dentro de um mercado turístico carioca.

2) Qual o perfil do grupo produtor da Feira?

A segunda questão visa identificar o corpo produtor da Feira, mapeando sua formação profissional, sua origem e a trajetória percorrida até ingressar nesta.

Esta questão parte da hipótese de que, no corpo produtor da Feira, existem múltiplas categorias que produzem diferenças em um *status* formal do conjunto de seus membros, através de distintos tipos de relações de trabalho: artesãos e artistas produtores que vendem o produto de seu trabalho, revendedores, empregados de oficinas, ateliês ou pequenas manufaturas, dentre outros. A Feira também congrega dentro de um mesmo corpo diferentes projetos, múltiplas visões internas baseadas em trajetórias de vida tão díspares quantos os produtos encontrados em exposição.

Dentro destas diferentes relações de produção encontradas na Feira, algumas conferem a esta uma identidade de espaço reservado ao artesanato e à arte popular, enquanto outras lhe descaracterizam, contribuindo para a perda desta identidade local e transformando-a em um espaço caracterizado pelo comércio informal (em alguns casos mesmo, irregular).

No levantamento da história de vida de seus participantes encontramos uma amostragem do amplo espectro de realidades que sob os auspícios da prática artístico-artesanal compõe a pluralidade da Feira. Esta pluralidade está presente na diversidade de influências e referências culturais que povoam a materialidade dos objetos lá encontrados.

3) Como se dá a organização espacial na Feira [discurso x práxis]?

A terceira questão cria a hipótese de que o corpo da Feira possui uma organização espacial diferenciada, baseada na distinção entre artistas e artesãos, e que esta polarização reflete uma diferença de *status* gerada no contraste histórico de valores. Desta forma a questão visa mapear a

organização espacial da Feira, verificando em que medida existe esta diferença de *status* e em que estatutos esta diferenciação se baseia. Ela visa também observar a existência ou não de coesão no discurso de tais grupos e a relação existente entre os discursos na forma assumida pela Feira. A partir da identificação de possíveis lideranças dentro da Feira, iremos verificar as forças que estas representam, sua representatividade e seu papel na organização espacial.

4) Qual a identidade do “lugar” Feira Hippie de Ipanema?

Nesta questão, abordamos, a partir da noção de “lugar antropológico”, a relação da Feira dentro de um circuito de feiras de artesanato. Pensamos a Feira influenciando e sendo influenciada por seu entorno — o bairro de Ipanema e por conseguinte o Rio de Janeiro, com suas identidades dando forma ao “lugar” Feira Hippie.

5) Quais são os sentidos dos discursos impressos nos objetos lá comercializados?

A quinta e última questão propõe uma leitura estético-semiológica do espaço e dos objetos lá encontrados. Observar a Feira e sua produção como signo dentro da cidade e observar o objeto como signo em meio ao campo semântico da Feira, através de seus componentes estéticos, técnicas, materiais, cores e referências culturais, assim como a estética de sua apresentação ao público. Observar a Feira enquanto um espaço de múltiplas metáforas.

Esta questão propõe um passeio pela visualidade da Feira, principalmente por seus detalhes. Como um *flâneur*, intenciono percorrer o texto e a poética daquele espaço.

Metodologicamente, em minha pesquisa mantive a ênfase no trabalho de campo, embora uma pesquisa bibliográfica inicial tenha sido fundamental para

a delimitação do objeto e para a determinação e estruturação do trabalho de campo.

Para a averiguação das quatro primeiras questões básicas de trabalho, desenvolvi um questionário com questões diretivas e semi-diretivas. Este questionário foi aplicado em 45 participantes (7,5% do universo da Feira), abordados aleatoriamente em um universo flutuante de 600 participantes.

Também foram entrevistados dois fiscais da Secretaria Municipal de Fazenda [órgão fiscalizador da Feira] a respeito dos mecanismos de controle e fiscalização, assim como sobre os critérios de avaliação. Somam-se aos questionários entrevistas semi-roteirizadas, gravadas e transcritas, com participantes e ex-participantes da Feira e inúmeras visitas para observação direta.

No desenvolvimento da quarta questão, sobre a espacialidade da Feira, elaborei um mapeamento analítico do espaço, baseado em um mapa a mim fornecido por meu informante-chave. Neste mapeamento, faço uma leitura de sua disposição espacial e de informações que expressam graficamente as relações de contraste ou harmonia em sua organização.

A análise proposta na quinta questão é ilustrada com um levantamento fotográfico sobre o qual desenvolvi a leitura da produção encontrada na Feira.

A redação da dissertação seguiu a sequência das questões e hipóteses apresentadas acima.

No primeiro e segundo capítulos desenvolvo a primeira questão e é neles que apresento meu instrumental teórico, com o qual discuto as formulações dos estatutos artesanato e arte popular e a influência do estatuto hippie na constituição da identidade do espaço. Paralelamente, vou construindo a leitura etnográfica da Feira.

O terceiro capítulo, que corresponde ao desenvolvimento da questão número dois, se centra na análise do discurso nativo feita com base em informações obtidas com os questionários e entrevistas realizadas com alguns de seus membros.

No quarto capítulo descrevo o espaço da Feira e o lugar que esta ocupa dentro de um circuito turístico, além de sua relação com a cidade e com o bairro.

O quinto capítulo apresenta maior contribuição para um entendimento da Feira a partir dos objetos lá encontrados. Uma vez tendo descrito o corpo e o espaço da Feira, discorro a respeito do que observei, analisando os registros fotográficos das impressões peculiares que foram se revelando à medida em que fechava minha lente sobre as cores e formas que compõem a visualidade da Feira.

Como conclusão, aponto para aquilo que compreendo ser a migração do sentido da produção local, ou seja, uma reflexão acerca da “informalidade” da Feira.

Capítulo I: O estatuto Hippie e os mitos de origem

1.1 - Ipanema - Rio

1.2 - A Feirarte da Praça General Osório

*“Fica proibido o uso da palavra liberdade, a qual será suprimida dos
dicionários e do pântano enganoso das bocas.*

*A partir deste instante a liberdade será algo vivo e transparente como um fogo
ou um rio, e a sua morada será sempre o coração do homem.”*

Artigo final dos “Estatutos do Homem” de Thiago de Mello,

Santiago do Chile, abril de 1964

1.1 - Ipanema - Rio

Contemplar a cidade e não só suas praias, seu relevo, suas belezas naturais, é contemplar também um determinado estilo de vida. Algo característico e específico do povo habitante. Talvez seja esta uma forma de compreender uma certa imanência do “ser carioca” na própria imagem da cidade. Não são apenas nas belezas naturais que se fundam as “*metáforas de imaginação*” acerca da cidade. Sua organização física, tal como observa Robert Erza Park (1976:30), interage com sua organização moral, em um constante movimento de adequação. No caso do Rio de Janeiro acrescenta-se o imperativo de sua geografia, a presença do mar regendo e ditando modas, hábitos, costumes de sua população, principalmente daqueles que moram junto a ele.

Dentro da evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro, o desenvolvimento e o povoamento da Zona Sul compreendem uma etapa recente. Segundo Maurício de Abreu (1988), o período de 1930 a 1950 impôs ao Rio uma série de transformações em sua urbanização:

“(O período 1930-1950, entretanto, veio impor a essa parte da cidade uma série de transformações, motivadas sobretudo pela necessidade de aplicação imediata de capitais em época de alta inflação. Resultou daí um estímulo considerável dado ao setor da construção civil que, capitalizando o ‘status’ que a ideologia do ‘morar à beira mar’ oferecia a quem aí residia, vendeu novamente a zona sul da cidade, substituindo, em muitos casos, unidades uni-familiares que não tinham mais que vinte ou trinta anos - como é o caso de Copacabana - por edifícios de vários pavimentos.”

(Abreu, 1988:112)

No Rio de Janeiro a região periférica ao centro sempre possuiu um valor simbólico elevado, onde tradicionalmente se concentraram as funções de direção e residência das classes dominantes, reforçado pela deficiência na estrutura urbanística de transportes e comunicação que tornavam as distâncias mais significativas.

Contraditoriamente, as classes de baixa renda também procuram fixar residência neste perímetro, visando reduzir os custos com transporte e buscando a proximidade dos focos de demanda de trabalho. Segundo o autor, no final da década de 40, Copacabana era um “*verdadeiro subcentro em formação*” :

*“O crescimento populacional do bairro (e da zona sul em geral) estimulava o desenvolvimento do comércio e dos mais variados serviços...
...Transformada em importante mercado de trabalho especializado no setor terciário, a zona sul, especialmente Copacabana, passou a atrair grande quantidade de mão de obra barata, que veio a ocupar os terrenos íngrimes até então desvalorizados pela empresa imobiliária, dando origem a novas favelas.” (Abreu, 1988:13)*

Segundo o autor, a zona periférica ao centro passou a sofrer uma desvalorização e uma degradação paralelas ao desenvolvimento da zona sul ligada a orla oceânica¹.

Bairros como Botafogo, Laranjeiras e Flamengo mantiveram-se estáveis em sua ocupação populacional, assim como a Zona Norte manteve-se preservada da especulação imobiliária.

¹ “Antiga zona aristocrática da cidade, o Catete, por sua vez, passou a fazer parte do cinturão degradado que envolvia o centro, e seus antigos sobrados senhoriais transformaram-se em casas de cômodo, ou passaram a abrigar novas funções. É o caso, por exemplo do comércio de móveis que, por necessitar amplas instalações físicas, para aí se deslocou na década de 1940, quando um de seus pontos mais tradicionais (a Praça 11) foi desapropriado para a abertura da Avenida Presidente Vargas.” (Abreu, 1988:113).

O crescimento abusivo de Copacabana acabou por gerar um mecanismo que protegeu Ipanema e Leblon da especulação imobiliária desmensurada e de seus efeitos danosos. Permitindo assim que as classes altas da sociedade fixassem residência no local:

“A ‘democratização’ de Copacabana teve dois efeitos importantes sobre o restante da zona sul. Em primeiro lugar, resultou na contenção do crescimento vertical nos demais bairros oceânicos, já que a lei municipal 525/50 limitou o gabarito dessas áreas em 4 pavimentos mais cobertura para os logradouros de 22m de largura. Em segundo lugar, estimulou a transferência das classes mais abastadas para áreas menos acessíveis.”
(Abreu, 1988:113)

Ipanema assumiu através do tempo o caráter de sua população, apresentando hoje uma identidade local constituída em função de um mito “Ipanema” construído principalmente nas décadas de cinquenta a setenta, que lhe conferiram um *status* de bairro nobre, foco irradiador de tendências, costumes e modas.

Esta dupla formação identitária do bairro - por um lado um bairro de elite, por outro um bairro atrativo culturalmente - somada à sua vocação paisagística constituem este lugar-signo dentro da cidade:

Hoje formulam-se as críticas - por parte de seus moradores e freqüentadores tradicionais - sobre suas transformações, como se Ipanema sofresse ao entrar em contato com o resto da cidade, assumindo seus problemas e mazelas:

A história de Ipanema não se restringe às transferências de propriedade das terras que hoje o bairro ocupa, nem à fundação da “Villa Ipanema”², ao

² “Após adquirir diversos terrenos no quadrilátero formado pela Pedra do Baiano (Jardim de Alá), rua da Igrejinha (atual Francisco Otaviano), praia de Fora (Av. Vieira Souto) e a lagoa Rodrigo de Freitas, o Barão - José Antônio Moreira Filho, Segundo Barão de Ipanema - resolveu desfazer-se deste grande areal, loteando-o e transformando-o em uma vila. Dividiram toda

avanço da especulação imobiliária ou a sua urbanização; mas está principalmente atrelada às histórias vividas em cada núcleo social que configura seus espaços públicos, bares, restaurantes, praças, cinemas e sua praia — podemos ainda dividi-la em trechos ou praias. Núcleos, unidades de organização política e social, fundados em torno de práticas comuns, prazeres compartilhados na cultuação de determinado esporte, bar e outros bens culturais:

“Cada parte da cidade tomada em separado inevitavelmente se cobre com os sentimentos peculiares à sua população. Como efeito disso, o que a princípio era simples expressão geográfica converte-se em vizinhança, isto é, uma localidade com sentimentos, tradições e uma história sua.”
(Park, 1976:30)

Se por um lado a vida metropolitana tende à redução das relações pessoais a um distanciamento intermediado por papéis sociais e economicamente funcionais — baseados em uma pressuposta atitude intelectual do cidadão, como define Georg Simmel (1976:13) — por outro lado, a vida nos bairros e nos pequenos círculos sociais baseada em “afinidades” contrasta e disputa um lugar na ordem pragmática totalitária.

Tomemos como exemplo o depoimento de Hugo Leão de Castro, vulgarmente conhecido como “Hugo Bidet”, personalidade típica do bairro, ao relatar em um artigo do Jornal de Ipanema em 1968 (In: Villa de Ipanema, 1994:101) a relação estabelecida entre os donos do bar Jangadeiro e seus frequentadores habituais:

“Naquele tempo era muito melhor: veja só, atrás do balcão do chope havia uma prateleira onde a gente guardava nossas canecas. Você chegava,

esta vasta região em diversas quadras e estas em lotes, ficando conhecido pela denominação de Villa Ipanema.”(In: Villa Ipanema, 1994: 70)

enquanto cumprimentava os amigos (garçons, dono e fregueses), o rapaz da copa já tinha separado a sua caneca e estava tirando o chope.”

Este depoimento, recoberto de sentimento saudosista, retrata, já em 1968, um ambiente de relações pessoais, uma economia provinciana pouco capitalizada sendo substituída por uma nova ordem, além disto, denota a expressividade na época de uma certa “cultura de bar”, que continua a existir. Apesar das transformações sofridas com o tempo, observamos nos bares turmas de “habitués” que não se socializam apenas por freqüentar determinado bar, mas também em determinada hora do dia, formando populações dentro da população. Populações que se configuram em diferentes turnos — pela manhã, na saída da praia, ao entardecer ou à noite — os espaços assumem desta forma, identidades voláteis, cambiáveis.

Estes lugares são tomados por uma familiaridade constituída com o tempo, nota-se inclusive, pelo despojamento, como os fregueses se vestem ou como se relacionam com garçons e demais fregueses.

Quando do surgimento da Feira Hippie, Ipanema vivia um momento de efervescência cultural³.

Em 1960, na Praça General Osório havia sido inaugurada a Petite Galerie, com projeto do arquiteto Sérgio Rodrigues, que também possuía uma loja de moveis na Praça (Oca). Na realidade a galeria já existia desde 1954 e funcionava na Avenida Atlântica ao lado do extinto Cine Rian; ela foi re-inaugurada em Ipanema e funcionou até 1988. Por ela passaram artistas como Carlos Vergara, Moriconi, Siron Franco, Wesley Duke Lee, Mario Cravo, Iberê Camargo, Vanda Pimentel, dentre outros que surgiram ou se consagraram neste período.

³ Como podemos extrair do livro "Villa de Ipanema" (1994).

Em 1965, saiu pela primeira vez a Banda de Ipanema, também na Praça General Osório. Entre seus fundadores estavam ilustres ipanemenses, intelectuais, artistas, jornalistas, parte da “*intelligentsia*” carioca. Em janeiro de 1970, estreiou a peça “Tem Banana na Banda”, de autoria de Millôr Fernandes, Luís Carlos Maciel, Antônio Bivar, Augusto César e Nelson Pereira dos Santos; no palco estava Leila Diniz. Pelas ruas do bairro e da cidade circulava o jornal “Pasquim”, idealizado por um grupo de jornalistas: Jaguar, Tarso de Castro, Ivan Lessa, Sérgio Cabral, Cláudius e Cláudio Prosper. O jornal⁴ possuía um teor humorista de contestação política, o que levou à prisão onze de seus principais colaboradores. Foi em meio a um período de grande repressão política e de efervescência cultural que surgiu a Feirarte da Praça General Osório no final da década de 60.

⁴ Encerrou suas atividades em novembro de 1991.

1.2 - A Feirarte da Praça General Osório

Os diferentes discursos constróem diferentes mitos de origem da Feira, porém a discussão em torno da legitimidade destes discursos se funda nas múltiplas identidades que cada um dos seus membros vem a conferir ao espaço.

Partimos de uma abordagem histórica de Isabela Fraga (1994) baseada em histórias orais e em textos de época, dentro da qual, se dá uma contraposição básica entre uma vertente “erudita” ligando o aparecimento da Feira a movimentos de vanguarda artística e, por outro lado, o aparecimento do movimento contracultural hippie por aqui, o que lhe teria rendido o nome pelo qual até hoje, passados trinta anos de sua aparição, ela ainda é conhecida.

Contrapomos à esta construção histórica, um mito de origem calcado em uma identidade “ipanemense”, segundo a qual a Feira teria surgido despreziosamente entre um grupo de freqüentadores do bar Jangadeiro no ano de 1969. Seu precursor teria sido então Hugo Leão de Castro, vulgarmente conhecido como “Hugo Bidet”, junto a um grupo de amigos, dentre os quais vários artistas plásticos. Segundo o depoimento de “Hugo Bidet” no livro *Villa Ipanema*, ele teria fundado a Feirarte da Praça General Osório em parceria com Carlos Nogueira da Gama. Investiguei esta versão a respeito da origem da Feira no depoimento de outros dois participantes do suposto grupo de fundadores desta, Caio Mourão (joalheiro) e Roberto de Souza (artista plástico), ambos moradores de Ipanema e frequentadores do bar Jangadeiros naquela época.

No depoimento de nossos informantes, em uma manhã de sábado, estavam eles sentados no bar Jangadeiro e já sem dinheiro para pagar os chopes — quando Hugo teve a idéia de colocar em meio às barracas da Feira

do Livro, que ainda estavam armadas no local após seu término, desenhos de sua autoria para tentar apurar algum dinheiro para que continuassem bebendo. Foi em casa, pois morava perto dali, colocou os desenhos na praça e estes acabaram sendo vendidos.

A idéia vingou e no fim de semana seguinte e no outro, vários deles já expunham seus trabalhos na praça. Segundo nossos informantes e de acordo com o registrado no livro *Villa Ipanema*, a proposta inicial não incluía o trabalho de artesãos hippies.

“A intenção inicial dos fundadores da Feirarte era de que só participassem pintores e desenhistas e muitos artesãos foram enxotados da praça à porrada.” (In: Villa Ipanema, 1994: 141).

Após esta fase inicial, houve uma outra que correspondeu à “invasão” de hippies.

A partir daí, a Feira assumiu maiores proporções e após sua legalização, trabalhada principalmente por José Carlos Nogueira da Gama, ela foi entregue à administração da Prefeitura, que por sua vez a transferiu para a Fundação Calouste Gulbekian⁵, uma fundação internacional, vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte.

O depoimento de Caio Mourão associa a regulamentação da Feira e a transferência de sua administração a dois fatores: [1] seu crescimento desmesurado, o que fez com que seus fundadores deixassem a Feira e também sua organização; [2] a transferência de sua organização para a administração municipal, que não estaria habilitada para determinada tarefa:

“Eu voltei, em 1969 eu realmente não mexi com a Feira, quando eu voltei, depois de dois anos, encontrei com o Hugo, já estava uma Feira Hippie

⁵ Uma fundação internacional de origem portuguesa responsável pela oferta de cursos de artesanato e artes plásticas, dança, teatro e música.

*organizada. Aí eu disse: 'E aí Hugo, como é que tá?' - ' Ah, eu não tô nem mais participando, o negócio começou a crescer, eu tive que ver se o cara era bom ou ruim, fazer teste, carteirinha, me encheu o saco, mas veio muita promoção em cima e eu passei isso para a prefeitura.' Aí então virou isso que tá aí até hoje, veio essa derrocada. Entrou a Gulbekian também, você tem que fazer o teste, mas aí não fazem o teste com você direito, pois não tem maçarico etc..
Quero dizer... o nível caiu."*

Na pesquisa desenvolvida por Isabela Frade encontraremos a origem da Feira na associação de dois movimentos distintos, ambos de contestação cultural. Por um lado estaria o movimento artístico de vanguarda, vinculado aos artistas ligados ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; por outro estaria o movimento hippie e o grande número deles que chegavam ao Rio de Janeiro vindos de diversos estados brasileiros e demais países da América do Sul. Segundo a pesquisadora, *"a primeira notícia publicada sobre exposição de obras-de-arte em praça pública no período pesquisado foi em fevereiro de 1968."* (Frade, 1994:159).

Tal acontecimento intitulado *"Dia das Bandeiras"* por Walmir Ayala — crítico de arte do Jornal do Brasil (Frade, 1994:159), teria sido uma exposição-evento promovida pela galeria de arte Santa Rosa através do pintor Carlos Scliar baseado na idéia de dois artistas plásticos paulistas - Flávio Mota e Nelson Leirner - que já haviam realizado uma experiência como esta em São Paulo. Este evento teria então se desdobrado em uma série de eventos organizados pela AIAP - Associação Internacional de Artistas Plásticos, com o objetivo de popularizar o comércio de obras de arte. Em 1º de setembro estaria sendo inaugurada no pátio do Museu de Arte Moderna a primeira feira de arte intitulada *"Arte na Rua"* e que teve sua segunda edição realizada na Praça Saens Peña. A autora cita também a matéria de 10 de novembro de 1969 do Jornal do Brasil na qual o Ministério da Indústria e do Comércio apresentava a

proposta de patrocinar no pavilhão do MAM - RJ a segunda edição da “Feira Nacional do Artesanato” e o “Salão dos Presentes”. (FRADE, 1994:163)

Estes eventos se enquadram em uma série de propostas visando o questionamento ético no fazer artístico e marcam o caráter das artes plásticas brasileiras durante a década de sessenta. A preocupação intelectual e política com o coletivo, a tentativa de engajamento e a atenção sobre as implicações da ordem econômica e seus reflexos sociais. A busca da deselitização e popularização das artes neste período foram temas de discussões intelectuais e motivaram a criação de associações e movimentos como o CPC (Centro Popular de Cultura) no Rio de Janeiro, primeiramente presidido por Carlos Estevam Martins e depois por Ferreira Gullar, cujo o objetivo era “levar a arte ao povo” :

“ A fim de poder conceituar a orientação artística do CPC, Carlos Estevam Martins diferencia a ‘arte do povo’ da ‘arte popular’, distinguindo-as da ‘arte popular revolucionária’. A primeira, que coloca como fruto sobretudo do meio rural, e na qual o artista ‘não se distingue da massa consumidora’, é caracterizada como ‘atrasada’ por seu primarismo ao ‘nível da elaboração artística’. Já a ‘arte popular’ assinala a divisão de trabalho para sua realização, assim como os meios urbanos como mercado para seu consumo, sem contudo, ‘atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte.’ ”
(AMARAI., 1987:321).

Na negação da “arte popular” e da “arte do povo” está a negação dos termos, termos estes investidos de uma conotação que reflete a diferença e a inferioridade diante de uma arte de elite “arte dos senhores”, arte dos circuitos fechados das galerias e dos *marchands*. A “arte popular revolucionária” é neste sentido, um movimento de militância dentro do campo artístico de contestação cultural. O termo “popular” na arte ganha uma conotação histórica

negativa ao mesmo tempo em que se torna um sentido, uma meta desta nova proposta de performance para o artista intelectual.

Tais movimentos de contestação cultural na vanguarda artística são incorporados pelas instituições aos poucos, e o discurso que anteriormente era contracultural é absorvido através da assimilação dos fenômenos sociais que estes geram - como no CPC, no movimento “Arte na Rua” e posteriormente na “Feira Nacional do Artesanato” patrocinada pelo governo - e neste processo de institucionalização a legitimação destes discursos é a estratégia de controle.

A outra participação na constituição da Feira — que acabou por definir seu perfil — se deve ao movimento hippie. Um movimento eminentemente jovem com ideais e padrões estéticos contestatórios, alternativos. O movimento contracultural hippie representava uma negação vinda de dentro do sistema, não foi originário das periferias, nem mesmo das minorias étnicas. Foi um movimento urbano realizado por jovens de camadas altas da sociedade com acesso à informação:

“O fato é que foram os jovens à sua maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências, embora freqüentemente relutando em admitir que às vezes uma experiência redunde em fracasso.”
(Roszak, 1972:37)

Por ter seus ideais empunhados por jovens filhos da tecnocracia — e não por minorias tradicionalmente marginalizadas — este movimento se mostrou como um novo desafio à manutenção do *status quo*.

A contraposição que se dava era entre a cultura hegemônica capitalista e a alternatividade de uma possibilidade de cultura na qual o desenvolvimento

representasse um regresso, uma postura antitecnocrática que trouxesse o homem de volta ao contato com seus instintos vitais. (Marcuse, 1975:13) Dentro desta proposta, que era muito mais abrangente do que prática, envolvendo pesquisas e tentativas de alcançar outros estágios de consciência e percepção — como por exemplo as pesquisas psicológicas de Timothy Leary envolvendo o uso de psicotrópicos — o artesanato se apresenta como o contraponto, a negação do modo produtivo vigente (a indústria) e todas as mazelas sociais que esta viesse a trazer em seu processo de desenvolvimento. Ele vem como uma forma de libertação do indivíduo diante da proposta totalizante do projeto industrial moderno.

Mas quem eram os hippies na praça? No desenvolvimento de sua pesquisa Isabela Frade cita uma reportagem do Jornal do Brasil, datada de novembro de 1969, fazendo alusão ao convívio na Feirarte da Praça General Osório de artistas e artesãos, em sua maioria hippies, que acabaram por definir no nome o caráter da Feira:

“Só agora surge, no Rio, um movimento hippie semelhante ao de São Paulo. Na praça General Osório, um número pequeno ainda começa a expor seus trabalhos. Os artistas são, na maioria, de outros Estados. Um grupo de 25 estrangeiros, apresentando um artesanato da melhor qualidade também fazia ponto na Praça. De vários países (México, Canadá, França), eles procuram juntar dinheiro para continuar suas viagens. Entre os cariocas, o pintor Hugo Bidet, saído diretamente das alas da Banda de Ipanema.”
(Walmir Ayala in:Frade,1994:164)

Na reportagem Hugo Bidet pode ser tomado como um hippie “representante do movimento carioca” como aponta a pesquisadora, notando a forma como o movimento “Arte nas Ruas” vinha passando despercebido. Se compararmos com o depoimento do próprio Hugo, citado anteriormente, perceberemos que o estabelecimento do caráter da Feira não foi tão harmônico

nem ao menos obedeceu ao devir direto das influências das exposições e eventos do *métier* das artes plásticas carioca das décadas de 60 e 70. Podemos conjecturar a influência de tais movimentos no *insight* daquele grupo de artistas frequentadores do Jangadeiro, quando da idéia de venderem seus trabalhos livremente na praça, porém não poderíamos descartar o caráter eminentemente descompromissado daquele ímpeto inicial, tal como relatado por Caio Mourão e Roberto de Souza, que vem a confirmar o relato de Hugo Bidet. Este ímpeto inicial podemos atribuir à influência do ambiente contracultural “Ipanema - década de 60” no ideário daquelas pessoas.

Por outro lado, percebemos que a autora acerta na medida em que transfere a origem da Feira que atualmente ocupa o espaço da praça General Osório para a chegada dos hippies e com eles o artesanato. Não desconsiderando a influência de seus fundadores e idealizadores que em larga medida abandonaram o local dado o andamento de sua ocupação.

Durante o início da década de 70, os hippies sofreram grande perseguição com o endurecimento do regime militar. A ocupação hippie na praça General Osório era reprimida:

“Nos domingos é o epicentro da comoção sob ocupação dos hippies com sua feira. Hoje é comércio organizado, fichado e controlado. No princípio era comoção mesmo, praça de guerra, quando a polícia baixava no lugar e expulsava todo mundo a sua maneira.”

(Fernando Sabino In: Villa de Ipanema, 1994:57)

“Em fevereiro de 1970, o Jornal do Brasil publicava na seção policial: ‘Polícia prende 24 hippies’ - (...) O Sr. Walter Butel, assistente do Secretário de Segurança, afirmou que a campanha iniciada contra os hippies continuará ‘até que a cidade fique limpa’.” (Frade, 1994: 180)

Após inúmeras invasões que resultavam em prisões e por fim na interdição da Feira, sua legalização junto às autoridades públicas foi alcançada em 11 de março de 1970 quando passou a ser considerada como Feira Livre de Arte e sua primeira regulamentação foi a Ordem de Serviço E nº 29 de 11/03/70. Uma conquista da comissão organizadora da Feira, que segundo a pesquisa de Isabela Frade (1994:181) era composta por “ilustres ipanemenses”.

É interessante analisarmos algumas das normas que compunham esta primeira regulamentação citadas em uma reportagem do Jornal do Brasil da época (Frade, 1994:183) e que, dentre estas, algumas ainda vigoram e outras foram abolidas ou simplesmente caíram em desuso:

- 1) A Feira só poderá funcionar aos domingos, das 9 às 19 horas;
- 2) É exigida a presença física dos autores / só os artistas têm permissão para vender os produtos;
- 3) Turistas em trânsito não poderão participar como expositores;
- 4) Será proibida a execução de música na Praça;
- 5) Está proibida a armação de barracas para evitar o aspecto de uma feira-livre. / o uso de esteira é obrigatório;
- 6) Menores de 14 anos terão que apresentar autorização do Juizado de Menores;
- 7) Os vendedores ambulantes não têm permissão para exercer seu comércio na Praça;
- 8) Os objetos não podem ser expostos na grama / só a área da praça poderá ser utilizada;
- 9) Os participantes ficam proibidos de comer na praça com marmitta ou deitar nos jardins / os expositores deverão manter o local permanentemente limpo;
- 10) Proibido o uso de papéis e jornais para proteger os trabalhos expostos;
- 11) Todos têm que estar convenientemente trajados, usando camisa e calça, sendo permitido o uso de bermudas;
- 12) Proibida qualquer pregação política ou religiosa;
- 13) Proibida colocação de faixa para chamar atenção do público / proibida a anúncio oral do produto.

No processo de regulamentação da Feira ocorreu sua primeira formalização. A princípio, se destacamos alguns dos artigos, como o número três, que restringe a participação de pessoas em trânsito, ou o número nove, que restringe a alimentação na praça, assim como, o que normatiza a grosso modo o uso das roupas; fica clara uma tendência política de restringir a participação dos hippies, que em grande parte eram viajantes e faziam do seu artesanato sua forma de continuar na estrada.

Ao mesmo tempo, no que diz respeito à estruturação da Feira, a proibição de se montar barracas ou divulgar através de fachas, conota a relutância em se assumir a Feira como um evento permanente na ocupação daquele espaço público. Com isso, o perfil da Feira vai se formando e tomando o sentido que a fez se tornar o que hoje ela é.

A administração da Feira foi entregue à Fundação Calouste Gulbekian, que passou a aplicar provas de seleção para determinar seu ingresso. A experiência da Feira na Praça General Osório se desdobrou em outras feiras para absorverem os candidatos a ocupação de um espaço que já não era mais possível em Ipanema, pois a Feira de Ipanema já havia chegado à sua capacidade máxima. Em 1978 foi fundada a Feirarte II na Praça XV de Novembro, e assim, sucessivamente, outras feiras surgiram.

Hoje na Feira alguns remanescentes do seu período inicial, aqueles que viveram os ideais da contracultura, convivem com participantes que nem sequer acreditam que o nome da Feira possua esta carga histórica, como pude atestar no depoimento de uma artesã. Em resposta à pergunta “O que você entende por hippie?”, ela respondeu: *“Vagabundo. No caso da Feira não, é um trabalho de sobrevivência. O nome da Feira não está baseado nisto.”*

Analisando as respostas obtidas nesta questão, pude deduzir primeiramente que no discurso nativo o termo hippie não condiz com a realidade atual da Feira. Embora seus participantes não se considerem hippies — ainda

que alguns tenham vivenciado de determinada forma este estilo de vida — a maioria reconhece a origem histórica da Feira ligada ao movimento hippie.

Sobre a definição do termo "hippie"	nº de resp.	% do total
Grupo A Um movimento de contracultura datado	24	53
Grupo B Associam a prática artesanal	9	20
Grupo C Têm uma imagem negativa e associam à falta de compromisso ou à "vagabundagem"	5	11
Grupo D Associam a idéia de liberdade ou "alternatividade"	5	11
Grupo E Não souberam/quiseram responder	2	5

Cinquenta e três por cento [53%] das respostas definem o termo hippie associado à idéia de um movimento de contracultura datado — alguns situando-o no fim da década de 60 e década de 70 — com valores anacrônicos sem sentido para a atualidade, como neste depoimento de um de nossos informantes:

“A palavra hippie foi deturpada. Algo que visava questionar o sistema, foi absorvido e devolvido com conotações negativas. Hoje a conotação é retrógrada.”

“Uma filosofia que serviu para uma época mas que não serve para os dias de hoje.”

Outros depoimentos colocam em questão a real existência de um movimento hippie no Brasil, declarando se tratar de ideais e valores estéticos importados, não passando de modismo em nossas terras:

“Para mim hippie brasileiro nunca existiu. A filosofia não existiu.”

“Um modismo. Uma filosofia de vida. Muita gente ainda se veste como se fosse. A gente vê muita gente que mudou de uma hora para outra.”

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, o movimento hippie no Brasil foi vivenciado esteticamente, mas dadas as diferenças conjunturais que distanciavam nossa realidade da realidade dos pólos irradiadores dos ideais da contracultura — em especial os Estados Unidos — os jovens brasileiros em sua grande maioria não vislumbraram a profundidade das transformações culturais em jogo:

“A própria relação com as drogas ou com o sexo que se afirma na geração anterior com um claro sentido subversivo, como instrumento de conhecimento e transgressão, aqui passa a ser sentida, sem ansiedade, como curtição de momento, realce.” (Hollanda, 1992: 100)

Para onze por cento [11%] dos informantes entrevistados, o termo hippie possui uma conotação negativa associada a idéias como: falta de responsabilidade, vagabundice e falta de compromisso. Não figurando em sua concepção a noção de que esta atitude “outsider” possa representar algum tipo de rejeição ao valores coletivos como exemplificado na resposta de um informante:

“Pessoas que não se importam com a vida, vivem jogadas pelas ruas... A Feira não tem nada disso.”

Alguns informantes associam o termo hippie à idéia de liberdade e “alternatividade”. Neste caso, a opção pela vida hippie pode tanto representar uma forma de romper com os padrões de consumo quanto romper com os padrões produtivos. Um padrão recorrente em vinte por cento [20%] dos depoimentos associa ou cita o termo artesanato na tentativa de definir o termo hippie. A prática artesanal foi o legado da geração hippie deixado na Feira, tanto nos padrões estéticos como na função social, o artesanato pouco

instrumentalizado executado por pessoas em trânsito foi assimilado no tempo como a forma alternativa de sobrevivência dentro do sistema, passando a ser adotado por pessoas que não possuíam um vínculo ideológico com o movimento hippie:

“Foi o nome dado ao movimento de contra-cultura que eu pude vivenciar no final (movimento de elite). Eu não participei. Adotei o artesanato para romper com o patronato.”

Neste relato feito por um de nossos informantes, fica explicitada a natureza do movimento hippie como um movimento não compartilhado por todas as camadas sociais. Como uma informação que vem de fora do país, os ideais da contracultura, assim como seus padrões estéticos, não falavam a todos.

A Feira hoje, afastada trinta anos de sua conjuntura original, passou a abrigar outras realidades em seu corpo, atraídas não pela opção da contracultura, mas pela natureza alternativa do trabalho artístico-artesanal enquanto sistema produtivo, conservando — na presença de remanescentes daquele momento — um elo de ligação e manutenção com a identidade hippie.

Como um exemplo de história de vida onde podemos assistir a uma parte da História da Feira Hippie de Ipanema podemos citar:

Carlos, “Paulino” - um representante da geração contracultural dos anos sessenta na Feira Hippie de Ipanema - 1996

Vestindo uma bermuda jeans, camiseta e sandálias de couro, o cabelo preso formando um rabo de cavalo, Paulino, um ourives paulista que expõe na Feira jóias em prata, pedras e materiais alternativos como madeira e coral,

apresenta em sua história de vida — relatada em uma entrevista na Feira em 1996 — um pouco da realidade compartilhada por diversos artesãos participantes que lá expõem e comercializam seus trabalhos.

Suas peças com formas orgânicas ou representando elementos da natureza⁶ são também um exemplo de uma produção artesanal que se sofisticou em técnica e materiais, guardando um pouco do ideário romântico-naturalista da contracultura da década de sessenta.

Apesar de Paulino não ter feito parte do corpo da Feira durante os trinta anos de sua existência, sua chegada nesta se deu quando de sua efervescência cultural, e posteriormente seu retorno à Feira em 1984 e sua estada desde então o colocam como alguém qualificado a informar sobre a Feira e suas transformações:

“Bom, nesta feira eu vim vender nos anos setenta, quando o chão ainda era arenoso, mas era tudo ilegal, aí a polícia vinha e a gente tinha que sair.”

Curtição ou engajamento ideológico, a trajetória de vida de nosso informante foi uma opção pelo caminho da informalidade e da alternatividade de vida.

“Eu comecei em São Paulo em 1967, na Praça da República, só que eu não fazia metal lá não, eu fazia couro, bolsa, cinto, etc. Eu era aprendiz de ótico e você tinha aquilo de todo jovem da sua época, e queria fazer alguma coisa diferente, queria ser dono do seu nariz e senhor do seu tempo. Então eu comecei a fazer bolsas de couro e vender na Praça da República aos domingos e na feira lá do Imbú, isso em 68 e 69.”

A busca do trabalho artesanal — provavelmente facilitada pelo fato deste já ter afinidade com os trabalhos manuais enquanto aprendiz de ótico — viabilizou sua vontade de se lançar por um caminho de independência, lhe

⁶ Quando da entrevista, ele estava expondo peças com motivos marinhos.

possibilitou circular sem criar laços ou relações de dependência com instituições ou lugares, ele pôde empreender viagens:

“A escolha do artesanato pela comunidade hippie tem suas raízes nos ideais da contracultura. O fazer artesanal foi encarado pelo hippie pelo seu aspecto romântico, de volta ao passado, de um fazer inocente, lúdico e expressivo. As idéias de Ghandi, simpáticas ao movimento hippie, pregavam que a solução para os males da humanidade na civilização moderna era a volta aos meios artesanais de produção, pois colocavam o trabalho na sociedade industrial como alienado e desumano”
(Irade, 1994:172)

Em seu discurso Paulino enfatiza o fato de que a negação do processo industrial regia os estatutos desta primeira Feira da qual ele fez parte:

“Era, era uma feira alternativa mesmo. Inclusive havia um esquema de proibição, você não podia usar coisas industrializadas, não podia usar arrebite no cinto nem fivela de metal. Então você tinha que fazer tudo à mão. Esse foi o começo, depois a coisa foi avacalhando e não deu certo.”

Desta forma, a perda de identidade está associada à perda do rigor e da fidelidade aos ideais contraculturais, incorporar peças, componentes produzidos artificialmente representa atender à lógica da produção, da produtividade capitalista, agilizar, aumentar a produção e os lucros.

“Saindo dali eu fui para a Bahia, também vivia de artesanato.”

Sua saída de São Paulo o obrigou a mudar de técnica e de produção:

“... só que eu não fazia muita bolsa porque era muito volumoso, fazia mais colarzinho, esse tipo de coisa... ...Quando era aprendiz de ótico eu tinha um ateliezinho, fazia minhas coisas ali e aos domingos ia para a Feira

vender. Quer dizer, tava tentando encontrar um espaço. Depois fui para a Bahia, aí saí viajando, viajei o Brasil todo.”

O processo de formação de sua linguagem e a escolha da técnica seguiu um percurso de linearidade sinuosa, a intuição parece ter sido determinante em suas escolhas, seu aprendizado informal é típico deste tipo de trabalho, o aprimoramento da técnica vem com o exercício e com a incorporação de novas informações trocadas nas ruas.

“... foi evoluindo, você fazia umas coisas, não tinha técnica, você ia aprendendo, improvisando. Até que mais tarde eu aprendi que um ourives é quem mais improvisa, ele improvisa ferramenta e uma série de coisas. Eu fabricava ferramenta com lima quebrada, alicate velho, limava as pontas e fazia outro tipo de forma nele. Até hoje eu uso uma ponta de prego limada para fazer um martetele para poder cravar pedra, ou lixo a ponta de um martelo para poder dar textura em metal.”

“Agora, o metal mesmo eu comecei a trabalhar depois, eu vi que couro era uma coisa muito volumosa para trabalhar e o metal era uma coisa que o comércio era mais imediato. Até as coisas de metal que eu fazia que não eram prata, era prego ou cravo de ferradura, ou seja, era fácil de carregar e com isso eu fui parar lá em Ouro Preto.”

“Aí conheci um pessoal que fazia umas pulseirinhas de latão, pintavam com neutrol, que é um tipo de pixe e colocavam em ácido nítrico, aí se gravava nomes, tinha desenhos etc. ...Durante um tempo eu fiquei fazendo feiras de agropecuária, chegava antes, alugava um estande e fabricava pulseirinhas de nomes, signos, estas coisas assim mais comerciais. ...Então comecei a fazer coisas de latão mais elaboradas e ia aprendendo assim autodidata. Tentando melhorar a técnica e sair daquele troço simplório.”

Eu lhe perguntei “Você já estava trabalhando com solda?”, por compreender que para se trabalhar com solda é necessário um volume maior de ferramentas — o que dificulta o trabalho intinerante — e ele respondeu:

“Solda sim, usava solda de estanho porque eu ainda não tinha maçarico, não tinha uma coisa formada. Eu comecei a trabalhar com solda mesmo quando eu comecei a trabalhar com acrílico, eu fazia umas coisas com resina de poliéster e metal combinados. ...Daí eu saía de Minas e ia lá pra Brasília vender numa feira de artesanato que tinha lá. E depois eu me mudei definitivamente para lá, fui morar lá.”

No desenvolvimento de sua história podemos perceber um movimento, o aprimoramento da técnica e a sofisticação da produção vão aos poucos tomando o lugar do desprendimento em se locomover e que irá culminar com uma dupla formação identitária: como ourives assumindo a técnica e optando por esta linguagem expressiva e a adoção do Rio de Janeiro e da Feira Hippie de Ipanema como residência e local de trabalho.

“Com as pulseiras de metal e o cravo de ferradura sim, porque era o básico, cabia tudo numa mochila, eu tinha um martelo, três alicates, dois redondos e um quadrado, e não precisava mais nada... ...Eu viajava e era difícil viajar nessa época, você era confundido com terrorista, era uma barra, e era uma coisa tão ridícula porque o terrorista era uma coisa completamente diferente, mas você incomodava, você incomoda, essas pessoas falam muito em liberdade mas quando vêem alguém realmente livre ficam incomodadas. Até uma vez eu fui preso e o policial de Minas disse: ‘Ou tá com nós ou tá contra nós, não existe meio termo.’”

“Então em Brasília eu comecei a fazer estas coisas de latão e comecei a fazer umas coisas melhores. Conheci minha esposa que é peruana e morava em Brasília e fui morar no Peru. Dai eu conheci um argentino que tinha uma loja e fazia umas coisas em alpaca e eu fazia em latão. Tínhamos uma lojinha

num shopping e era legal, porque a gente trabalhava dentro da loja e as pessoas sempre queriam alguma coisa. Durou uns dois ou três anos porque eu estava ilegal no país e não podia trabalhar. Viajei para o norte do Peru, uma cidade chamada Catacaos, onde todas as pessoas faziam filigrana de ouro e prata. Eu achei curioso. O cara consegue puxar um fio de prata da espessura de um cabelo e o trabalho deles é a coisa mais curiosa, porque numa tábua de 10 x 10 centímetros você põe umas taxinhas e com o fio você trança o que quiser e não leva solda porque a prata tá tão fina que com o próprio calor que ela dá ela avermelha e se une sem solda. Então eu pensei que podia fazer alguma coisa em prata.”

Neste momento da entrevista fica clara a existência de um circuito internacional, nosso informante possuía uma identidade também internacional, assim como a estética de seu trabalho.

“Aí pintou uma oportunidade de ir para a Espanha, eu peguei um vôo charter e fui embora. Fui morar em Ibiza, e quando eu cheguei em Ibiza o governo das ilhas estava promovendo o artesanato e dando o maior incentivo. Todo ano se fazia uma exposição num lugar chamado Gaudílio que era um castelo medieval, uma igreja, então o pessoal gostou do que eu fazia e me convidou para ir lá. Quando eu cheguei lá expus meu trabalho e tive contato com um pessoal que tava formando um grupo chamado AMOR - Arte em Metal e Orfeves Reunidos, e cada um dos componentes era de um país, um era alemão, sueco, americano, etc. Então eles perguntaram se eu não queria entrar, mas eu tinha que mudar a técnica, mudar para prata e eu não sabia nada de prata. Uma coisa é você trabalhar com latão, usar solda de estanho, a outra é você usar prata mas aí aos poucos eu fui aprendendo. Praticamente eu aprendi o básico lá, não é bem que eu aprendi, nesses países você já tem quase tudo pronto. Eu chegava num local lá em Barcelona e comprava a chapa na espessura tal, os fios, até a solda vinha pronta. Então era muito cômodo da minha parte, você não se interessava para saber como que

funcionava. Não fazia a liga dos metais, e isso foi um erro, a circunstância proporciona, porque depois eu fui para os Estados Unidos e lá também é assim, você não faz mais nada. Você chega num lugar, já tem uns moldes de cera, você fala: Eu quero um anel desse, desse, desse. Quer dizer, você só dá acabamento. Eu vim aprender toda a técnica mesmo aqui.”

Sua fala apresenta um desapontamento com a lógica prática que já regia o artesanato hippie naquelas circunstâncias na Europa, em sua fala não havia desbundamento frente às facilidades oferecidas pela indústria que fornecia os materiais a serem trabalhados. De certa forma, seu discurso sugere uma comparação com os primeiros anos (68,69) na Praça do Imbú, onde a produção era uma proposta ideológica.

“... quer dizer, no início eu aprendi tudo “na porrada”. Eu saí de um lugar onde tudo era cômodo para mim e eu não sabia nada, não sabia onde tinham as coisas. Então aos pouquinhos eu fui aprendendo. A solda que eu trouxe tava terminando, as outras coisas também. Nesse meio tempo tinham umas amigas que tavam montando um ateliê de ourivesaria mesmo, elas só trabalhavam em ouro. Então agente rachou o ateliê e eu fui trabalhar do lado de um cara que era ourives mesmo. Aí foi outra coisa porque ele tinha quase cinquenta anos de profissão. Aí ele foi me dando os toques. Eu comprava a prata em pepita e colocava sete por cento de cobre para fazer a liga. De uma prata de lei 925. A solda tinha um problema eu comecei a fazer a minha solda. A solda é uma liga de prata com latão mas eu achava que a solda amarelava muito e eu tinha que dar um jeito, e um cara disse pra mim - porque essas coisas não estão escritas - ele falou, ‘você mistura um pouco de estanho na liga da solda e ela não amarela mais.’ Agora onde eu vou arrumar estanho? Eu achava que era aquela calha, mas não era isso, eu pegava da pilha, estas pilhas “rayovac” comuns, são todas revestidas de estanho, você abre ela e tira. Então, por exemplo: em vinte gramas de prata eu misturo um fio do tamanho de um palito aí a solda já não amarela, então

são truques que agente vai aprendendo. Depois a técnica de puxar charneira e outras coisas. Se eu pensar, naquela época eu não sabia nada. Isso me abriu porta pra fazer coisas em ouro e eu faço para particulares.”

A meu ver nosso informante, fiel aos seus instintos vitais, não se deixou levar pela tendência de seu entorno, me parece que a profundidade de sua experiência, demonstrada na forma como este se lançava com sua curiosidade e desprendimento em suas aventuras — aventuras de uma geração — lhe conferiu força para afirmar a identidade de seu trabalho e compreender suas próprias mudanças de forma altamente crítica.

Quando questionado sobre o trabalho lá comercializado, Paulino olhou para os lados e foi logo indicando um exemplo típico do que vem acontecendo na Feira:

“Olha, quando eu entrei aqui havia muita gente que fazia trabalho em prata, mas agora já tem o problema econômico então ele faz a metade, a outra metade ele faz mais vendável. Você vê, ele (neste momento ele me aponta com o olhar um artesão que trabalha algumas barracas distante dele) vende muita pedra mas antes ele trabalhava com prata. Então estas coisas vão matando. O público antes procurava coisas diferentes, agora não, as pessoas parecem que se contentam com qualquer coisa. Sai um negócio numa novela aí todo mundo começa a fazer e vender.

“Aqui decaiu bastante, tem um pessoal que resiste. Eu espero que depois da reforma da praça, eu quero ver como vai ficar a Feira, porque tem muita gente aqui que resiste, que se preocupa, esse tipo de coisa não me preocupa porque eu sei que é assim e não tem jeito, agora não pode deixar crescer, chega um momento em que não sei mais o que é a Feira, se é de artesanato ou é uma revenda de coisas. Mas o artesanato hoje tá descaracterizado, eu não sei mais qual é o artesanato do Rio de Janeiro, eu não conheço, você sabe que o Nordeste tem palha, jequitinhonha tem cerâmica. A única coisa

faz lembrar são as camisetas, mas eu não vejo nada típico. O que tem aqui é uma síntese do Brasil todo.”

Identificados ou não com as ideologias da contracultura os participantes da Feira compartilham um problema em comum: a perda de identidade. Podemos concluir que, no discurso de nosso informante, a devoção à técnica está na base do bom trabalho artesanal e só isto é capaz de reverter o quadro na medida que restitui o valor ao produto. Tal movimento só pode ser realizado caso haja na Feira — entendendo-se que é o corpo que dá sentido à produção e vice-versa — uma identidade recriada em cada produção que esta abriga. Desta forma o perfil da Feira pode se reconstituir e proporcionar prosperidade a seus participantes. O movimento hippie, de certa forma, representa sobre a ótica do termo “alternatividade” o sentido de uma possível resposta.



Paulino (de camiseta preta)

Fonte: Valério Rodrigues - Feira Hippie de Ipanema - 1997

Capítulo II: Por uma “não-definição” de artesanato

2.1 - O estatuto: artesanato

2.2 - O artesanato signo

2.3 - Artesanato e arte popular

“What ever is good in doing, should be deserved for the hand”

William Morris

2.1 - O estatuto: artesanato

Ao tentar definir artesanato deparamo-nos com um fenômeno multifacetado e corremos o risco de cair em uma “*dispersão significativa*” (Canclini, 1981:53), inevitável diante das muitas diferenças encontradas nos processos de produção ou no contexto sócio-cultural.

Começaremos a traçar uma definição para o conceito de artesanato, identificando, como propõe Brusatin (1984), em nossa sociedade ocidental contemporânea uma gama de atividades de “essência artesanal”, dada pelo tipo de trabalho eminentemente manual mas que segundo o autor representa aquilo que ele chama de “*falso artesanato*” e que a princípio não remete ao tipo de produção da qual nossa pesquisa se ocupa.

Trabalhos como a manutenção ou reparo de equipamentos industriais, um ofício que se prolifera no ambiente urbano contemporâneo na medida em que operários especializados se encontram cada vez mais fora das fábricas, que por sua vez passam por um processo de automação. Tais fábricas funcionaram em duplo sentido (integrar e alijar do processo de desenvolvimento social), como aparelhos culturais na formação desta mão-de-obra técnica.

Outra atividade na qual reside uma “*virtu*” artesanal é a produção de peças intermediárias, componentes de um produto industrializado, geralmente uma mão-de-obra baseada em pequenas organizações semifabris, pequenas e médias empresas que prestam serviços ou confeccionam séries limitadas de objetos acabados, trabalhando com um ferramental obsoleto do ponto de vista das indústrias, e que algumas vezes se originam a partir do crescimento na demanda da produção de um trabalho originalmente domiciliar.

Trabalhos manuais domésticos, o *bricolage*, o *do-it-yourself* ou o *hobby*, são atividades que, segundo o autor, estão na base do mecanismo lógico-

prático do verdadeiro artesanato, diferem-se dele pela falta da atividade projectual e da postura com relação à prática (lazer x trabalho, ofício). Desta forma, dentro da tentativa de formulação de um perfil para a atividade artesanal autêntica, deve-se levar em consideração a natureza objetiva da relação entre o indivíduo e sua prática, para além da técnica do trabalho manual pouco instrumentalizado.

Na formulação de um diferencial entre o artesanato “*falso*” e o “*autêntico*”, Brusatin atribui ao objeto artesanal autêntico a existência de um sentido de completude e definição cultural. Estes estariam impregnados na materialidade do objeto através das marcas da técnica empregada, como um documento da destreza manual que assume culturalmente um valor histórico, apelando para a memória coletiva da existência destes dotes de *homo faber* capazes de encantar ludicamente ou atender praticamente às demandas do quotidiano. O que faz com que este objeto seja admitido ou reconhecido por quem o encomendou ou pela sociedade.

“O artesão verdadeiro, pelo contrário, supera a inadequação dos instrumentos através do exercício manual num tempo bem determinado que lhe pertence, não programável e não reversível, em que a qualidade e a admiração suscitada pelos seus produtos revelam plenamente todo o peso de uma técnica...” Brusatin (1984:78)

O autor promove — através de uma digressão histórica do desenvolvimento técnico na execução de tarefas práticas do ser humano — a construção deste valor histórico, sentido de “elo” com o ancestral do qual o objeto artesanal é portador. Desta forma, ele remete aos primeiros movimentos de instrumentalização na confecção de utensílios, “*próteses*”, que ao contrário de aumentarem o alcance das mãos, como à primeira instância pode parecer, poupam-nas da ação sobre a matéria e libertam-nas para o desenvolvimento criativo de novos utensílios — apesar da mão continuar sendo o elemento de

12

preensão ou contenção do gesto sobre a matéria (Leroi-Gourhan, 1943). A técnica surge então do aperfeiçoamento e da disciplinarização destes gestos em um “*princípio rigorosamente artesanal*”.

Outra qualidade relevante na definição do conceito de “*artesanato autêntico*” está na submissão do artesão à tradição, através da repetição de seu fazer, colocando-o na posição de guardião de sua cultura. O valor de seu produto está intrinsecamente ligado à fidelidade técnica de sua prática, ela possuirá maior valor, quanto mais ela se submeter a esta disciplina.

A história do artesanato é, por assim dizer, a história destas técnicas ao longo dos tempos, a história de como algumas delas são abandonadas ou substituídas para atender a novas demandas — sejam elas de consumo ou de padrão estético — e de como algumas técnicas sobrevivem pela sua capacidade de se aplicarem a novas matérias na elaboração de novos objetos ou pelo valor que assumem culturalmente como no caso da ourivesaria.

Para compreendermos o papel do artesanato como mantenedor de uma dada cultura, através da tradição, é preciso adequarmos o conceito de cultura não como um conjunto de bens consumíveis, facilmente transformáveis em mercadorias ou herdados como nas sociedades tradicionais pré-capitalistas. Abandonamos um conceito reificante de cultura para podermos pensá-la como algo dinâmico, não acabado, e que deve ser conservado em movimento como propõe Alfredo Bosi (1986:38):

“O projeto de cultura que gostaríamos que vingasse numa sociedade democrática é aquele que desloca o conceito de cultura e mesmo o conceito de tradição. Em vez de tratar a cultura como uma soma de coisas desfrutáveis, objetos de consumo, deveríamos pensar a cultura como o fruto de um trabalho...”

Esta formulação coloca em foco a qualidade e a natureza dos aparelhos culturais (família, relações pessoais, instituições públicas, mídias, etc.) que funcionam na transmissão desta informação técnica e estética em uma sociedade complexa.

Como proposta de conceito de cultura, esta desloca seu sentido, focando no agente, na prática, no hábito e por contigüidade no objeto; o que nos leva a pensar o estudo da cultura material enquanto o estudo do fazer, o estudo do que precede o objeto materializado.

Outra construção teórica proposta por Brusatin vem tentar - ainda através de uma digressão histórica acerca de organizações humanas primitivas — elaborar a construção cultural dos sentidos “menor” e “maior” na valoração do trabalho artesanal de onde derivam-se os conceitos de “autêntico” e “falso” por ele propostos:

“A função do grupo artesanal da categoria fabril coloca-se, desde o início, como a de respeitável guardião do fogo e das ferramentas e, sobretudo, como a de depositário de um saber prático provido de ciência e criador de uma técnica que torna possível a coexistência social entre chefes e subordinados. O sistema artesanal vai-se aproximando cada vez mais da função cultural e sacerdotal a cujas disciplina e regras se submete. A riqueza mágica é o conhecimento de um somatório de fórmulas que coincidem, ritualmente, com um absoluto de técnica, e a função religiosa, contrariamente à artesanal, constrói, de facto, a configuração do poder respeitado e garantido pelos súbditos...

...A distinção entre um artesanato maior dotado de técnica mágica, portanto de invenção e planificação, e um artesanato servil, executante e instrumental, que coincide com um absoluto de matéria, tem certamente um carácter orientador, ainda que se deva ter em conta, uma certa permeabilidade no interior da condição aprendiz-mestre e, portanto, a possível migração de técnicas aperfeiçoadas entre os indivíduos que as dominam.”

Brusatin (1984:184)

Podemos concluir que este artesão, a quem a prática aponta para *um absoluto de técnica*, é aquele que, tendo as mãos libertas pelo desenvolvimento da ferramenta, se dedica ao desenvolvimento da técnica em novas práticas investidas do diferencial “*mágico*” da criatividade. Enquanto se funda uma categoria de técnicos que, presos à “forja”⁷ em um trabalho que aponta para um *absoluto de matéria*, se ocupam do reproduzir técnico de um gesto originalmente criador. Insere-se desta forma, em um sentido figurado, a problemática da repetição, da série e do modelo, na conceituação do artesanato “*autêntico*” e do “*falso*”.

A meu ver a categorização de “*autenticidade*” na construção teórica de Manlio Brusatin a respeito do artesanato, não se resolve apenas pela abordagem da técnica. A artisticidade no objeto artesanal o insere dentro de um campo semântico híbrido, limite entre arte e técnica, função prática e função estética, simbólica.

O artesanato de que falamos é “*para ser usado mas também para ser visto*” *Isabela Fraga (1994:27)*, existe um apelo visual no objeto artesanal, ele suscita uma fruição estética.

⁷ Se nos voltarmos para a origem do pensamento ocidental, na cultura clássica, na cidade grega observamos o aparecimento das figuras do *banausos* e a do *technitês* como propõe Brusatin: “*Desenha-se agora no mundo grego a figura do banausos, homem com escassos conhecimentos laborais (donde a pouca estima de Aristóteles pela banausia, equivalente em sentido figurado, à rudeza ou banalidade de quem está à forja), em comparação com o technitês, trabalhador com técnica racionalizada de invenção e planificação. Este último é portador da technémata, artificios que o aproximam da ciência e da mecânica, privando-o no entanto do ethos dos pintores e escultores... o primeiro devotado ao trabalho mecânico artesanal, um trabalho “menor” e banal; o outro, portador da technémata, a técnica da invenção de artificios através dos quais se aproxima do trabalho científico, porém ambos são privados do ethos artístico...*” (Brusatin, 1984: 188)

2.2 - O artesanato signo

Na conceituação de artesanato na contemporaneidade proposta por Isabela Nascimento Frade em sua tese “*O Barato da Arte na Praça*” (1994) esta questão aparece sistematizada da seguinte forma.

O artesanato é colocado em oposição à indústria dentro de uma lógica prática, como sistema produtivo, e em oposição à arte dentro de uma lógica estético-cultural⁸.

Segundo Frade (1994), como técnica que se opõe à indústria, o objeto artesanal apresenta os valores “*apreciados positivamente*” abaixo relacionados:

ARTESANATO	X	OBJETO INDUSTRIAL
primitivo		moderno
natural		artificial
personalizado		impessoal
único		série
manual		mecânico
imperfeito		perfeito
permanente		descartável

Como um sistema de produção material com componentes estético-simbólicos o artesanato se opõe à arte nos seguintes valores:

⁸ A construção teórica de Isabela Frade é baseada na tese de doutorado de Ana Maria Belluzzo intitulada “Artesanato, Arte e Indústria”, FAU - USP, São Paulo, 1988

ARTESANATO	X	ARTE
popular		de elite
primitivo		evoluída
rústico		refinada
barato		cara
manual		intelectualizada
seriado		única
ordinário		extraordinária
uso prático		pura contemplação
espaço público		espaço privado
feiras e mercados		galerias

A autora atribui ao artesanato um sentido composto no qual é tido como objeto de uma produção cultural econômica, assim como um objeto de comunicação, uma manifestação estética:

“O artesanato não é sinônimo de trabalho manual. Se não existe sempre criação de símbolos estéticos, pelo menos existe uma manipulação desses símbolos nesta atividade. É nesse sentido que pode ser considerado meio arte, trabalho sensível e criativo, e meio indústria trabalho alienado.”

(FRADDE, 1994:26)

Estes valores atribuídos ao objeto artesanal na contemporaneidade não dizem respeito ao seu valor de uso, sua funcionalidade prática e sim valores simbólicos que segundo Baudrillard (1962:27) se encontram esfumados por trás dos valores organizacionais, valores funcionais de combinação e jogo⁹.

Segundo o autor, estes objetos compõem uma categoria de objetos “marginais”, que parecem se opor à lógica funcional moderna permanecendo como signos de uma antiguidade materializada em seu caráter tosco, mal

⁹ “A substância e a forma dos velhos móveis são definitivamente abandonadas por um jogo de funções extremamente livre. Os objetos não são mais investidos de uma “alma” assim como não mais o investem com sua presença simbólica: a relação faz-se objetiva, é combinação e jogo.” (Baudrillard, 1962:27) ARRANJO = cálculo sintagmático. Desta forma não cabe apenas analisar o objeto artesanal em separado e sim dentro do campo semântico no qual este está inserido.

acabado ou ingênuo que lhe remetem a um primitivismo. Tais objetos retiram seu sentido da relação que estabelecem com os objetos industriais, ícones tecnológicos. O ambiente moderno engendra estes dois tipos de produção distintas, dentro de uma lógica dialética, que tem por fim afirmar o sentido positivo no avanço tecnológico. Os objetos artesanais, *folclóricos* e até mesmo os objetos industriais obsoletos — antigas máquinas fotográficas, máquinas de escrever e outros que passam a assumir o papel de objetos decorativos no interior dos lares — funcionam como contraponto ao moderno sendo procurados dentro de uma visão estetizada da autenticidade, um signo diferencial quando comparado ao objeto industrial, fruto de uma produção indiferenciada:

“A fascinação pelo objeto artesanal vem do fato deste ter passado pela mão de alguém cujo trabalho ainda se acha inscrito: é a fascinação por aquilo que foi criado (e que por isso é único, já que o momento da criação é irreversível).” (Baudrillard, 1968:85)

O sentido de antigüidade ou historicidade que possui o objeto artesanal, segundo Baudrillard (1962:82), representa seu valor de ambiência, na materialidade do objeto-signo seus aspectos formais assumem esta significação temporal, histórica, remetendo a um tempo simbólico, origem, criação. E é com este valor semântico que ele se articula dentro deste ambiente moderno:

“De onde emerge esta motivação tenaz dirigida para o antigo, o velho móvel, o autêntico, o objeto de estilo, o rústico, o artesanal, o feito à mão, a cerâmica indígena, o folclore etc.? De onde surge esta espécie de fenômeno de aculturação que arrasta os civilizados para os signos excêntricos, no tempo e no espaço, de seu próprio sistema cultural, para os signos sempre anteriores - fenômeno inverso daquele que arrasta os ‘subdesenvolvidos’ para os produtos e os signos técnicos das sociedades industriais?” (Baudrillard, 1968:83)

Na relação com os ícones tecnológicos em nossa sociedade, nosso objeto artesanal preenche uma lacuna — na qual o objeto industrial busca apelos estético-formais como alegorias diferenciais, como painéis de automóveis de luxo confeccionados em madeira ou algum material sintético, plásticos em geral, que remetem a materiais naturais que só podem ser trabalhados de forma manual — um espaço distinto onde ele permanece autóctone em sua condição de singular, seletivo, particular.

Podemos observar hoje uma proliferação de lojas que conjugam artesanato e design. Lojas que expõem objetos produzidos em pequenas séries que geralmente possuem um preço mais elevado pelo caráter exclusivo que oferecem e que nos levam a pensar nos ideais “românticos” de Ruskin ou Morris ¹⁰, objetos que — com as características do trabalho artesanal — possuem uma linguagem estética pouco ingênua, com apelos formais construtivos, decô.

Estes objetos que também são encontrados em lojas de decoração, compõem feiras voltadas para novas tendências de moda — Babilônia Feira Ilupe ou Mercado Mundo Mix — assim como também já podem ser encontrados no espaço da Feira Hippie de Ipanema. São castiçais de ferro aparente com acabamento em verniz incolor, *gadgets*, relógios feitos a partir do *assemblage* de outros objetos com discos de vinyl ou CDs. A existência deste tipo de produção na Feira, aponta para uma diversificação no sentido da produção local.

¹⁰ O movimento intitulado “Arts and Crafts” na virada do século foi gerado pelos avanços tecnológicos e industriais e a tentativa de restituir ao objeto industrial, fruto de uma produção indiferenciada, um caráter humano que havia sido alijado do processo. Tal movimento foi criado pelo designer e escritor William Morris e impulsionado pelos ideais de John Ruskin: “*Pugin's dream of reuniting designer and craftsman and, in broader terms, the spiritual with the everyday, was taken up by Ruskin and the designer and writer William Morris, the two main founders of the Arts and Crafts movement... Ruskin pleaded for individuality in artistic creation at a time when the scale of commercial production was soaring year by year and increasingly isolating the designer of an object from its maker*”. (Cumming, Kaplan, 1995:12)

2.3 - Artesanato e arte popular

Os objetos assumem diferentes sentidos entre sua produção e seu consumo. Uma vez adquiridos, estes objetos passam a integrar coleções particulares, resemantizados enfeitam os interiores dos lares (roupas ou adornos corporais também se submetem a esta lógica), como seres estranhos em uma coleção, falando mais de seus donos que de si próprios, exaltando o apreço que estes têm pelo exótico, pelo antigo, pelo popular.

Ao passarem do artista/artesão para o consumidor, tais objetos mudam de significado e valor. Vários tipos de artesanato que outrora eram produzidos para o autoconsumo passam por um processo de resemantização no qual perdem parte da referência existente em seu local de origem, por vezes alterando sua forma a fim de assumirem os padrões criados pelo mercado; como no caso das miniaturas de arco-e-flexa que se tornam *souvenirs* com sua relação funcional original desconectada. Porém, não só os produtores são influenciados, o sistema sócio-econômico age sobre os consumidores gerando uma relação de necessidade e desejo que possibilita sua comunicação, como citamos em Canclini (1981:101):

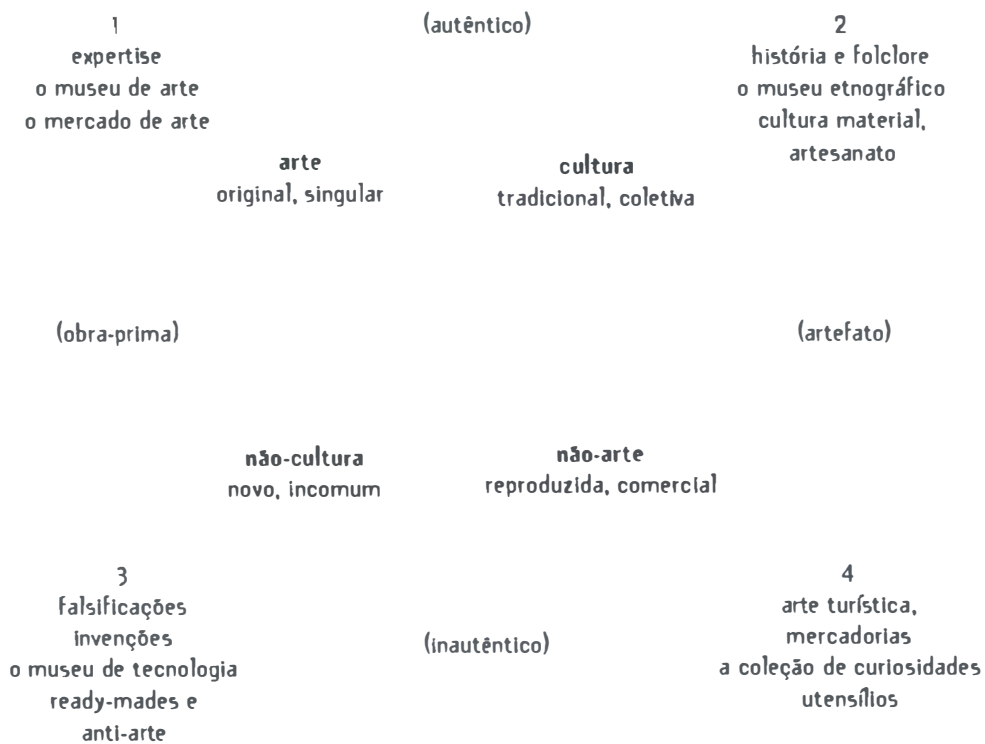
“A política hegemônica não apenas resemantiza os objetos ao mudá-los de meio ambiente e de classe social, ela também modifica, como vimos, as comunidades tradicionais e os consumidores urbanos para colocá-los em sintonia no interior de uma estrutura global.”

James Clifford (1993:86) em seu texto *“Colecionando arte e cultura”* sistematiza a forma como uma manifestação cultural assume diferentes sentidos dentro de um contexto social discorrendo a respeito do ato de colecionar na cultura ocidental. Segundo Clifford, o ato de acumular do

coleccionador possui uma estrutura taxonômica e estética — o que delimita a diferença entre coleção e fetiche — fazendo com que as coleções se desdobrem de forma edificante, pedagógica. O ato de colecionar é visto como uma expressão da subjetividade ocidental. Ao passo que os museus funcionam nesta lógica como formalizações institucionais desta prática, os lares com suas estantes repletas de objetos colecionados ao longo da vida representam esta subjetividade em seu caráter individual.

“Os artefatos reunidos - quer eles encontrem o caminho dos armários de curiosidades, das salas de estar privadas, dos museus de etnografia, folclore, ou do museu de belas-artes - funcionam num sistema de objetos capitalista em desenvolvimento.”(Clifford, 1993:72)

Clifford faz uso de um esquema semiológico proposto por Frederic Jameson para sistematizar os campos de significação dentro dos quais os objetos são classificados atendendo a uma ordem de valor.



O autor aponta para a necessidade de se observar os discursos que validam determinado objeto como sendo um produto autenticamente cultural ou artístico e de que forma tais produções transitam entre as zonas semânticas culturais e artísticas, como no caso do artesanato e da arte popular.

Os objetos artesanais estão sempre sujeitos a uma elevação ao campo semântico das obras de arte, mesmo não compondo o circuito da produção artística elitizada. Ao mesmo tempo tais objetos não superam o estigma da origem social recaindo sempre no campo do folclórico.

A arte popular, o folclórico, neste sentido, aparece em oposição à arte “oficial”, assim como, a cultura popular em relação à cultura oficial. - como na formulação teórica proposta por Bakhtin (1937-8:356 in: Vilhena, 1997:87).

Nesta formulação é importante ressaltar o caráter *dialógico* no qual o popular se funda, na relação ambivalente - indivíduo x sociedade:

“A vida social é descrita por relações dialógicas, onde as ações são sempre referenciadas a um outro, mesmo quando aparentemente digam respeito apenas ao próprio autor individual.”(Vilhena, 1997:76)

A arte popular, assim como o artesanato, é por assim dizer, uma produção das sociedades de classes, uma produção da desigualdade na distribuição do *capital cultural* gerando diferentes posicionamentos estéticos, como propõe Canclini.

Segundo Canclini (1981:26), pouco se consegue conhecer através do relativismo cultural quando o objeto de estudo, “o outro”, não constitui uma cultura remota mas sim os setores populares ou ditos atrasados de nossa sociedade. Mais difícil se torna quando o objeto de estudo, um fenômeno

social, se dá dentro de uma metrópole cosmopolita dotada de uma economia e cultura transnacionais.

A tarefa de conceituar a produção artística-popular realizada no meio urbano é dificultada na medida em que a superabundância e a facilidade de informação apagam os vestígios da transmissão da tradição técnica e estética, tornando difícil mapear o papel dos diversos “aparelhos culturais” que atuam em conjunto.

*“Os aparelhos culturais são as instituições que administram, transmitem e renovam o capital cultural. No capitalismo, são principalmente a família e a escola, mas também os meios de comunicação, as formas de organização do espaço e do tempo...
... Mas a ação dos aparelhos culturais deve ser internalizada pelos membros da sociedade, a organização objetiva da cultura necessita informar cada subjetividade. Esta interiorização das estruturas significativas gera hábitos, ou seja, sistemas de disposições, esquemas básicos de percepção, compreensão e ação. Os hábitos são estruturados (pelas condições sociais e pela posição de classe): a união destas duas capacidades do hábito constitui o que Bourdieu denomina ‘o estilo de vida’. Em outras palavras, os aparelhos culturais nos quais cada classe participa - por exemplo, a escola - produzem hábitos estéticos, estruturas do gosto diferentes que levarão uns à arte culta e outros ao artesanato” (Canclini, 1981: 38/39)*

Remetemos novamente à sistematização proposta por Clifford, que apresentamos anteriormente, para situarmos o caráter diferencial entre a arte popular e o artesanato, esta distinção nos parece fundamental para o entendimento da identidade da Feira Hippie de Ipanema.

Toda vez que o artesão transcende o exercício da técnica (cultura) na produção de algo novo (arte), ele está colocando algo de si acima da expressão da tradição, e neste sentido, buscando sua individualidade que substituirá

aquilo que antes era eminentemente identidade coletiva — não desconsideramos o investimento individual existente em todas as atividades e práticas humanas e que vai determinar características específicas e diferenciais do trabalho de cada indivíduo que podem ser traduzidas como “habilidade”, “sensibilidade” ou “destreza”.

A expressão mais direta deste movimento se manifesta quando este artesão passa a assinar suas obras, e é na medida em que ele cria e se reconhece nelas que ele se destaca em meio ao coletivo, expressando sua particular visão do mundo.

Outros dois caracteres diferenciais entre a arte popular e o artesanato que permeiam os diferentes sistemas de arte (oficial e popular) é o caráter da unicidade que se contrapõe à seriação, e a disfuncionalidade prática do objeto de arte que se contrapõe à funcionalidade prática dos objetos culturais — de onde, na cultura oficial surge a diferenciação equivalente sobre alguns aspectos entre arte e design¹¹.

A questão da série é caráter de alteridade do artesanato quando relacionado à indústria, e é caráter de alteridade da arte popular quando relacionada ao artesanato. O conceito de “aura” no pensamento de Walter Benjamin¹² vem propor a discussão sobre o caráter único da obra de arte e de sua possibilidade de transferência para o modelo que precede a série.

Assim, podemos formular que todo artista popular é um artesão, pois é através de sua formação estética em grande parte intuitiva e de sua prática artesanal, que ele se faz artista, se dedicando à uma produção direcionada para a expressão estética. Mas nem todo artesão é um artista popular, na medida em que direciona sua prática para uma produção de bens utilitários que mesmo

¹¹ Gillo Dorfles discute o valor estético do objeto de design, apontando inclusive para a estreita ligação entre arte contemporânea e indústria, um movimento de sentido duplo, campos semânticos que se visitam e partilham conceitos estéticos e formas: “Uma coisa é certa: a arte ‘pura’ influencia sensivelmente o objeto industrial e este por sua vez influencia a arte moderna e muitas vezes ‘distingue’ sobre as formas criadas pelos artistas. (Tivemos muitos exemplos nos últimos anos: basta observar as obras de um Caro, de um King, de um David Smith, de um Calder, ou aquelas que utilizam mesmo elementos pertencentes ao instrumental mecânico, como as de Colla, de Tinguehy).” (Dorfles, 1989:128)

quando investidos de um sentido estético, este é adereço incorporado à forma do objeto que deve antes de mais nada ser útil. A diferenciação “popular” inscreve tal produção em um campo artístico diferenciado do campo das artes plásticas oficiais que se enquadram em um sistema de arte amplo, ocidental, e porém, fechado, hermético, no qual o “bem fazer” artesanal a muito se dissociou da prática artística.

Esta categorização não é de forma alguma estática, podendo o indivíduo transitar ou se situar em meio a ambas as práticas, o que também se estende à questão da reprodutibilidade e da seriação como pudemos observar em campo.

A observação direta nos possibilitou verificar a dinâmica que rege as transformações na produção encontrada na Feira. A forma como a demanda do mercado — em especial a oscilação e a mudança do público turista — se reflete em transformações no sentido da produção.

O discurso nativo, por sua vez, revelou a heterogeneidade do grupo produtor e a diversidade de expectativas nas relações indivíduo - trabalho (prática), e indivíduo - grupo (outros que compartilham uma mesma prática, e a Feira).

Desta forma a tentativa de se definir artesanato ou arte popular se torna uma busca pela não-definição — no sentido estrito do termo — uma tentativa de não fixar, mas expor com precisão a natureza de um fenômeno vivo, e por isso só observável em movimento.

¹² Ver em “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução” in: Velho, Gilberto org. 1969.

Capítulo III: O corpo produtor da Feira

3.1 - A Crise de identidade da Feira Hippie de Ipanema

3.2 - A definição de um artista e de um trabalho artístico

3.1 - A Crise de identidade da Feira Hippie de Ipanema

No dia 08 de novembro de 1998, a Feira Hippie de Ipanema comemorou 30 anos de vida em meio a um período conturbado de sua existência.

A nova ordem econômica mundial capitalista neo-liberal trouxe-nos a ruptura com antigos paradigmas criando novas relações no fazer. Dentre os paradigmas que estão sendo substituídos está o do “emprego”, o do trabalho assalariado.

Esta era *neo-fáustica* ⁽¹⁾ pela qual passamos, devir do projeto moderno, assume características desastrosas em particular nos países periféricos.

Segundo Claus Offe (1984) em seu trabalho “*Capitalismo desorganizado*” organizações semi-empresariais e variações semi-domésticas do trabalho informal “não contratual” parecem ser formas alternativas promissoras na reorganização das economias diante da nova ordem. Em primeiro lugar, pela improvável capacidade de reversão do quadro econômico no qual o pleno emprego pudesse ser reestabelecido e mantido.

Aliam-se a esta razão o crescimento da possibilidade objetiva e da vontade subjetiva das pessoas de se engajarem no modelo de trabalho autônomo, não subordinado ao salário, assim como aquilo que o autor define como sendo um crescimento na demanda por serviços e bens que podem ser produzidos a custos mais baixos através de atividades informais.

Atualmente a Feira vive um momento de crise de identidade calcado nas transformações econômico-sociais. Ao longo de seus trinta anos de existência, ela vem acompanhando à seu modo, as transformações de seu entorno,

⁽¹⁾ Ao utilizar este termo refiro-me à visão proposta por Marshall Berman (1986) à obra “Fausto” de Goethe.

incorporando novas realidades ao seu corpo e com isto se distanciando de sua proposta formal original.

Na primeira abordagem do discurso nativo, procurei extrair uma opinião sobre a situação atual da Feira, e foi através deste primeiro contato que pude verificar o impacto da crise econômica na realidade desta.

Ao serem questionados sobre sua opinião a respeito da Feira as respostas à esta questão seguiram dois padrões, por um lado [grupo A], a possibilidade de afirmar a identidade e um valor positivo diante da situação da entrevista, e por outro [grupo B], a possibilidade de expressar a insatisfação e usar a entrevista como espaço para crítica. Um grupo de respostas conjuga informações que atendem aos dois padrões [grupo C] — como veremos tal conjugação não representa qualquer tipo de incongruência ou ambigüidade.

Esta polaridade que se apresentou no conjunto das respostas deve-se em parte ao caráter aberto da questão, propositadamente colocada desta forma, deixando margem para que o entrevistado pudesse dar um tom mais pessoal desconstruindo a barreira inicial da abordagem.

Para fim de análise decompus as respostas agrupando nestes três grupos as informações a partir destes dois padrões.

Sobre a opinião a respeito da Feira	nº de resp.	% do total
Grupo A Definem positivamente a identidade da Feira como um lugar voltado para a comercialização de arte popular e artesanato voltados para o turismo	18	40
Grupo B Expressam insatisfação com o estado atual da Feira	13	29
Grupo C Definem positivamente a identidade da Feira mas expressam insatisfação com o estado atual da Feira	14	31

1º padrão = Grupo A + Grupo C = 71 %
2º padrão = Grupo B + Grupo C = 60 %

Ao primeiro padrão correspondem as informações que definem positivamente a identidade da Feira relacionadas aos traços e características da mesma. Estas informações apareceram em setenta e um por cento [71%] das respostas.

Este grupo possui um discurso afirmativo e até mesmo apolítico da imagem da Feira. Idéias como a de “tradição” são colocadas para ressaltar o valor cultural deste lugar.

Dois traços parecem definir mais claramente o perfil da Feira. Primeiramente ela é claramente definida como um espaço de comercialização de arte popular e artesanato voltado para o turismo, embora um dos entrevistados tenha feito a colocação de que “esta possibilitou o acesso da classe-média à arte”, uma resposta que deve ser levada em consideração tendo em vista que as entrevistas revelaram que, para alguns tipos de mercadoria a população local é o público consumidor. Em especial mercadorias de grandes dimensões como móveis em madeira e metal e alguns tipos de objetos decorativos como: estatuetas de cimento branco, madeira e metal.

O segundo traço afirma que esta cumpre também a função de espaço alternativo dentro de uma conotação social, possibilitando a relação direta entre artista/artesão e consumidores, uma relação sem atravessadores que barateia o preço final e que permite, além das relações comerciais, o estabelecimento de contatos pessoais que aumentam o capital de conhecimento dos artistas e artesãos.

Alguns informantes declaram ser a Feira um bom espaço para contatos nacionais e internacionais, um lugar para divulgar seu trabalho. Este aspecto é muito capitalizado no discurso dos pintores, os ditos artistas plásticos, onde vários deles se colocaram como artistas internacionais, uma vez que possuem obras em várias partes do mundo levadas pelos turistas que por aqui passam.

O segundo padrão traz informações relacionadas ao descontentamento com a realidade da Feira, sua perda de identidade e a crise sob o ponto de vista comercial, tais informações apareceram em sessenta por cento [60 %] das respostas.

Este grupo teve seu depoimento marcado pela insatisfação com o momento atual da Feira. As respostas tanto fazem menção a um tempo de glória pelo qual esta teria passado, assim como se apresentam descrentes de uma melhora.

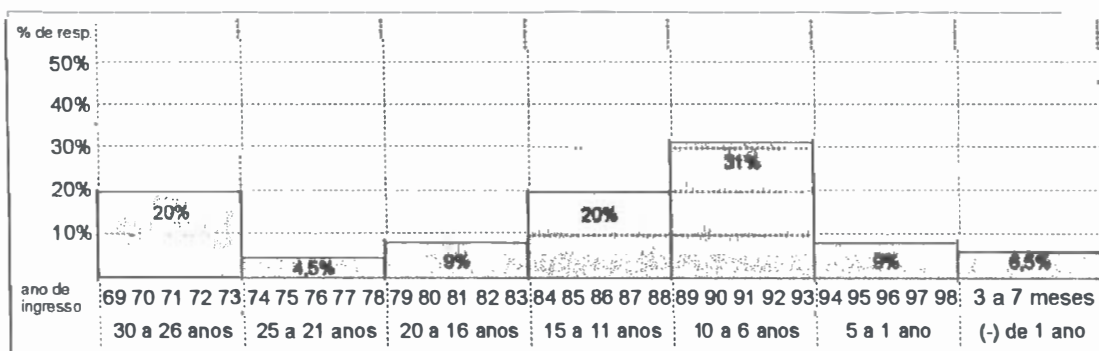
A grande maioria das respostas deste grupo apontou a falta de divulgação como um problema existente. Outras apontam para a má administração, a falta de organização e de infra-estrutura como: estacionamento e segurança, além do descaso das autoridades públicas e de sua interferência em assuntos de interesse “exclusivo” dos seus membros.

Outros entrevistados citaram o problema da venda de objetos feitos em série e também o da revenda de produtos comumente encontrados no comércio ambulante. Tais questões segundo os depoimentos fazem parte do conjunto de fatores que afastaram o público da Feira fazendo com que esta fique descaracterizada. A respeito deste afastamento também foi citada a queda da qualidade do trabalho ali apresentado.

A partir desta primeira aproximação da realidade local tornou-se necessário balisar a pesquisa de campo com a construção teórica capaz de dar inteligibilidade ao seu texto social, tentando a partir do discurso nativo, identificar o sentido ou os múltiplos sentidos da produção local.

A partir da análise dos dados coletados em campo, pude verificar a heterogeneidade do corpo produtor da Feira em questões como a procedência de seus participantes relatadas através de suas histórias de vida, e os seus percursos de formação profissional.

Sobre o ano de ingresso na Feira



No que diz respeito ao ano de ingresso na Feira, encontrei um número significativo de participantes que dizem estar desde sua fundação em 1969, onze por cento [11%] disseram estar lá há 30 anos, sendo que, vinte por cento [20%] disseram estar lá há um período que varia de trinta a vinte e seis anos, um período de efervescência inicial. Apenas quatro e meio por cento [4,5%] dos entrevistados ingressaram na Feira num período de vinte e cinco a vinte e um anos atrás; e nove por cento [9%] dos entrevistados ingressaram na Feira em um período que vai de vinte a dezesseis anos atrás. Vinte por cento [20%] dos entrevistados ingressaram na Feira em um período que vai de quinze a onze anos atrás, e a quantidade mais significativa, trinta e um por cento [31%] ingressou no período entre dez a seis anos atrás. Nove por cento [9%] dos entrevistados ingressaram em um período de cinco a um ano atrás; e apenas seis e meio por cento [6,5%] ingressaram em um período inferior a um ano.

Segundo minha amostragem, a maioria correspondente a cinquenta e um por cento [51%] ingressaram no período que vai de 1983 a 1992 (de quinze a seis anos atrás). Este grande percentual corresponde a um período de crise na organização da Feira, durante este período assistimos ao aumento da procura pelo trabalho informal, na medida em que vem crescendo o aumento do desemprego. A sucessão de governos que não se voltaram para esta questão, fez com que a *camelotagem* crescesse na cidade como um todo, inclusive infiltrando-se em espaços como o da Feira. Podemos atribuir à este período, o

início de uma mudança de perfil no espaço. Levando-se em conta que um pequeno percentual de participantes é proveniente do início dos anos setenta, podemos concluir que as pessoas passaram a ingressar na Feira em outro estágio de vida e sobre outras motivações.

Oitenta e cinco por cento [85%] dos entrevistados comercializam suas mercadorias apenas na Feira Hippie de Ipanema, cumprindo o estatuto que rege o sistema de Feirartes segundo o qual um artista ou artesão deve participar de apenas uma Feira.

Sobre o escoamento da produção	nº de resp.	% do total
Grupo A Trabalham apenas na Feira Hippie de Ipanema	38	85
Grupo B Trabalham em outras Feiras do sistema de Feirartes	5	9
Grupo C Possuem outras formas de escoamento da produção	2	6

As outras respostas que compreendem quinze por cento [15%] dos entrevistados, correspondem a participantes que possuem uma outra forma de escoamento da produção. Dentre destes, nove por cento [9%] encontram-se em situação irregular trabalhando em outras Feiras do sistema de Feirartes, contrariando assim, o regulamento do sistema.

Encontramos artesãos que trabalham em família e se inscrevem em diferentes Feiras, ficando cada um dos membros como titular do ponto - cabe ressaltar que este tipo de possibilidade não existe no caso dos artistas plásticos, pois por mais que este possa produzir quadros em série, dificilmente poderia fazê-lo em conjunto.

Encontramos também artesãos que vendem por atacado para a revenda, artistas que expõem seus quadros em galerias ou artesãos que vendem seus

trabalhos em feiras de artesanato em outras cidades turísticas, como na Região dos Lagos (Búzios e Cabo Frio dentre outras).

A procedência dos participantes é extremamente diversificada. Embora grande parte seja proveniente do Rio de Janeiro, encontrei um grande percentual de estrangeiros e brasileiros de outros estados. Argentinos vindos para o Rio durante a década de setenta que em seus depoimentos relatam sua vinda em meio a viagens de mochila e sem destino pela América Latina, pessoas que abandonaram seus empregos ou foram demitidas, tendo optado pela atividade informal e uma grande diversidade de realidades.

Observando um informante durante alguns minutos pude perceber como sua fluência em discorrer sobre seu trabalho gerava parte do encantamento em uma turista estrangeira, durante a venda, nosso informante tomava um arco em sua mão, sugeria sua colocação na parede e como grande apelo, desmontava o arco em três partes, sugerindo a facilidade de transporte. Nosso informante é conhecido como “Índio”. Paulista, filho de índios, ele veio para o Rio de Janeiro acompanhando o pai em 1968, ano em que o pai começou a comercializar seu artesanato indígena na Feira (sendo que sua regularização só aconteceu em 1973) fixando residência na cidade após ter viajado pelo país comercializando seu trabalho pela FUNAI (Fundação Nacional do Índio).

Tendo aprendido sua técnica durante os dez anos em que viveu em uma reserva indígena no Mato Grosso. Sua produção é uma síntese da relação travada no sistema de produção e consumo do souvenir turístico. Nosso informante produz miniaturas de arco e flexas, assim como, arcos desmontáveis, ambos objetos são deformações, mutações sofridas pelo objeto original do qual só resta a referência visual. Desfuncionalidade prática revestida de um apelo estético, estes objetos são fáceis de transportar e se adequam à sua função de adorno.

Nosso informante é profundo conhecedor de sua técnica e do comportamento e características dos materiais por ele trabalhados. Sua produção vem sendo adequada às demandas do mercado e com isto se transformando do étnico ao típico. Impossibilitados de romper suas limitações culturais e as barreiras que suas culturas impõem à quem lhes é estrangeiro, a relação entre nativo e turista é mediada e gera um tipo de objeto que não pertence a um, mas que pertence a ambos. O *souvenir* neste sentido é um objeto fruto de duas projeções distintas:

“O típico, ou seja, o que o turismo cerca de cartazes inócuos para adaptá-lo aos nossos preconceitos, é não apenas uma escamoteação da realidade do lugar que estamos visitando mas também da nossa própria realidade, do que poderia ocorrer conosco se em vez de passearmos por um cenário que nos reflete adentrássemos os países da diferença.”

(Canclini, 1981:89)

Pegando em sua mão uma das miniaturas de arco e flexa das que estavam penduradas na barraca, ele me descreveu as transformações incorporadas por aquele objeto. A corda do arco que originalmente era produzida por fibras de casca de árvore trançadas havia sido substituída por cisal, comprado em rolos pois a corda de cipó tem a vida mais curta, ressecando e rompendo com o tempo. As penas coloridas de aves tropicais haviam sido substituídas por penas tingidas. Por uma questão legal, a madeira de tronco de coqueiro que era utilizada para os arcos e flexas foram substituídas por bambú, tendo em vista que a comercialização de madeira nativa constitui crime, impossibilitando assim que o turista estrangeiro possa levar os objetos para o exterior. Nosso informante ainda nos relatou sobre uma encomenda feita por um italiano, de um lote de muitos objetos para serem revendidos no exterior, nos quais ele pediu que a palha usada para fixar o recipiente das flexas no arco fosse substituída por curvim, um material sintético que imita couro.

Na performance tanto de artistas como artesãos, podemos perceber a construção da Feira como um espaço que congrega fragmentos vivos de diferentes culturas. Enquanto “Índio” tenta construir uma relação com sua origem, que só se faz presente em sua produção e sua performance, artistas plásticos buscam em sua performance o discurso da singularidade, da diferença.

Quando questionados a respeito de sua formação, a quase totalidade dos entrevistados se intitulou autodidata. Este estatuto “autodidata” por um lado atesta o caráter informal do aprendizado do artesanato e da prática artesanal da arte, ele também apresenta a falta de opções de instituições para transmissão formal deste conhecimento ou da falta de acesso a estes centros de instrução. Por outro lado, legítima ou está em conformidade com o conceito de artes plásticas e artesanato apresentado em seu discurso como veremos adiante, o título de autodidata é capitalizado remetendo à idéia de arte como intuição do sentimento, uma construção da identidade do artista como ser privilegiado, diferente.

Outra referência muito capitalizada no discurso sobretudo dos pintores, é sua passagem pela escola de Belas Artes. Alguns entrevistados, tanto brasileiros como estrangeiros, cursaram escolas de Belas Artes aqui e no exterior, e exaltam tal fato.

A família e as relações pessoais são os aparelhos culturais que garantiram a transmissão do conhecimento e da técnica para a maioria dos artistas plásticos e para a quase totalidade dos artesãos. Em histórias nas quais diferem os nomes, os graus de parentesco ou as relações sociais, grande parte dos informantes adquiriu seu conhecimento técnico em uma relação de mestre-aprendiz formalizadas por vínculos de ordem pessoal, não institucionalizados. Para estes o desenvolvimento da técnica se dá na prática.

Quando questionados sobre sua concepção a respeito do termo “artesanato”, sessenta e seis e meio por cento [66,5%] dos informantes definiram-o primeiramente como sendo algo produzido manualmente. A técnica artesanal aparece nos discursos como contraponto da indústria [a mão x a máquina].

Este caráter eminentemente manual do trabalho artesanal vem associado a noções de investimento estético, artístico. Para vinte e quatro e meio por cento dos informantes [24,5%], o trabalho artesanal envolve criação. Alguns depoimentos tentam traçar uma equivalência, ao mesmo tempo dando um caráter diferencial à arte popular, baseado na idéia de série. Para estes, artesanato é uma arte feita em série, uma série que foge à repetição mecânica como neste depoimento:

“uma peça nunca fica igual à outra”.

Sobre a conceito de "artesanato"	nº de resp.	% do total
Grupo A Reconhecem como sendo uma atividade exclusivamente ou eminentemente manual.	30	66,5
Grupo B Associam a prática artesanal a idéia de criação.	11	24,5
Grupo C Reconhecem a prática artesanal como parte de um sistema cultural.	3	6,5
Grupo D Associam a produção seriada, comparando à indústria.	1	2,5

Obs.: Pelos elementos predominantes nas respostas.

Nos discursos, percebi diferentes tentativas de legitimação do trabalho em definições que estabeleciam um determinado percentual de utilização de máquinas na confecção dos objetos:

“Um trabalho executado no mínimo 70% à mão”.

Ou naquelas que radicalmente excluíam a utilização de máquinas na confecção dos objetos, sob pena de se abrir precedentes para a entrada na Feira daquilo que foi definido em um depoimento por “*industrialanato*”. Assim como, no caso do grupo “D” no qual um informante associou à produção seriada, referindo-se ao seu trabalho:

“ Todo trabalho que se faz ‘industrialmente’ em grande escala. Malas, cintos, sapatos...”

É também o fator da técnica manual que rege a categorização por parte das autoridades. A prova de avaliação à qual o candidato a uma vaga no sistema de Feirartes é submetido é uma prova técnica.

Um informante enfatizou em seu discurso a alteridade do trabalho artesanal colocada nas características do próprio objeto. Para ele, o bom artesanato tem de ser rústico, pois este não deve possuir o mesmo valor estético do objeto industrial, o “bom” acabamento. Adjetivos como: primitivo, rústico ou simples, também aparecem na definição do termo.

Para alguns dos informantes o termo “artesanato” está associado à uma opção de vida, uma relação com o trabalho e no trabalho, que transcende a questão da técnica. O artesão, para estes, é aquele que executa todo o trabalho até sua venda direta ao público:

“Não é só o fazer, é uma possibilidade de evolução cultural.”

Este discurso que constrói um ideal de envolvimento com o trabalho demonstra o quanto este é importante na formação da identidade do próprio indivíduo.

Em uma barraca que expõe soldadinhos de chumbo, tabuleiros de xadrez acompanhados de peças fundidas e outras miniaturas produzidas no mesmo processo, encontramos um relato peculiar. Nosso informante, um ex-aluno da

Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, iniciou um projeto em 1976 com uma entidade voltada para o tratamento de reabilitação de toxicômanos em populações carentes. Investiu na reestruturação de uma carpintaria existente na Instituição e começou a produzir brinquedos em sucata de madeira, juntamente com os pacientes em tratamento:

“Vi uma carpintaria desativada e resolvi fazer brinquedos para pessoas carentes através de carentes...”

A idéia de produzir brinquedos acessíveis para pessoas carentes produzidos por pessoas carentes não vingou e ele foi forçado a abandonar esta idéia um tanto quanto romântica e atender à lógica do mercado, e desta forma realmente reintegrar aqueles pacientes e perpetuar o projeto:

“... Como eu nunca fui carente, avaliei mal, quem não tem faz, não compra. Entrei numa de fazer brinquedos baratos, mas para quem não tem, qualquer coisa é muito. Fiquei cinco anos pra descobrir isso. Agora faço brinquedos caros. Falta apenas a embalagem para entrar em outros mercados.”

Em seu discurso ele tenta preservar um sentido altruísta em seu projeto, e atribui ao trabalho artesanal, um valor de condutor para a constituição, ou reconstituição, da integridade individual:

“Transformar algo sem valor em algo muito especial, com isto eles ativam sua auto-estima. Tento passar o lúdico, a estética e a história. Tanto adultos quanto crianças se encantam diante das miniaturas.”

Este artesão representa um dos perfis encontrados na Feira. Pequenos empresários da informalidade. Em seu depoimento ele fez questão de enfatizar o fato de que prestou prova para ingressar na Feira com a técnica de trabalho em madeira e depois fez uma prova de técnica em metal, para mudar sua

produção. Embora ele próprio não execute o trabalho, trabalha como educador na medida em que engaja pessoas no processo produtivo.

Quando do início de minha pesquisa de campo, encontrei no espaço da Feira um grande número de pessoas que trabalhavam vendendo nas barracas sem serem os titulares das vagas. Eram funcionários, aprendizes ou apenas vendedores que trabalhavam sem vínculo empregatício. Atualmente, com a retomada da fiscalização, este fato praticamente desapareceu. Embora os sistemas de produção semi-fabris ainda estejam sendo utilizados, seus donos, os titulares das licenças, são obrigados a comparecerem todos os domingos. A restrição da produção semi-industrial no espaço da Feira esbarra no fato de que os donos destas pequenas organizações conhecem o processo artesanal de onde migraram, sendo capazes de executar aquilo que vendem. Isto ocorre em maior escala no setor de couro. O reflexo disto é, por um lado, o fortalecimento do setor dentro da Feira, e por outro a pasteurização da produção. Os artigos em couro em grande parte apresentam um aspecto e um acabamento que tende ao objeto industrial, são poucos os objetos que guardam uma característica rústica ou um trabalho diferenciado.

O setor da joalheria em prata também apresenta esta distorção. Encontramos na Feira artesãos que trabalham as peças em uma bancada, confeccionando-as uma por uma, artesãos que optaram pela técnica da fundição que lhes permite aumentar o volume da produção, baixando o custo unitário e conseqüentemente o preço, e ainda há aqueles que trabalham peças únicas e produzem pequenas séries de peças mais baratas em fundição para atender à demanda.

Quando questionados sobre a questão da produção em série, a questão basicamente dividiu as opiniões em dois grupos.

Setenta e um por cento [71%] admitiu a necessidade ou o valor da produção em série. A produção seriada para estes é tida como uma questão econômica:

“Aquilo que sai mais eu repito.”

No discurso, o valor criativo, a originalidade são depositados no modelo. A repetição do modelo é admitida até na pintura onde teóricamente, a distinção se dá pelo caráter único da peça. A repetição só é justificada economicamente, ela barateia a produção no caso do artesanato, e no caso da pintura, agiliza a reposição uma vez que o artista não depende da elaboração de um novo motivo. Alguns entrevistados admitiram terem migrado para a produção em série para garantirem a sobrevivência, tendo até mesmo desenvolvido uma técnica na qual a preparação das tintas nas cores desejadas visam o preenchimento calculado da área de diversas telas.

Sobre a produção em série	nº de resp.	% do total
Grupo A Aditem praticar por necessidade ou por ser uma boa opção financeira.	32	71
Grupo B Não praticam e condenam a produção seriada.	13	29

Ainda que a seriação seja, em seu discurso, uma característica intrínseca à produção artesanal, alguns informantes admitem a pobreza da repetição mecânica, mesmo tendo a consciência de que, ao fazerem manualmente as peças elas saem inevitavelmente diferentes, o que não acontece na indústria:

“Eu faço produção em série, faço uma a uma. Tem gente trabalhando em processo industrial na Feira.”

Para vinte e nove por cento [29%] dos informantes, a produção seriada não se justifica e descaracteriza a Feira como espaço para a arte e o artesanato.

Para estes, mesmo o artesanato deixa de ter valor perdendo em qualidade. Quando o artesão opta pela repetição, entra em uma faixa de concorrência a qual não possui um limite dentro do âmbito daquilo reconhecidamente artesanal. Este opta pela seriação visando baratear e ao repetir perde os atributos que o diferenciavam daquilo que — por mais que seja feito em pequena escala — é tido como industrial. Entrar neste jogo do barateamento é arriscar a perda da identidade, é correr o risco de tornar-se escravo de um modelo e de uma utilização específica da técnica, é parar de criar.

Ao mesmo tempo, esta corrida pela produção implica na montagem de um esquema maior que distancia o artesão da produção para a gerência. Segundo um informante, diante da efervescência da Feira na década de setenta, alguns artesãos ourives que ingressaram nesta corrida pela produção sucumbiram tempos depois pela falta de instrumentalização para gerarem seus negócios, alguns deles se endividando e sendo obrigados a largar a profissão.

Outra questão colocada é a de que uma produção em série só se justifica caso haja a possibilidade de escoamento da produção:

“Tem que ter uma margem que possibilite a sobrevivência. Séries são para as grandes indústrias.”

No caso daqueles que participam da Feira e que ao cumprirem o estatuto não podem participar de outras Feirartes, vender em apenas um dia da semana é um risco muito grande. Por isto vários artesãos possuem outras formas de escoarem sua produção inclusive vendendo para lojas ou produzindo sob encomenda.

3.3 - A definição de um artista e de um trabalho artístico

Parte dos informantes se sentiram constrangidos em tentar definir o termo “arte” ou se disseram incapazes de fazê-lo. Em minha análise dividi as respostas em quatro grupos por semelhança no discurso.

O primeiro grupo dos entrevistados não se arriscou em tentar definir o termo. O segundo grupo parecia ter percebido a relação entre esta questão e a anterior [sobre o que é artesanato] e, dentro de um discurso de alteridade, ressaltaram a contraposição “peça única x série” na definição do diferencial entre arte e artesanato, uma vez que o componente “trabalho manual” não demarca uma diferença, tendo em vista que aqueles ditos artistas trabalham com linguagens como pintura ou escultura dentro de uma perspectiva nada conceitual e sim, técnica.

Por outro lado todos os pintores que participam da Feira são artistas — muito embora entre eles possamos encontrar diferenças em termos de engajamento político ou visão à respeito dos múltiplos sistemas de arte existentes e do sistema no qual eles próprios se inserem — e o seu discurso as vezes pouco instrumentalizado reflete um conhecimento empírico fruto de um aprendizado informal, genuíno e autêntico. Em seu discurso eles vão enfatizar a autenticidade de seu trabalho e por conseguinte de seu *status* de artista, definindo arte como uma experiência individual, um dom ou algo inerente à qualquer ser humano, caindo em uma dispersão de significados.

Da mesma forma, alguns depoimentos desconstroem a diferença entre artesanato e arte baseada na técnica e na repetição ao afirmarem que: arte é tudo aquilo que envolve criação. Desta forma, a arte pode estar tanto na criação de um modelo para repetição assim como em uma peça única, este discurso parece referendar a produção em série de quadros que encontramos

na Feira, na qual motivos como favelas, baianas, pescadores e mulatas são retratados de diferentes formas até a exaustão.

Um último grupo apresentou definições mais esclarecidas e que demonstraram maior senso crítico. Em um dos depoimentos a arte foi definida como *“uma coisa da elite”*. Em outro, ela aparece politicamente engajada como instrumento de crítica social, o entrevistado [um artista] afirma que a arte abstrata produzida no Brasil não é genuína, esta seria um discurso próprio para os países hegemônicos:

“Na Europa eles podem ser abstratos”

Neste caso, nosso informante - um pintor figurativo - está se referindo aos que pintam abstrações na Feira e apontando assim para uma diferença interna no grupo dos artistas plásticos. A pintura abstrata na Feira aparece como uma experiência que escapa ao modelo de arte popular, ela faz parte de uma arte popular urbana, de classe média para a classe média, e que busca referências na *mass media* imitando ícones da arte contemporânea consagrados no mercado das galerias, museus e colecionadores.

Existe um dilema no trabalho dos artistas e artesãos da Feira: optar por um trabalho comercialmente mais vendável ou se manter em uma busca individual pela originalidade, independente à demanda do mercado e às preferências estéticas do público:

“Cada vez a gente experimenta menos.”

Alguns informantes classificam seu trabalho diretamente como comercial e também falam de uma boa aceitação. Outros relatam a importância do trabalho em suas vidas, como algo intrínseco à sua existência ou algo formador de sua identidade.

Este dilema une artistas e artesãos em uma mesma condição por vezes incongruente. A de trabalhadores que unem em seu fazer a necessidade de subsistência e a vontade de se expressar criativamente com liberdade.

O dilema da produção estética gera duas produções distintas: A primeira produção corresponde a repetição daquilo já consagrado pelo gosto do público, uma fórmula que recebe investimentos criativos pessoais, mas que no contexto local representa um padrão, como no caso dos quadros e entalhes que retratam favelas ou das estatuetas de anjos e santos no estilo barroco, ou ainda, aqueles objetos que atendem às tendências da moda, alterando sua configuração mediante *inputs* de informação externa ao meio produtor. Neste caso a produção é orientada tanto pelo *feedback* oferecido pela Feira, assim como, pela entrada de informações externas.

A segunda, que considero criativa e de maior investimento experimental, parece contrariar a lógica de mercado que visa atender à demanda. Uma produção que se sustenta — independente de seu valor intrínseco enquanto arte ou artesanato — caso nesta seja investido algum discurso legitimador, proveniente de um formador da opinião e do gosto (geralmente a mídia, em especial, a televisão), ou caso o artista ou artesão a mantenha com a venda de uma produção paralela de objetos mais vendáveis.

Dentro dos múltiplos sistemas de produção de arte¹³, existe a construção do mito da autoria, como reflexo de uma lógica burguesa que pressupõe a atribuição de valor e distinção ao objeto na referência de seu criador. Uma ideologia desenvolvida juntamente com a ascensão do capitalismo na Europa, baseada em uma visão metafísica da criatividade e não histórica, como propõe

¹³ Me refiro ao sistema fechado da arte contemporânea — que atende a uma lógica e estética global e aos demais sistemas de produção e consumo de arte, mercados de decoração, por assim dizer, e sistemas abertos de produção e consumo de arte popular.

Janet Wolff (1981:132) referindo-se a tradicional visão da “história da arte como a história do artista”¹⁴.

Observamos em campo, a construção destas identidades autóctones (quando resgatam o tempo de participação na Feira), embora buscando a distinção do coletivo em suas performances, a fim de legitimarem suas produções, contrariando esta tendência contemporânea de dissolução deste mito — dentro de uma perspectiva marxista que questiona a dominância do autor/artista em relação a uma natureza coletiva da produção estética.

Em seus discursos a singularidade de suas experiências são capitalizadas, não só no que diz respeito a sua participação em instituições do meio artístico e premiações nestes, como já visto, assim como, nos traços peculiares de sua personalidade ou em seu *physique de rôle*.

O exemplo a seguir mostra a peculiaridade da estratégia de afirmação de uma identidade pessoal e artística.

OVNI Objeto Valioso Não Identificado

Pedro Paulo é um artista popular, pinta pequenos quadros em tinta acrílica sobre tela e os vende na Feira Hippie de Ipanema aos domingos, o que se repete a cerca de 25 anos. Sua pintura é rudimentar e se enquadra como *Naiif*. Nela ele retrata entre cenas do cotidiano a chegada e passagem de discos voadores, fato que lhe rendeu o apelido que hoje é o pseudônimo com o qual assina seu trabalho, “Óvni” - objeto voador não identificado. Seu trabalho apresenta características lúdicas, ingênuas porém sedutoras. São características peculiares que fazem com que seu trabalho se diferencie dos demais. Pequenos

¹⁴ A autora cita a desconstrução teórica do mito do autor (morte do autor) como desenvolvida por Hadjinicolaou em seu trabalhos: *Art History and Class Struggle*. Londres, Heinemann, 1978

demais. Pequenos quadros que podem ser encaixados de diferentes formas alterando a paisagem que compoem, sem perder o sentido.

Ele lança mão de uma performance revestida de clichês de excentricidade que lhe servem como estratégia de afirmação de sua identidade artística. Seu chapéu, seu relógio e outros objetos levam sua assinatura “Óvni”. Existe uma fusão entre artista e obra que se define claramente na sigla tornada nome, ao mesmo tempo em que é imagem retratada na tela. Não existe um descolamento entre sua performance e seu produto.

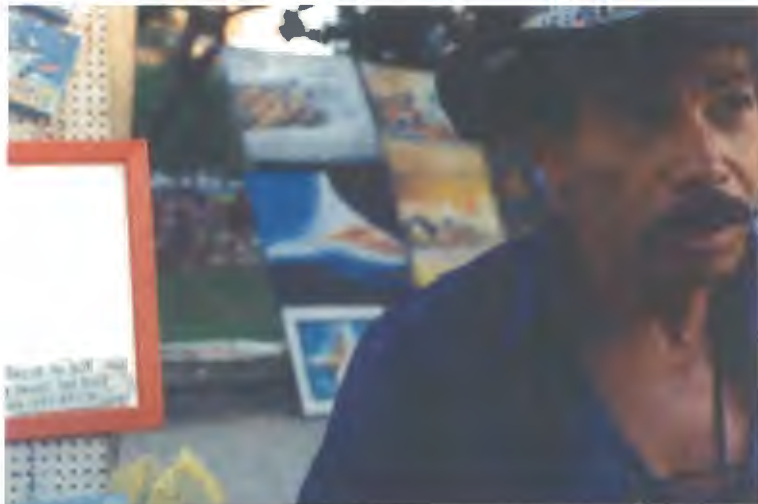


OVNI

Fonte: Fernanda Terra - Feira Hippie de Ipanema - 1996.

Embora este exemplo não traduza a diversidade de experiências distintas existentes no espaço da Feira, seu trabalho e sua performance abre a possibilidade de discussões comuns ao universo artístico popular ali encontrado.

Pendurado em seu estande, entre seus pequenos quadros, um espelho leva em seu canto inferior esquerdo a seguinte inscrição: *“This is me, but I’m not for sale for any price.”*



OVNI

Fonte: Fernanda Terra - Feira Hippie de Ipanema - 1996.

O artista retrata e assina uma só coisa. Ele está presente em cada disco voador pintado em um processo que envolve expressão e comunicação em uma forma circular, auto-referente. Intuitivamente — e não ingenuamente — este cria uma marca na qual gera e reforça a indissolubilidade entre sua individualidade e seu trabalho artístico.

Ao entrevistá-lo percebi a construção de seu personagem “Óvni”, e a forma na qual ele atendia a minha expectativa de ver naquele artista uma figura exótica. Ele usava em seu próprio benefício e legitimamente as regras alheias que constróem o mito do artista criador através de uma tradução própria, porém eficaz. “Óvni” é antes de tudo, personagem e estratégia, performance de artista.



O trabalho de OVNI

Fonte: Fernanda Terra - Feira Hippie de Ipanema - 1996.

Capítulo IV: Espaço e “lugar” na Feira Hippie de Ipanema

4.1 - O “lugar” Feira Hippie de Ipanema

4.2 - O espaço da Feira

4.1 - O “lugar” Feira Hippie de Ipanema

Tomamos a Feira Hippie de Ipanema como sendo a formulação e a expressão de um discurso híbrido de identidade, um grupo de origens diversas e natureza heterogênea, mas que se funde na organicidade — ao mesmo tempo fragmentária e descontínua do espaço da praça.

Inserindo-a em um contexto mais amplo, a Feira ganha sentido, e este sentido a define enquanto lugar. A Feira é microcosmo em relação ao entorno e é o macrocosmo que dá sentido ao que nela encontramos.

Talvez a identidade do lugar esteja no som que se forma no conjunto das diferentes vozes que seu corpo abriga. Dentro de uma visão sincrética, sua conformação física, espacial é a expressão deste som. Neste sentido é a Feira que dá ao participante a identidade.

Ao observar as diferentes realidades que compõem o corpo produtor da Feira e seu público, fica clara a impossibilidade de enquadramento de tantas diversidades sob a ótica de um título único, totalizante. Esta visão focada no todo, mas criada nas partes, se estende da questão técnica à estética.

Volto a citar o termo “não-definição” na tentativa de clarificá-lo enquanto proposta de entendimento. É preciso compreender que esta relativização da noção da identidade local não implica no não-questionamento das tensões internas e até mesmo na crise — fato exposto por seus membros — que nossa Feira atravessa.

A existência de “camelôs” dentro da praça, por exemplo, é um aspecto da relação da Feira com seu entorno. Será que o corpo da Feira é capaz de excluir tais partes de forma natural? Sendo um lugar nitidamente definido, dentro de

sua pluralidade viva, o público consumidor conseguiria enxergar tais partes, como quem ouve uma dissonância na voz colorida de tons de um coral?

Muito distante de uma *ilha antropológica*, a Feira não possui contornos rígidos, senão voláteis. Seu espaço físico, delimitado e controlado externa e internamente, só pode ser compreendido em relação a algo. Assim como pressupõe Massimo Canevacci, nossa abordagem da Feira busca a contextualização, colocar a figura sobre um fundo para que possa ser percebida:

“Na realidade, a crise do holismo não está tanto no truísmo segundo o qual cada segmento da vida social - em particular a urbana - deve ser inserido para ser compreendido, no contexto mais geral; ao contrário, a prática empírica de qualquer perspectiva holística tem sempre e todavia significado e aplicado o contrário, sem nenhuma concessão ou remorso: é sempre o todo - ou a totalidade no sentido filosófico, antropológico, arquitetônico - que explica a parte.” (Canevacci, 1998: 52)

Tomemos a Feira como um “lugar antropológico”, campo de estudo para o fenômeno do artesanato nas camadas populares e médias da cidade do Rio de Janeiro, pensamos este “lugar” como definido por Marc Augé (1994:51), um local onde se estabelecem: *“um princípio de sentido para aqueles que o habitam e um princípio de inteligibilidade para quem o observa.”* Segundo o autor, o “lugar antropológico” se define por três características que lhe são próprias, eles são identitários, relacionais e históricos.

O lugar é, neste sentido, uma formulação relacional. Um acontecimento ou construção social que possui função dentro de uma determinada ordem existencial das coisas ou dos lugares, o lugar é por assim dizer, observável à distância assim como nas experiências práticas de vida que este acolhe. Pensar

a Feira enquanto lugar é pensá-la enquanto expressão física, fenômeno social, fruto de uma construção imaginária e da vivência:

“O lugar, como categoria filosófica, não trata de uma construção objetiva, mas de algo que só existe do ponto de vista do sujeito que o experiencia. É dotado de concretude porque é particular, único, opondo-se ao universal, de conteúdo abstrato, porque desprovido de essência. Assim, o lugar é o referencial da experiência vivida, pleno de significado; enquanto o espaço global é algo distante, de que se tem notícia, correspondendo a uma abstração.” (Rodrigues, 1997:32)

O autor amplia sua diferenciação de “lugar antropológico” na contraposição com o conceito de “espaço”. Para isto ele recorre ao conceito desenvolvido por Michel de Certeau (Augé,1994:52) ao definir “espaço” como sendo o lugar praticado, ação, um lugar que se forma mediante, e durante uma prática, ao contrário do “lugar” — sentido inscrito, simbolizado. O espaço é, neste sentido, o espaço que ocupa, sua organização e suas relações internas.

A partir deste conceito de “lugar antropológico” o autor distingue aquilo que vem a ser o “não-lugar”. Este último se define pela inexistência das características presentes nos ditos “lugares”.

Assim, fomos levados a tentar identificar a natureza destes fenômenos. Observamos a existência das duas naturezas (lugar - não-lugar) buscando perceber a sua continuidade.

Enquanto um “lugar antropológico” a Feira traz, uma vez por semana, uma transformação do cenário da praça General Osório. Ela é um lugar onde lazer e trabalho aproximam diferentes grupos sociais. A Feira traz para o contato social, participantes, moradores locais, visitantes de outras partes da cidade, pais e estrangeiros.

Os atrativos do lugar Feira se fundem aos do lugar Ipanema. Para o participante, o alto poder aquisitivo da população local, a proximidade de inúmeros hotéis e até mesmo a história da Feira — que já projetou vários de seus antigos participantes para fora do âmbito local — fazem com que a Feira da praça General Osório ocupe um ponto de destaque dentro de um circuito de lugares voltados para o comércio de artesanato e arte popular.

Em agosto de 1998, ao completar 30 anos em uma matéria no Jornal do Brasil, podemos observar como se dá a construção de seu mito:

“A Feira Hippie revelou grandes nomes das artes plásticas e da moda. O pintor Romanelli não esquece os dois anos - 1969 e 1970 - em que exibiu seus trabalhos na calçada da Praça General Osório. ‘Foi a coisa mais importante de minha vida de artista’, atesta Romanelli, hoje consagrado e com livre trânsito entre as galerias de arte. No mundo da moda, os hoje famosos Marco Rica, Victor Hugo e Gaspar Saldanha, radicado em Nova York, também exibiram suas primeiras modelagens em roupas e bolsas.”(Jornal do Brasil, caderno Cidade: 7 de junho de 1998)

Sua presença aos domingos trouxe para suas imediações uma série de estabelecimentos comerciais como o restaurante Yemanjá, de comida típica baiana, ou a Casa da Feijoada, ambos com forte apelo turístico dentro de uma série de outros que atendem tanto aos expositores quanto aos visitantes. Seu acontecimento aos domingos também é favorecido pela pouca concorrência do comércio que se encontra, ainda em grande parte, fechado.

Mas de todas as atrações locais a praia é o que de fato mobiliza e gera a grande circulação da população carioca no local. E para isto a Feira se insere em um “programa de domingo”.

Encontraremos na presença do turista estrangeiro, a impessoalidade e o distanciamento cultural. A Feira, neste sentido, é lugar-lazer, porém sem que

de fato o turista interaja com seu corpo senão por uma troca momentânea. A própria constituição física da Feira, o acúmulo de informação e de referências distintas, contribui para o despistamento do turista. Por parte do artista e do artesão, estes formulam em seu ideário uma imagem a respeito do turista também baseada em uma superficialidade frágil e fugidia.

A proximidade cultural forjada nos meios de comunicação, na publicidade, e veiculada nos objetos industriais que atravessam fronteiras em nome de uma impessoalidade universal, contribui para um alargamento do fosso existente entre as culturas. O “contato cultural” se dá de fato, nesta forma fugidia. Os códigos que funcionam para possibilitar o contato é que devem ser percebidos como típicos desta cultura global, pode se perceber na textura de sua superfície, pequenos *displays* de acrílico em algumas bancas que dizem: “*aceitamos VISA ou Mastercard*”. Placas traduzem para o inglês em poucas palavras algo sobre a natureza deste ou daquele objeto: “*sterling silver*” ou “*handcrafted*” apontando para o estabelecimento do contato cultural intermediado por uma linguagem universal, necessária para se lidar com o atual alargamento das fronteiras espaciais e temporais. Em nossa contemporaneidade, “aqui” e “lá” transitam em palavras e objetos assim como o “antigo” e o “novo”.

No centro desta discussão encontraremos o nosso objeto de estudo, o artesanato e a arte-popular. Estes objetos que atendem pelo nome de *souvenir* compõem uma categoria simbólica dentro da organização dos objetos de uma forma geral. A categoria do exótico, do distante. Eles não integram o interior doméstico de outra forma, pequenas referências de um lugar onde se esteve, sem que se tenha tocado, sem que se tenha compreendido sua complexidade.

A inscrição “lembrança do Rio” presente em grande parte deles é documento desta relação, é uma inscrição que só ganha sentido na medida em que não se está mais naquele local no momento da aquisição. Neste sentido o

estrangeiro é impulsionado a um ideal de lugar toda vez que lê a palavra “Rio”, a palavra constrói uma imagem, um mito, ela é metáfora que vem repleta de significados pré-estabelecidos. Esta frase confere autenticidade inclusive para um objeto produzido por um peruano, vendido em Ipanema, fazendo referência a sua cultura natal, o que não importa do ponto de vista do comprador. Pensamos que o artista e o artesão que conseguem êxito no mercado turístico são aqueles que, mesmo sem compreender esta lógica, intuem, adequam sua produção à este diálogo difícil de se precisar.

As respostas ao nosso questionário demonstram que o perfil do mercado ao qual a Feira atende vem mudando com o passar do tempo. Enquanto espaço tradicionalmente voltado para o turismo, ela está sujeita às variações deste mercado em específico, que por sua vez responde às transformações econômicas e às tendências de gosto de ordem regional e global.

O turismo assume cada vez mais dentro de uma perspectiva global, um caráter proeminente enquanto sistema produtivo. A indústria do turismo cresce em todo o mundo gerando empregos, movimentando capital e promovendo desenvolvimento em regiões das mais díspares. Ela se situa hoje entre os três maiores geradores de riquezas, só perdendo para a indústria de armamentos e de petróleo (Rodrigues, 1997:17).

O turismo é definido pela OMT (Organização Mundial de Turismo) como sendo:

“... o deslocamento fora do lugar de residência habitual, por um período mínimo de 24 horas e máximo de 90 dias, motivado por razões de caráter não lucrativo.”

O turismo é um fenômeno que apesar de possuir uma história que remete à antigüidade — tomemos como exemplo a cidade de Pompéia na cultura

romana — ganhou um sentido novo na modernidade, se tornando um fenômeno de massas.

O seu crescimento está diretamente ligado às conquistas trabalhistas como férias ou reduções nas jornadas de trabalho. Diretamente ligado ao conceito de lazer como uma das necessidades básicas do homem. O turismo faz parte do projeto moderno de sociedade, desempenhando um papel fundamental na manutenção das relações entre os indivíduos:

“fundamental para a sua autopreservação e para o reconhecimento e admiração do grupo social no qual está inserido.” (Rodrigues, 1997:39)

O Rio de Janeiro é uma cidade com uma forte vocação paisagística e por contigüidade, turística. Esta vocação se dá no somatório de dados *psiconaturais e técnicos* que constituem a sua visualidade:

“Queremos significar por dados psiconaturais os processos de apropriação dos elementos ditos naturais, porque se esses dados não têm artifício na sua constituição material, eles os têm na sua constituição simbólica e social. Por analogia com os fatores técnicos de localização, eles poderiam ser reconhecidos como fatores paisagísticos de localizações vantajosas ao desenvolvimento de atividades turísticas.” (Silveira, 1997:37)

Inserida em uma rede de turismo global dentro de uma imagem construída na publicidade turística, em conjunto com a imagem do bairro de Ipanema e com a identidade do Rio de Janeiro, a Feira Hippie possui, funcionando contra esta construção mitológica, a vizinhança e a presença eminente da desigualdade social e todas as suas expressões, em especial as formas de violência que estas geram.

A violência associada à crise econômica em escala global, tem sido um dos fatores que, na opinião dos informantes, mais reduziu a vinda de turistas estrangeiros para o Rio de Janeiro. Segundo eles, o tipo de turista que tem chegado à Feira vem mudando. Atualmente os turistas estrangeiros que aqui chegam, são em grande parte, de menor poder aquisitivo. A diminuição do número de turistas estrangeiros na Feira associada com o aumento do turismo interno — possivelmente gerado pelas recentes reduções nas tarifas aéreas que até pouco tempo eram mais caras que as internacionais — fez com que os turistas de outros estados passassem a representar um papel mais significativo.

Como parte funcional de um sistema de turismo, a Feira é a porta de acesso dos produtores de arte e artesanato ao público turístico, oferecendo em troca toda sua ludicidade enquanto espaço de lazer e de consumo. Ela apresenta ao turista estrangeiro a possibilidade de se “pisar no chão” de se chegar um pouco mais perto de um universo realmente estranho aos seus olhos e que se formaliza para recebê-lo, se faz ou tenta ser, inteligível.

4.2 - O espaço da Feira:

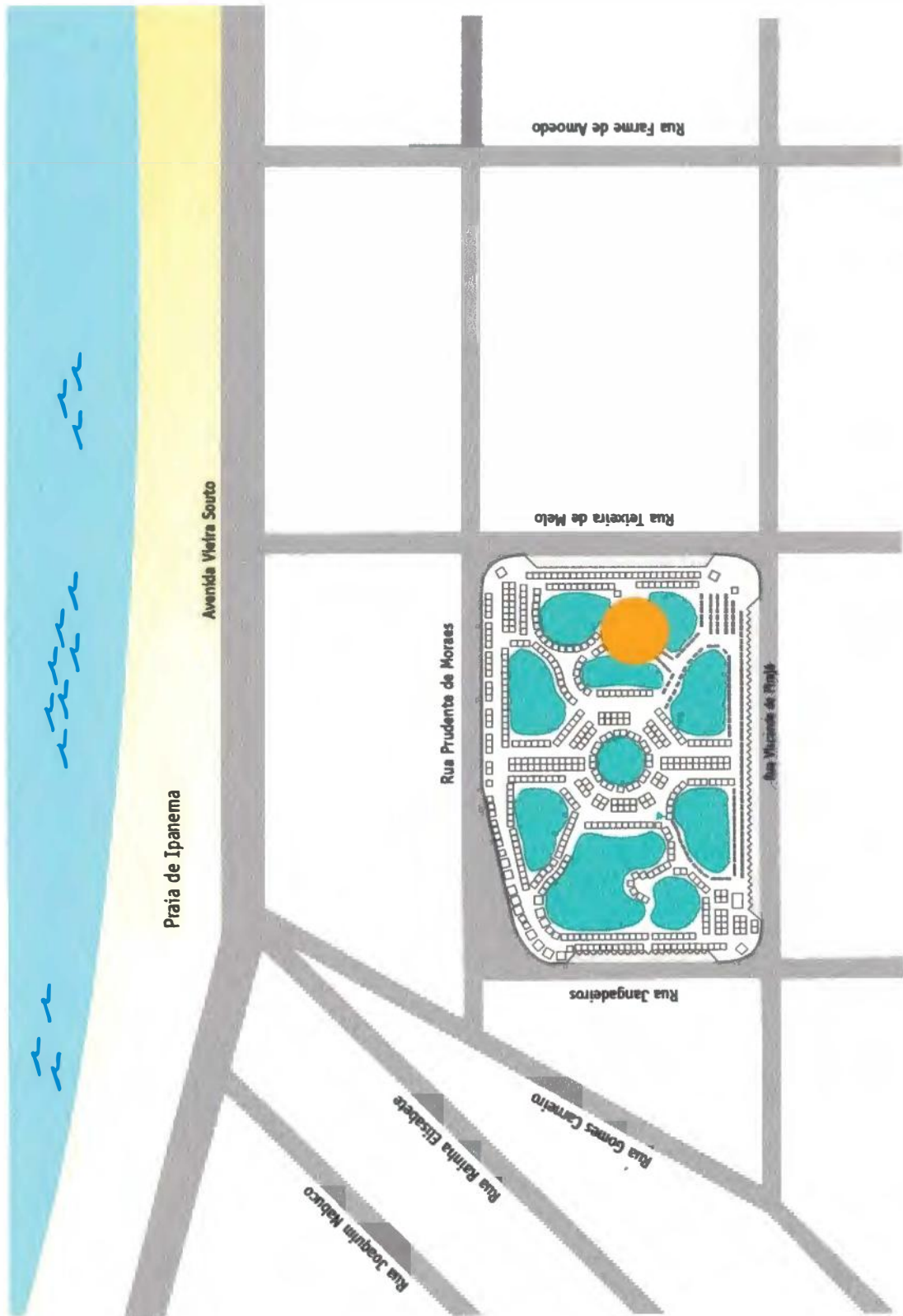
Se uma perspectiva temporal, historicista, nos auxilia na compreensão das mudanças ocorridas no percurso de existência da Feira, a nossa pesquisa etnográfica junto a realidade presente nos possibilita penetrar na especificidade das relações sociais e simbólicas que a organizam espacialmente.



A Feira vista da rua Visconde de Pirajá, próximo a esquina com a rua Teixeira de Melo. -Fonte: Luciano Pinheiro - 1998

A Feira Hippie funciona na Praça General Osório em Ipanema aos domingos, no período diurno. Embora seu horário de funcionamento obedeça ainda ao seu primeiro regulamento — a Ordem de Serviço E nº 29 de 11/03/70 da Secretaria de Justiça do Estado da Guanabara (Frade, 1994:182) que determina que a Feira deve funcionar de 9:00 às 18:00 horas — na prática a Feira funciona enquanto houver luz diurna. Durante o funcionamento do horário de verão ela se estende até quase oito horas da noite quando, já quase na completa escuridão, seus participantes iniciam o trabalho de recolherem sua mercadoria para voltarem no próximo final de semana.

Mapa de situação da Feira Hippie de Ipanema e ruas adjacentes



Fonte: Luciano Pinheiro - 1998.

A Feira funciona chova ou faça sol, segundo um informante, os melhores dias para venda são os dias nublados, nestes dias a Feira não enfrenta a forte concorrência das praias. Os horários de maior movimento são pela manhã, até aproximadamente o meio-dia e ao final da tarde. O sucesso da Feira ainda está atrelado às estações de alta do turismo e às férias.

A montagem das barracas é tercerizada e paga pelos participantes. Elas começam a ser instaladas em suas posições na noite e madrugada de sábado. São estruturas tubulares metálicas de encaixe, medindo 3 x 2 metros. Para os pintores — ou artistas plásticos — são montados aparadores verticais de duratex furados, ligeiramente inclinados para trás, pintados de branco, sobre os quais com pequenos ganchos de metal ou pregos, as telas são penduradas.

No domingo ao amanhecer, os ocupantes chegam trazendo lonas plásticas azuis e cordas para as atirantarem fazendo sua cobertura, tábuas para montar os expositores e vitrines, araras para as roupas, fios e cordas para pendurar seus objetos. Pouco a pouco, a Feira vai substituindo a transparência das estruturas vazias, pela opacidade das barracas ocupadas. Cores e formas diferentes constroem uma rica textura visual.

Ainda em 1994, a Praça General Osório abrigava um grande canteiro de obras para a implantação da linha dois do Metrô montado lá em 1987, que ocupava parte da Praça voltada para a rua Jangadeiros. Nesta época, a Feira era organizada em ruas paralelas à rua Visconde de Pirajá, nomeadas por letras começando pela rua “A” que fazia fronteira com a rua Visconde de Pirajá e seguindo na ordem alfabética em direção à rua Prudente de Moraes. As barracas eram numeradas, mas tanto a referência numérica das barracas quanto a ordem alfabética das ruas não eram sinalizadas, não servindo de orientação para os visitantes.

De informal à irregular, o crescimento demasiado da Feira fez com que, saturado o espaço da Praça General Osório, surgisse pela rua Visconde de

Pirajá, uma Feira intitulada, “Feira Paralela”¹⁵, na qual podíamos encontrar desde produtos eletrônicos contrabandeados a genuínos trabalhos artesanais que não encontravam espaço para o ingresso no corpo da Feira.

Um bom exemplo desta realidade é o caso de Pedro, um artesão Peruano proveniente da cidade de Catacaos no Perú.

Pedro: um trabalho autêntico, sem espaço.

Pedro, assim como a maioria das pessoas de sua cidade¹⁶, ingressou aos 9 anos de idade na prática da filigrana, uma técnica de ourivesaria que consiste no trabalho de modelagem de peças tridimensionais ou grafismos bidimensionais com a utilização de fios de prata ou ouro, de uma espessura extremamente fina.

Quem passasse pela rua Visconde de Pirajá de 1989 à 1995 poderia encontrar Pedro, geralmente acompanhado de sua esposa e filha, aos domingos desenvolvendo seu trabalho na calçada com o auxílio de poucas ferramentas sobre uma pequena tábua de madeira.

¹⁵ Este nome foi citado por um informante.

¹⁶ Segundo ele 30% da população de sua cidade



Em sua barraca, seus objetos artesanais (observados pela turista) vão dando lugar a revenda de artesanato feito em pedras.

Fonte: Luciano Pinheiro - Ipanema, Rua Visconde de Pirajá - 1995.



Pedro e seu trabalho em filigrana.

Fonte: Luciano Pinheiro - Ipanema, Rua Visconde de Pirajá - 1995.



Púcaro feito inteiramente a mão.

Fonte: Luciano Pinheiro - Ipanema, Rua Visconde de Pirajá - 1995.

Sua banca expunha, um sem número de colares e objetos lapidados em pedras coloridas como ágata ou cristal rosa comprados em Piabetá — e encontrados em qualquer lugar pelas calçadas da cidade — para a revenda, que tomavam o espaço antes preenchido por suas peças de filigrana, revelando assim uma tendência da inviabilização na comercialização de seu trabalho. Em sua banca se reproduzia aquilo que acontecia no espaço da Feira.

Faltando espaço na Feira para abrigar trabalhos artesanais autênticos — que segundo seu estatuto não pode ultrapassar os limites da praça — podíamos encontrar uma grande quantidade de produtos originários da indústria ou sem qualquer vínculo cultural que os ligasse ao enunciado do lugar.

Inserimos o conceito de espaços de cidadania insurgente como proposto por James Holston como forma de compreender este *dever* inerente a espacialidade da Feira:

“Os espaços de uma cidadania insurgente constituem novas formas metropolitanas do social ainda não absorvidas nas velhas, nem por elas liquidadas. Como tal, encarnam possíveis futuros alternativos. É importante distinguir essa idéia do possível da idéia fundamentalmente diferente de

futuros alternativos, inerente à doutrina do planejamento e à arquitetura modernistas.”(Holston, 1996:244)

Em seu momento inicial, a ocupação da praça, tanto realizada pelos artistas locais — como propõe o mito de origem sustentado pelos depoimentos de Caio Mourão ou Hugo Bidet, conforme visto — ou pelos hippies viajantes das décadas de 60/70, se caracterizou como um movimento de cidadania insurgente. Não pela ocupação do espaço da praça em si, mas pela natureza ideológica atribuída à ocupação e ao seu embate com a ideologia dominante. A alternatividade da proposta contracultural escapava ao projeto moderno e por isso não podia ser encarada como um futuro alternativo.

Em um segundo momento, a invasão do espaço da praça por camelôs e a ocupação das calçadas vizinhas, incluindo grande extensão da rua Visconde de Pirajá, no que se denominou Feira Paralela, a Feira Hippie se viu novamente caracterizada por uma formação espacial de cidadania insurgente. A distinção entre a Feira Hippie e a Feira Paralela não se dava visualmente. Não havia uma demarcação territorial nem mesmo no que diz respeito ao tipo de produto apresentado em um espaço [na praça] e no outro [a calçada]. Podíamos encontrar artesanato tanto na calçada como na praça, assim como podíamos encontrar objetos industrializados na praça e em seus arredores.

Os momentos e as formações espaciais de insurgência cidadã são intercalados por movimentos de institucionalização e controle. Na prática, regulamentações, criação de estatutos, mudança de organismo fiscalizador e fiscalização, fazem com que o espaço seja controlado principalmente em seu crescimento.

Mas é também no embate entre a insurgência e o controle social — que nada mais faz do que tentar a manutenção do projeto dentro de uma perspectiva moderna — que surgem novos espaços-práticas prevendo novos

futuros embates. Como por exemplo: as outras Feirartes que surgiram baseadas no modelo da Feira Hippie de Ipanema e que distribuídas pela cidade e pelos dias da semana, controlam a pressão de um movimento de crescimento da informalidade e da alternatividade cultural e econômica.

Podemos observar a mesma lógica moderna — pois atende ao projeto moderno de constituição dos espaços de interiorização das relações sociais que regem o desenvolvimento projeto urbano — regendo também os espaços gerados pela insurgência cidadã:

“O deslocamento da vida social, dos “recintos” abertos e públicos das ruas e praças para os recintos fechados dos parques, clubes, residências, e carros, provocado pelo sistema modernista não reproduz a esfera exterior da cidade e seus cidadãos em num novo ambiente interior. De fato, essa interiorização incentiva uma privatização das relações sociais, que permite maior controle do acesso a um espaço que quase invariavelmente, estratifica o público que o usa.” (Holston, 1996:247)

A formação espacial sempre gera a demanda de mecanismos de controle e manutenção organizados. E a constituição das identidades é fundamental como elemento aglutinador e gerador de organicidade. Equivale a dizer que, na prática, as identidades geram associações organizadas, e que estas atuam nas disputas territoriais e nos diálogos internos ao grupo da Feira quando da necessidade de uma conquista comum ao grupo “Feira”.

Atualmente, com a saída do canteiro de obras do Metrô e com a reurbanização da Praça pelo projeto Rio Cidade¹⁷ conforme o projeto original, a Feira ganhou um novo formato.

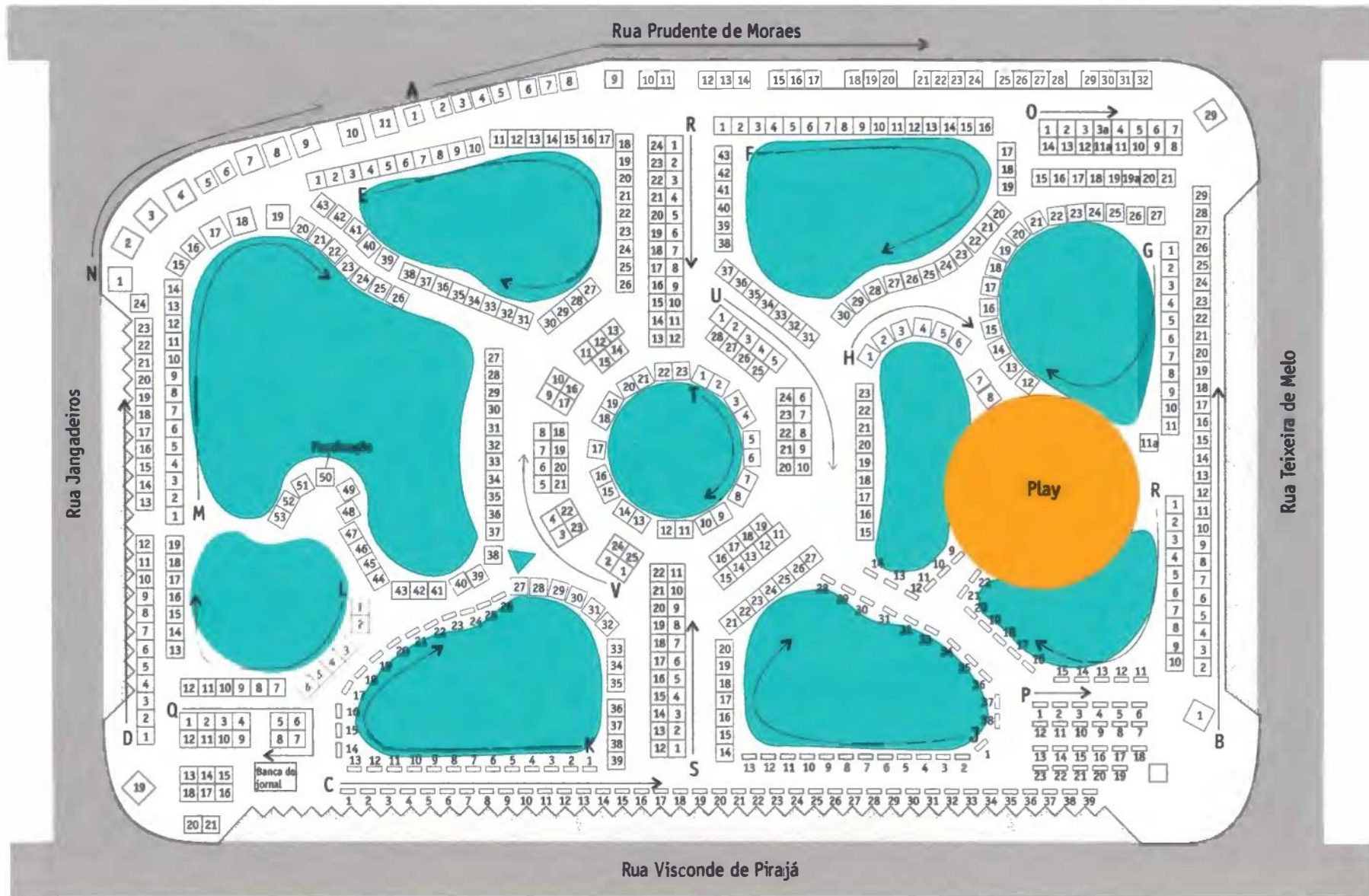
As barracas são dispostas nos espaços calçados da praça formando ruas com barracas dos seus lados circundando os jardins em lugares determinados.

¹⁷ E. que teve início no ano de 1994

Esta última reforma foi organizada pelos próprios participantes representados pela comissão organizadora em conjunto com a administração pública. Algumas partes da Feira foram mantidas em suas posições anteriores e seus ocupantes não foram remanejados — a rua do couro, a rua das artes plásticas e a rua que margeia a rua Teixeira de Melo — o restante foi re-distribuído pelas ruas que se formaram.

Estas ruas que se formaram são denominadas de setores e nomeadas por letras. Porém, sua ordem não obedece a nenhum critério. Estes setores não representam uma forma de organização, seja por tipo de produto ou localização geográfica. O setor “J” corresponde ao perímetro de uma ilha de jardim e agrupa artesãos e artistas plásticos sem congregá-los.

Feira Hippie de Ipanema - Feirarte I - Praça General Osório



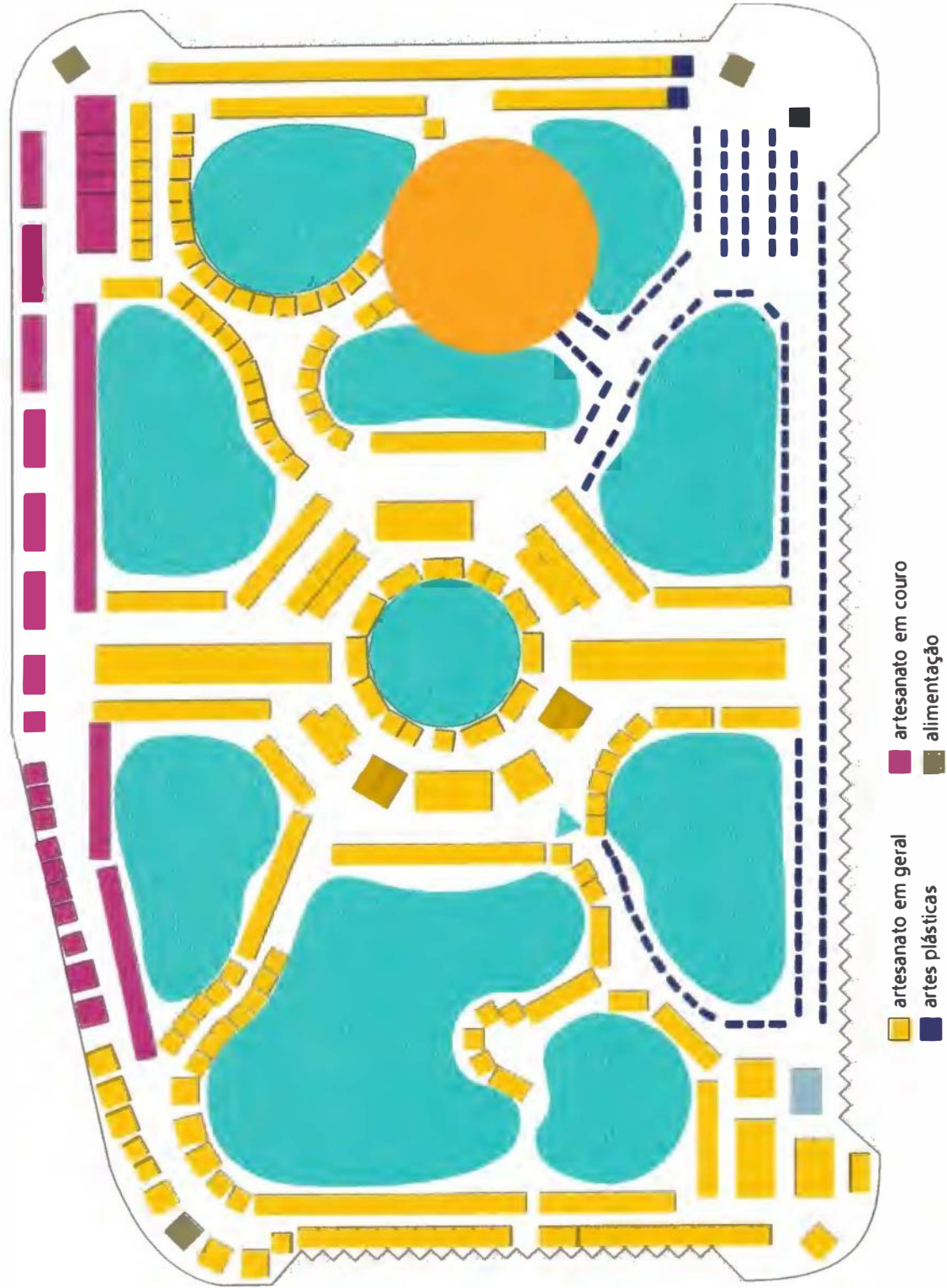
Quando questionados sobre a possibilidade de escolha do local, ou ponto, alguns informantes alegaram existir a possibilidade de remanejamento dentro da Feira, o que depende da possibilidade criada com a saída de um participante ou uma troca, tendo em vista que todo o espaço útil já se encontra tomado.

Alguns informantes responderam que a organização privilegiou aqueles participantes mais antigos quando do último remanejamento e outros alegaram que qualquer remanejamento ou possibilidade de troca vai depender do trânsito social e da influência política junto à organização da Feira.

Analisando a disposição geográfica da Feira, podemos observar que a primeira distinção que se apresenta e também a mais forte, é a distinção entre artistas plásticos e artesãos. Os artistas formam um grupo coeso que ocupa toda a extensão limite com a rua Visconde de Pirajá avançando simetricamente em direção ao centro da praça pelo setor “K” e pelo setor “J”.

Embora em um número muito inferior ao dos artesãos, sua força política, assim como sua representação na organização da Feira é determinante. Esta distinção reflete o preconceito básico na contraposição entre “peça única x objeto seriado”, assim como “objeto estético x objeto funcional” como vimos anteriormente. Na realidade tal distinção se dá sem que se perceba a existência da produção seriada tanto na pintura quanto nos objetos artesanais, estando a pintura mais associada à idéia de decoração do que de questionamento estético engajado na contemporaneidade e desta forma pouco distinta do artesanato.

Organização espacial na Feira Híppie de Ipanema - Setores por tipo de produto)



Fonte: Luciano Pinheiro - 1998.

No lado diametralmente oposto à rua das artes plásticas está a rua do couro. Aparentemente o setor do couro e o setor das artes plásticas são as partes mais fortes e expressivas no corpo da Feira. Quando questionados sobre a diferença de visitação nas diversas partes da Feira, a maior contraposição se deu entre artes plásticas e artesanato.

Quando questionados sobre a procura das áreas de mercadorias na Feira, em quarenta e nove por cento [49%] das respostas ao questionário (Grupo A), o artesanato apareceu como sendo a mercadoria mais procurada, sendo que o artesanato feito em couro (Grupo B) aparece em quarenta e dois e meio por cento [42,5%] do total de respostas, os outros materiais e técnicas artesanais mencionados são o artesanato em pedras e as bijouterias. As respostas que apresentam as artes plásticas como um setor dos mais procurados (Grupo C), representam vinte e seis e meio por cento [26,5%] do total de respostas. Trinta e oito por cento [38%] das respostas apontam não haver diferença na visitação (Grupo D).

Sobre a área de maior visitação	nº de resp.	% do total
1 Não tem diferença	17	38
2 O setor de couro e artes plásticas	9	20
3 O setor de couro	6	13,5
4 O setor de couro e outros tipos de artesanato	4	9
5 Artesanato	3	6,5
6 Artes plásticas	3	6,5
7 Não definiu	3	6,5
Grupo A = couro e artes plásticas + só o setor de couro + couro e outros tipos de artesanato + artesanato		49
Grupo B = couro e artes plásticas + só o setor de couro + couro e outros tipos de artesanato		42,5
Grupo C = couro e artes plásticas + artes plásticas		26,5
Grupo D = Não tem diferença		38

Interpretei as respostas que não citam estes setores, e sim a orientação geográfica, por exemplo: “mais no centro” ou “nas laterais” — através de dois aspectos. Por um lado, ao declararem que o centro é o local mais visitado na Feira estavam se referindo ao artesanato que ocupa aquele lugar na geografia da praça, embora isto não resuma a questão. Pois, para os que declararam que as laterais são mais visitadas, isto pode indicar uma relação com o fato de que o artesanato em couro e as artes plásticas ocupam os limites da praça.

A proximidade do ponto de ônibus circular e do local onde os ônibus de turismo são estacionados — na rua Prudente de Moraes — assim como a facilidade de circulação no entorno que é maior que no centro, são fatores citados e que devem ser levados em consideração na análise da especificidade de espacialidade. O que nos leva a pensar a representatividade do desempenho de cada setor dentro do movimento na Feira, que irá se refletir em força política dentro de sua organização administrativa e formal.

Podemos observar a contraposição geográfica entre couro e artes plásticas como sendo a contraposição maior entre diferentes produções dentro da Feira. O setor do couro se distingue inclusive das demais produções artesanais no que diz respeito à sua disposição especial e quantitativa.

O espaço da Feira também apresenta problemas de infra-estrutura que atuam inibindo a sua visitação ou forçando seus participantes a improvisarem soluções paleativas ou práticas condizentes à falta de infra-estrutura.

Não existe um projeto de iluminação para atender ao funcionamento da Feira. Ela conta apenas com a luz natural e com a iluminação que faz parte do projeto urbanístico da Praça. Sua iluminação é irregular e fraca para a apreciação das mercadorias quando chega o entardecer. Para alguns participantes que ocupam pontos abaixo das árvores ou distante dos postes de iluminação, a Feira acaba ainda mais cedo. Alguns entrevistados mostraram-se

resignados e não apontaram a iluminação como um problema, atribuindo seu sucesso à sorte de um dia de sol.

A maioria dos informantes sugeriu que a Feira deveria ampliar seu tempo de duração, uma vez que só acontece aos domingos, estendendo-se pela noite e para tal seria necessária a instalação de luzes artificiais.

Na Praça existe uma cabine policial instalada na esquina das ruas Visconde de Pirajá e Teixeira de Melo. Para os entrevistados, a presença da polícia militar é ineficiente e insuficiente.

Além da polícia militar e da guarda municipal que também circula na praça, a comissão de organização contratou um serviço de segurança privado que tem seu custo rateado semanalmente entre seus participantes. Para alguns dos entrevistados, esta segurança privada também pouco ajuda na questão da segurança, muitas vezes agindo com truculência.

O problema da segurança é mais crítico em seus arredores do que em sua parte central. As forças de segurança ajudam na manutenção da ordem, expulsando suspeitos ou mendigos, mas pouco auxiliam na questão dos pequenos furtos dos produtos que estão expostos, principalmente dos artesãos que trabalham com pequenos objetos.

A limpeza parece ser o menor problema. A atividade na Feira produz pouco lixo e segundo os entrevistados, cada participante recolhe seu lixo. Só existem barracas de alimentação nas esquinas da Praça, onde a ocorrência de latas de lixo é maior.

A comissão de organização também contrata um serviço de limpeza para a retirada do lixo durante a Feira e no fim do dia. Este custo também é rateado por seus participantes. Cabe ressaltar que foram feitas várias críticas à participação dos órgãos públicos na manutenção da segurança e da limpeza. As

autoridades foram criticadas e acusadas de boicotar a Feira por alguns informantes.

Quando questionados sobre a organização da Feira, cinquenta e cinco e meio por cento [55,5%] dos informantes (Grupo A) criticaram e demonstraram insatisfação com relação à sua organização. É significativa a insatisfação com a participação dos órgãos de administração pública na organização.

Sobre a organização da Feira	nº de resp.	% do total
Grupo A Demonstram insatisfação com relação a organização/administração.	25	55,5
Grupo B Demonstram satisfação com a organização/administração.	18	40
Grupo B Desconhecem o sistema organizacional.	2	4,5

Segundo Paulo Melo, um de nossos principais informantes e atual representante dos artistas plásticos na comissão organizadora da Feira, esta é regida pela Lei número 1533 de 10 de janeiro de 1990, foi formulada pelos seus próprios participantes e apresentada pelo PT - Partido dos Trabalhadores por intermédio do vereador Guilherme Haeser - informação que confere com os dados levantados. Esta lei vincula as ditas Feirartes, como são denominadas as feiras de arte e artesanato, à Fundação Calouste Gulbekian, uma fundação internacional de fomento ao ensino de arte e técnicas artesanais, ficando ao encargo desta controlar o ingresso nas Feirartes através de provas de habilidade específica. A administração também é feita por uma comissão [prevista na lei] eleita democraticamente pelos participantes e que é composta por representantes tanto dos artistas como dos artesãos, demonstrando serem estas as duas forças distintas que compõem a vontade política na Feira. Esta comissão interage com as autoridades públicas através de seus representantes.

estas as duas forças distintas que compõem a vontade política na Feira. Esta comissão interage com as autoridades públicas através de seus representantes.

Durante sua gestão, um decreto do Prefeito César Maia, desvinculou a Feira da Secretaria Municipal de Cultural, vinculando-a à Secretaria Municipal de Fazenda, onde atualmente funciona um Departamento de Feirartes. Tal mudança representa para os participantes uma perda de status, pois segundo eles, as autoridades não encaram a Feira como um espaço cultural e sim um espaço para o comércio informal.

Segundo depoimentos, o poder público representado pela Secretaria Municipal de Fazenda não possui conhecimento suficiente da realidade da Feira para poder administrá-la. Curiosamente um dos informantes reconhece que só pôde ingressar na Feira pelo fato desta estar sob a administração pública, uma vez que não possuía inserção no meio dos já então participantes dela.

Algumas idéias práticas são sugeridas como forma de melhorar o desempenho da Feira, tornando-a um lugar de lazer mais atraente. Idéias como shows ou iluminação artificial, para que esta possa funcionar durante a noite. Dentre estas sugestões a mais recorrente é a de que a Feira deveria ser organizada por setores em função da técnica ou produto, facilitando a visitação.

O grupo B corresponde a quarenta por cento [40%] das respostas restando apenas quatro e meio por cento [4,5%] de informantes que afirmam desconhecer os critérios de organização da Feira.

No grupo B os depoimentos revelam satisfação tanto com o funcionamento da Feira quanto com o sistema de administração. Para os informantes a entrada da Secretaria Municipal de Fazenda promoveu um

Quando questionados sobre a possível existência de lideranças naturais reconhecidas pelo grupo, as respostas revelaram a existência de lideranças entre os artistas plásticos e os artesãos do couro. As demais especialidades não apresentaram representações expressivas. Esta análise me faz pensar sobre a relação entre a organização espacial como parte do que congrega socialmente e dá unidade nas ações de ordem política.

Isto só reforça o fato de que sendo estes os dois únicos setores que ocupam posições específicas na disposição geográfica da Feira - ficando todas as outras especialidades pulverizadas no espaço que recebe a denominação genérica de artesanato — a coesão que gera a representação política é fator fundamental na conquista de benefícios isolados.

Nenhum dos entrevistados reconheceu o Sindicato dos Artesãos¹⁸ — que mantém duas barracas — como sendo uma liderança dentro da Feira. Concordamos com o parecer de Isabela Frade ao analisar a Influência do Sindicato como elemento aglutinador da categoria artesanal:

“Deve-se pensar ainda que o artesão é, sobretudo, um profissional autônomo. Como tal, ele internaliza a dualidade presente no sistema capitalista - patrão versus empregado...” (Frade, 1994:145)”

Desta forma podemos compreender a preponderância das organizações locais sobre uma pretensa organização de categoria. A Comissão organizadora possui, desta forma, um caráter representacional do corpo da Feira legítimo sendo reconhecido como tal.

¹⁸ Segundo Isabela Frade (1994:141) O Sindicato dos Artesãos foi originado da APAERJ - Associação Profissional dos Artesãos Autônomos do Estado do Rio de Janeiro, fundada por um grupo de artesãos pertencentes à Feirarte número 5 localizada em Madureira. Este grupo se transferiu para a Feirarte 1 - Feira Hippie de Ipanema - em 1983. O sindicato foi legalizado em 1985, pelo então Ministro do Trabalho Almir Pazzianoto.

No dia doze de julho pude presenciar a eleição para comissão de organização. A eleição foi direta, os participantes da Feira se dirigiam à barraca da fiscalização e votavam em uma das duas chapas concorrentes. A administração pública se fazia presente na figura de dois fiscais do Setor de Feirartes da Secretaria Municipal de Fazenda. Venceu a chapa número um, com os titulares Paulo Melo (artista plástico), Paulo Roberto da Costa ou “Paulo Madeira”, como é conhecido e Renato José Serlião além de três suplentes.

A vitória de Paulo Melo, comprova a expressividade do setor de artes plásticas na Feira, e a ausência nesta chapa de um representante do setor de couro - que compunha a outra chapa - revela o conflito de interesses e a disputa pela territorialidade na Feira.

Capítulo V: A produção da Feira

5.1 - A tipologia e a produção

5.2 - “Mass media” e “Kitsch”

5.3 - Aqui e lá, ontem e hoje

“Há neste mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente — sem se dignar a olhar — diante de um número imenso de quadros muito interessantes embora de segunda categoria e plantam-se sonhadoras diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que foram mais popularizados pela gravura; depois todas saem satisfeitas, mais de uma dizendo consigo: ‘Conheço o meu museu’.”

Charles Baudelaire

5.1 - A tipologia e a produção

Como ponto de partida para uma abordagem da produção encontrada na Feira, busco uma sistematização das diferentes categorias de produtos existentes no local a fim de traçar um panorama da pluralidade de práticas por mim encontradas em campo.

Uso como base o levantamento realizado por Isabela Frade junto ao Centro de Artes Calouste Gulbekian, antigo responsável pela coordenação e admissão de novos participantes na Feira. Datado de 1985, o último cadastramento dos participantes organizado por esta instituição nunca chegou a se completar. Desde então não foram feitos outros cadastramentos.

Segundo a autora, nesta categorização os trabalhos se apresentam agrupados em categorias determinadas pelas matérias-primas e pelas técnicas artesanais utilizadas em sua transformação, nas quais se desenvolvem as linguagens artesanais (Frade, 1994:150/151):

- 1 Artes em couro — bolsas, carteiras, sapatos, banquinhos, bijouteria, objetos de decoração, trabalhos pirografados.
- 2 Artes em madeira — objetos de decoração, brinquedos, móveis, esculturas, trabalhos em bambu.
- 3 Artes em barro — objetos, brinquedos, bijouterias, esculturas.
- 4 Pintura em porcelana
- 5 Artes em metal — jóias em prata, bijouterias, objetos de decoração, esculturas, brinquedos.
- 6 Resíduos naturais e minerais — trabalhos em osso, conchas, pedras, côco e outros.

7 Artes em fio e palha — tricô, crochê, bordado, cestaria, trançados, macramê, tecelagem, tapeçaria, sejam objetos de decoração, vestuário, acessórios, brinquedos, bijouterias.

8 Artes em resina sintética — modelagem em durepox, massa plástica, acrílico, sejam objetos de decoração, brinquedos, bijouterias.

9 Artes em vidro e espelho

10 Artes em tecido — estamparia, silk-screen, tinturagem, modelagem, sejam utilizadas as técnicas em peças de vestuário confeccionadas pelo artesão, objetos de decoração, bonecos, flores, brinquedos.

11 Artes em papel — encadernação, cartonagem, decoração, brinquedos, cartões e similares.

12 Artes plásticas — pintura a óleo, guache, aquarela, têmpera, nanquim, carvão, desenho e gravuras em qualquer suporte (tela, papel, madeira, couro, eucatex, etc.)

A meu ver, esta sistematização está relacionada à incapacidade de uma instituição em entender o que de fato acontece no local, não sendo suficiente para o reconhecimento da produção lá apresentada. Em se tratando de uma sistematização, que não só continua a orientar a fiscalização da Feira mas também o ingresso em seu corpo ou as mudanças de setor, esta forma esquemática de classificação dá margem a distorções graves de interpretação da realidade.

Por outro lado, ela serve de base para traçarmos uma leitura da produção na Feira, uma vez que de uma forma geral, ela abrange, embora não descreva, a produção encontrada em campo quando de nossa pesquisa.

Centrar a classificação na matéria-prima — e por contigüidade na técnica tradicional de transformação desta — possibilita que produções que não

possuem um sentido estético ou simbólico autêntico venham a se infiltrar na Feira, uma vez que se enquadram pela técnica ou pela matéria.

São verdadeiros alienígenas no interior da Feira, como pude observar em uma barraca que comercializava *t-shirts* com personagens de Walt Disney impressos em silk-screen com a inscrição: “Studios MGM Disney”.

Da mesma forma, não me parece que a categoria que contempla artes confeccionadas em acrílico esteja se referindo a cabides de banheiro ou saboneteiras e copos para escovas de dente que podem ser encontrados em qualquer loja de utensílios domésticos, assim como na Feira.

Nesta classificação, se enquadram participantes que vendem ou revendem produtos que, por seu aspecto e acabamento, se assemelham a objetos industriais. Tais produtos se enquadram dentro da mesma categoria (matéria-prima, técnica) dos produtos dotados de uma “estética artesanal”.

A forma pela qual tais produtos migram para o interior da Feira, deve ser observada com maior atenção, pois diz respeito aos casos em que o próprio artesão é forçado a optar por uma técnica de produção e um apelo comercial idêntico ao do objeto industrial.

Nas fotos a seguir, apresento produções que se enquadram na categoria de artesanato em couro.

Na primeira, bolsas com um acabamento industrial que trazem logotipos de grifes. Elas demonstram a falta de originalidade em sua expressão mais pura — o plágio, e revelam uma Feira que orienta sua produção no sentido de atender ao consumo da população carioca que recorre ao comércio informal dos camelôs buscando mercadorias de baixo custo.



Nesta barraca, bolsas de grifes como Forum ou Yes Brazil, plagiadas em imitações que se deixam perceber como tal.

Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie de Ipanema - 1998.

Na foto seguinte, uma barraca com uma grande quantidade de cintos pendurados expressa, na apresentação da mercadoria, uma disposição que enfatiza o caráter da série.

Nos cintos, padrões impressos sobre o pêlo animal reproduzem peles de animais selvagens como onças ou zebras. A meu ver, o signo — pêlo de animal selvagem — se justifica por estar ligado às tendências atuais de moda¹⁹, nas quais o *fake* e o sintético são as expressões que tornam elegíveis tais soluções plásticas.

¹⁹ Não desconsidero, desta forma, o jogo de significados e associações por trás deste processo de apropriação nos quais valores como: primitivismo, originalidade, temporalidade (no sentido histórico) ou sexualidade, se encontram.



Cintos e bolsas de couro com pêlo tingido imitando animais como zebras ou onças.

Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie de Ipanema - 1998.

Os tradicionais puffs de couro vendidos na Feira desde a década de setenta possuem duas linhas formais básicas.

A primeira corresponde aos puffs em couro encerado e possui uma aparência mais rústica, o couro é matéria cultural, signo de naturalidade orgânica aparente, cor quente. Estes também podem ser encontrados adornados com ingênuas pinturas com motivos florais ou tropicais como pode ser observado na foto.

A segunda diz respeito a objetos com acabamentos que ambicionam maior sofisticação. Couro tingido de preto, marron ou azul inserem estes objetos em uma linguagem de design²⁰.

²⁰ Estes puffs são contemporâneos da cadeira Sacco (1968/69) de Piero Gatti, Cesare Paolini e Franco Teodoro. Uma cadeira sem forma fixa. A primeira "cadeira puff de sucesso". Sem estrutura, feita em couro com recheio de bolas de poliestireno. "A idéia é que o usuário possa moldar a cadeira conforme as necessidades do seu corpo. Isso reflete a simpatia em relação aos movimentos radicais antidesign que vigoraram na Itália no final da década de sessenta." In: TAMBINI, Michael. O Design do Século. São Paulo. Editora Atica, 1997.

Puffs de diferentes tamanhos, e conseqüentemente diferentes preços, demonstram a diversificação dos produtos para atender às diferentes demandas. Os puffs também podem ser adquiridos sem enchimento para facilitar seu transporte e atrair o público turista.



Barraca de puffs. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.



Detalhe do adorno em um puff. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

Mapas de couro pirografados e pintados também são produtos tradicionais da Feira. São cartas náuticas, reproduções de antigos mapas com textos em latim adornadas com araras e índios. Elementos de uma tropicalidade ancestral. Signos componentes da imagem mítica do Rio de Janeiro e do Brasil explorada na indústria turística.



Os mapas trazem uma aparência de envelhecimento forjado que sugere antigos pergaminhos. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.



Mapa em detalhe, araras, texto em latim e um aspecto rústico. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

Considero a produção artesanal em couro paradigmática da limitação do conceito de artesanato e arte popular calcado na matéria-prima e na técnica, diante do universo de possibilidades que podem ser enquadradas ambigualmente sob uma única denominação.

Como uma visão limitada, esta categorização baseada na matéria-prima e na técnica pasteuriza, sob o prisma de um termo, uma grande diversidade de produtos que não se relacionam entre si enquanto objetos acabados, signos. Esta classificação pede que sejam desmembrados em sua materialidade, atribuindo-se então à matéria ou à técnica a função de garantir a inteligibilidade do objeto dentro do campo semântico da Feira.

Como uma visão demasiadamente abrangente, ela gera uma atitude despreconceituosa, muito embora míope, que impede ou desautoriza uma crítica estética dos objetos em questão. Talvez por uma incapacidade institucional — no que diz respeito aos órgãos de administração pública — de instituir tal juízo.

Pensando sobre o que vejo em exposição na Feira, sou levado a me questionar quando critico a forma objetiva de classificação da produção baseada na matéria-prima e na técnica. Em se tratando de um espaço limitado e que por isso já se vê esgotado em sua capacidade de acolher novos participantes, o critério da excelência técnica — que é caráter diferencial, reconhecido inclusive pelo grupo — se torna um mecanismo importante na manutenção do *status* do grupo, que necessita limitar o acesso de seus participantes.

Esta sistematização perde por não possuir uma forma de classificar o elemento acessório (criatividade, originalidade) do objeto até então técnico, acessório este capaz de retirar o participante de uma categoria de *faber*.

Uma classificação que contemplasse este componente estético correria o risco — por lidar com aspectos subjetivos — de investir em mais um discurso ideológico sobre o “bem fazer” artístico.

5.2 - *Mass media e Kitsch*

A inscrição da Feira em um circuito turístico é questão central na definição da identidade local e na conceituação e classificação da produção material ali encontrada. Da mesma forma, é preciso ter em conta o fato de que esta produção é originária de um grupo que, de uma forma geral, possui seu gosto formado no *mass media*.

Se, conforme propõe Umberto Eco (1990), toda modificação dos instrumentos culturais de determinada cultura ou segmento cultural é derivada de uma crise situada no “*modelo cultural*” precedente, devemos considerar que o que hoje encontramos como produto da Feira, ao mesmo tempo que gera e é ambigüamente fruto de um novo padrão de consumo, um novo consumidor.

A análise do consumo das diversas produções encontradas na Feira evoca a noção de que as culturas formadas na *mass media* são, de forma generalizada, educadas para uma fruição “facilitada” dos bens estético-simbólicos. Esta lógica, surgida da massificação da informação e da produção de bens de consumo em função de uma expansão populacional, rege a relação entre público-consumidor e mercado artístico artesanal.

“A indústria da cultura, que se dirige a uma massa de consumidores genérica, em grande parte estranha à complexidade da vida cultural especializada, é levada a vender efeitos já confeccionados, a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem a reação que deve provocar.”

(Eco, 1990:76)

Tomemos, mais uma vez, a expressão “lebrança do Rio” impressa em alguns souvenirs — desta vez como exemplo de uma inscrição que marca a inserção de determinado objeto em um contexto por vezes não manifesto

inserção de determinado objeto em um contexto por vezes não manifesto claramente em sua forma. Ela é um facilitador, uma opção desmedida de condução da leitura do objeto-signo. Simplifica a leitura, poupando o fruidor-consumidor da necessidade de identificar sua origem cultural.

Na foto abaixo, camisetas que recorrem a símbolos de tropicalidade extremamente explorados: cores vibrantes, folhas de bananeiras e tucanos. O Cristo Redentor ou um logotipo que funde a bandeira do Brasil com o nome da cidade mostra a recorrência ao lugar comum.



Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

Este caráter de “objeto fácil”, objeto que visa a aprovação e o efeito, insere a idéia do *Kitsch* na abordagem da produção encontrada na Feira. Contudo, não sugiro aqui que a produção da Feira deva ser classificada como *kitsch* em seu contexto geral no que tange a noção de “mau gosto”. Esta relação pode ser pontuada em alguns produtos que não me furto a exemplificar como fonte de questionamento, mantendo sempre em observação a noção de “mau gosto” como uma possível fonte de formulações preconceituosas.

Conforme propõe Umberto Eco (1990), a ideia do *Kitsch* está associada a uma prática, uma atitude de exacerbação de algum elemento (ou elementos) estético na linguagem de um objeto (ou prática artística) visando o efeito.

O *Kitsch* atende a uma demanda diferenciada daquela que origina a produção artística. Ambas as posturas não se anulam, podendo se alternar como duas necessidades distintas de um mesmo indivíduo, como propõe Umberto Eco:

"E quando define o Kitsch como filho espúrio da arte, deixa em nós a suspeita de que, a dialética da vida artística e do destino da arte na sociedade, é essencial a presença desse filho espúrio, que produz efeitos naqueles momentos em que seus consumidores desejam, efetivamente, gozar efeitos, ao invés de empenharem-se na mais difícil e reservada operação de uma fruição estética complexa e responsável." (Eco, 1990:74)

Nos objetos de decoração e utilitários apresentados nas fotos a seguir, o excesso, tomado como uma expressão de luxo, é exemplo de uma formulação *kitsch*. Signos como o ouro, a prata ou até mesmo a moeda — revestindo esfinges, fígas, elefantes e cavalos — descrevem objetos que buscam inserções por vias diversas. Efeitos e visões simplificadas de misticismo, exotismo ou luxo.



Objetos de gesso pintados de dourado e revestidos de espelhos, pedras e contas.

Elefantes de gesso cobertos de correntes douradas, contas, pedras e espelhos.

Púcaros de latão polido com moedas presas no acrílico.

Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

Vejo na grande quantidade de objetos em miniatura, que contemplam o aspecto colecionista do público consumidor, uma expressão do “*princípio de acumulação*”²¹ da atitude *kitsch*. A miniatura remete à idéia da série e à coleção enquanto atitude fetichista da posse.



Miniaturas de frutas em madeira. Na foto superior com acabamento em pintura e na foto inferior enceradas. Fonte: Valério Rodrigues - Feira Hippie - 1997.

²¹ Segundo Abraham Moles (1986:71), este princípio é um dos cinco princípios (inadequação, acumulação, sinestesia, de meio-termo e conforto) com base nos quais o autor propõe uma tipologia do *Kitsch*.



Tucanos de gesso pintados com tinta acrílica brilhante.

Miniaturas de bonecas paramentadas com vestes de Orixás do Candomblé.

Miniaturas de câmeras de filmagem, violões e guitarras.

Fonte: Valério Rodrigues - Feira Hippie - 1997.

Marionetes delicadas de *papier mâché* que sinalizam uma produção com duplo poder de encantamento e atraem adultos e crianças. São figuras e personagens de histórias e fábulas que atravessam gerações. Aqui, o apelo infantil é alternativo, concorre com as novas e descartáveis estrelas dos *cartoons* e seriados japoneses.



Marionetes de papier mâché. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

5.3 - Aqui e lá, ontem e hoje

Nos exemplos das produções citadas, e em um número bem maior existente e por mim observado, inserem-se objetos bem ou mal acabados, com diferentes níveis de sofisticação artística e técnica, e acima de tudo, discursos múltiplos de pertencimento e identidade.

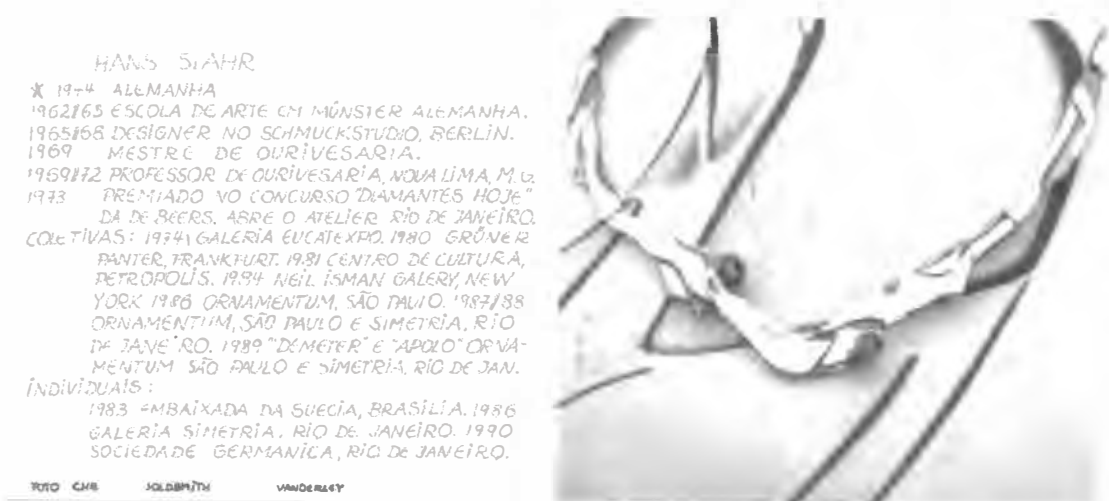
A foto a seguir mostra camisas de algodão cru com palas bordadas, são souvenirs de um lugar (a Feira) que poderia como um circo, não estar aqui ou lá — que com seu caráter itinerante e mágico, percorre diferentes lugares agregando novos números ao seu espetáculo. Nesta barraca, uma flâmula pendurada tecida em tear manual dava a simplificação do enunciado da questão: “*Mitad del Mundo — Ecuador*”.



Artesanato Equatoriano. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

A imagem que se segue é também um exemplo do caráter transcultural que o enunciado do lugar assume. Este objeto é um pequeno folder promocional de um ourives alemão — no que diz respeito à sua origem e ao

currículo que o folder apresenta. A foto impressa, apresenta uma jóia contemporânea de forma orgânica, feita de ouro, prata e pedras, que possui um apelo desregionalizado, um design, por assim dizer, que contrasta com outras produções de jóias encontradas na Feira e que, deixa clara o tipo de opção pelo trabalho artesanal. O texto impresso com uma tipografia manuscrita completa a mensagem, remetendo a idéia de personalidade e originalidade.



Impresso promocional de Hans Stahr.

Fonte: Hans Stahr - Feira Hippie - 1997.

A foto da página seguinte apresenta mais um fragmento cultural. A placa tenta oferecer ao turista — impossibilitado de visualizar a aldeia, a legitimidade dos produtos em exposição. A inscrição na placa (em letras menores): *Indian Handcrafts* é uma síntese do processo de aculturação passado por estas culturas que acabam por transformar determinadas produções de cultura material, originariamente voltadas para o auto-consumo, em produções voltadas para o consumo externo do *souvenir*.



Artesanato Indígena. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

Neste sentido a “arte indígena” se torna “artesanato indígena”. Este movimento, que é induzido pela necessidade de troca por bens de consumo industriais, é fruto de um misto de desejo e necessidade gerado no contato, no movimento de aculturação, como bem analisa Berta G. Ribeiro:

“Como se vê, esses estudos sugerem que, ao invés de se colocar ênfase na pequena elite citadina ou turista, compradoras de bens exóticos, a cujo gosto a produção artesanal é freqüentemente afeiçoada, o foco deve recair no consumidor endógeno. Só assim se evitará que seja vítima da pressão do produto industrial alienante — plásticos, latarias etc. — que compete, deprecia e procura substituir o artesanato autóctone.”(Ribeiro, 1983:27)

Na foto seguinte, os signos plásticos do objeto de arte indígena misturados aos da arte africana são transportados para um objeto extremamente *Kitsch*, uma máscara de massa epoxi pintada com vioxene, que lhe dá a aparência envelhecida, adornada com penas e pedras.



Artesanato em “durepoxi”. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

Observamos outras estratégias de diferenciação e afirmação da individualidade artística na Feira, assim como o que ocorre com “Óvni”. Nas fotos a seguir estão os trabalhos de um artista popular que busca um caminho de originalidade.

Em seus trabalhos ele tenta soluções que despertem a curiosidade do consumidor, são formas que contém formas, esculpidas em um pedaço de madeira, que remetem ao trabalho de GTO²², ou ainda uma cabeça esculpida na ponta de um graveto como mostrado na foto seguinte. São artificios lúdicos que se valem dos segredos da técnica como elementos de encantamento no jogo da sedução.

²² GTO foi um artista popular, nascido em Itapeçerica, Minas Gerais, que atingiu grande notoriedade com seu trabalho. Trabalhava com entalhe em madeira e influenciou um grande número de artistas populares de sua região. Ver em: *Sete brasileiros e seu universo*, Catálogo da exposição de mesmo nome, realizada pelo Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, Brasília, DF - 1974.



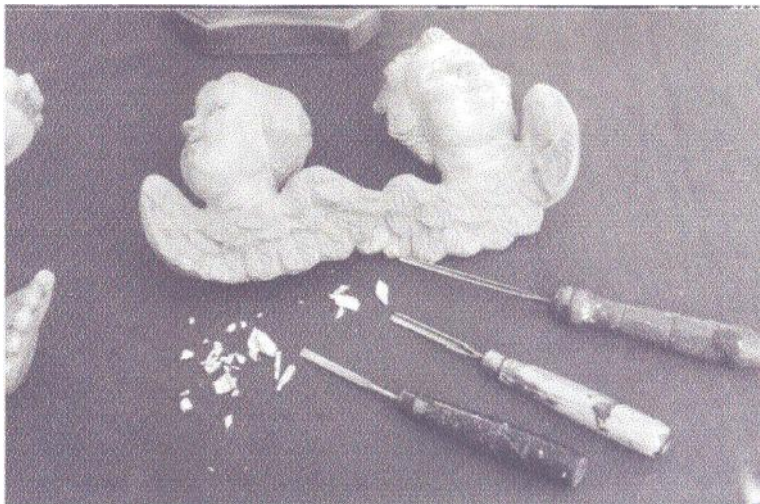
Os artificios lúdicos. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

As estatuetas de arte sacra, que remetem ao barroco mineiro como signo histórico, podem ser encontradas em madeira entalhada, pintada e dourado com folhas de ouro, ou em cimento moldado e pintado, uma versão menos autêntica, mais barata e bem disfarçada sob a pintura. Nas fotos seguintes, vemos na exposição do produto, uma forma de enfatizar o diferencial na concorrência. O artesão da madeira traz para a Feira peças em confecção, expondo inclusive suas ferramentas.



O envelhecimento denuncia a referência histórica,
buscada como fonte de autenticidade.

Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.



Um pedaço do ateliê na Feira. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

A rua das artes plásticas é uma grande galeria de pintura a céu aberto. Nela podemos encontrar lado a lado pinturas figurativas, abstratas ou *naïfs*. Séries de quadros e saltos estilísticos difíceis de se traçar.



Podemos encontrar qualquer tipo de influência estética extraída da história da arte na produção dos artistas plásticos. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1998.

Como conclusão de nosso “passeio” pela visualidade da Feira abordamos a Identidade Visual²³ desta. Trata-se do símbolo da Feira Hippie de Ipanema. Ele está impresso em camisetas, adesivos e nos cartões pessoais de seus participantes mais bem aparelhados. O símbolo, que tende para a ilustração, conjuga as cores da bandeira brasileira, um desenho simplificado da Baía de Guanabara com o Pão de Açúcar ao fundo e o símbolo do movimento hippie²⁴ representando o sol. São os signos de identidade nacional, contracultural e local (carioca) articulados na formação de um cenário, onde na prática, são abrigadas vários outros discursos além destes. No símbolo as formas se completam criando uma forma orgânica, na Feira as diferenças se justapõem lado a lado, criando uma forma que não se vê de fora, e sim ao adentrá-la.



O símbolo da Feira. Fonte: Luciano Pinheiro - Feira Hippie - 1997.

²³ Utilizo este termo com referência aos elementos de comunicação visual que são utilizados para representar a Feira.

²⁴ Este símbolo foi criado originalmente em 1958 por Gerald Holstom, como um logotipo para a Campanha Britânica para o Desarmamento Nuclear, a pedido do Comitê de Ação Direta Contra a Guerra Nuclear. (Tambini, 1997)

Conclusão

A investigação acerca da identidade da Feira Hippie de Ipanema e suas manifestações nos levou a destacar dois elementos primordiais para o entendimento da sua organização espacial e dos movimentos pelos quais ela vem passando ao longo de sua existência: as idéias de “alternatividade” e “informalidade”, estas marcam o sentido das produções lá encontradas.

O estudo da Feira abriu uma perspectiva para novas proposições em relação ao artesanato nos centros urbanos. Como uma opção “hippie”, a Feira era a negação dos valores culturais modernos, com uma estética contestatória dos paradigmas atrelados à idéia de desenvolvimento social.

Soma-se em seu corpo, no decorrer dos anos, uma outra produção, um apelo de tradicionalismo de cunho popular, voltada para o turismo. Esta produção estava, assim como ainda está, ligada a um fazer que também se contrapõe ao paradigma do desenvolvimento, funcionando como objeto de afirmação das diferenças geradas na distribuição desigual do capital cultural.

Ela também traz um caráter de alternatividade, seja como uma forma de “*romper com o patronato*”, como nos declarou um de nossos informantes, ou como uma forma de manter o indivíduo ligado às práticas aprendidas na infância em família ou no lugar de origem — práticas que lhe dão a noção de pertencimento cultural, e que tendem a se diluir na cidade moderna.

Na proposta dos artistas plásticos da Feira também encontramos uma alternatividade eminente. Originária ou não dos movimentos de popularização das artes que caracterizaram os anos sessenta, a Feira traz para a rua uma produção que — ainda que não funcione na mesma esfera dos discursos herméticos das artes contemporâneas — era restrita aos sistemas fechados de circulação das galerias e dos marchands.

No que diz respeito à conceituação dos termos artesanato e arte popular, ao cruzar as investigações teóricas sobre o assunto com a realidade apresentada pela Feira, pude concluir que existe no senso comum (e por conseguinte nas instituições públicas que regulamentam e administram a Feira) uma falta de capacidade de compreensão do fenômeno. O que se dá pela inadequação dos antigos paradigmas sobre artesanato e arte popular que povoam o ideário social às novas características assumidas por estas práticas.

Desta forma, categorizar a produção artesanal através de antigas concepções sem questioná-las, antes mesmo de questionar aquilo que se apresenta como fato, é tender à reificação de uma prática que só se constitui enquanto manifestação cultural viva. Isto equivale a dizer, por exemplo, que, dentro de uma categorização de artesanato, limitar esta definição a práticas executadas manualmente pode significar levá-las à extinção, condenando seus praticantes à miséria material e cultural.

Na hipótese de uma categorização mais plausível de se contrapor à realidade, o termo artesanal deveria ser substituído por artístico-artesanal e o fator da criatividade e da originalidade não deveria ser um mero adereço, um acessório dissociável do objeto fruto da técnica, e sim um caráter básico de sua constituição.

Por outro lado, penso que esta técnica deva ser sempre observada dentro de uma perspectiva histórica e evolutiva. Acredito na intelectualização do artista como também no aparelhamento técnico deste como forma de vencer um processo involutivo pelo qual aquilo que se entende por “bom artesanato” vem passando.

A experiência da Feira é, por sua vez, uma expressão da informalidade. Sua história — e a história individual de seus participantes — narra a relação de uma expressão cultural que foge ao projeto social moderno. Em sua história alternam-se momentos de informalidade e de enquadramento. Como um lugar

que surgiu em um movimento de insurgência de cidadania, a Feira passou por um processo de regulamentação e formalização que logo se alternou para um segundo momento de insurgência, com seu crescimento e alastramento pelas ruas adjacentes.

Esta alternância entre momentos de formalização e informalidade, se reflete em uma variação em sua organização espacial. Em um primeiro momento, imagino uma organização voluntária, uma ocupação espacial sem tensões dentro do espaço da praça, resultante do pequeno número de participantes tal como no mito de origem narrado por Caio Mourão e Hugo Bidet. Em um segundo momento, de informalidade, a invasão hippie. Logo em seguida, veio a intervenção das autoridades em um momento de formalização, desta vez a Feira se viu diante da necessidade de se organizar espacialmente, criando uma territorialidade demarcada e normatizada em sua ocupação e uso.

Posteriormente, a Feira sofreu um crescimento desmensurado, com a invasão do comércio informal, gerando seu alastramento pela rua Visconde de Pirajá e calçadas que circundam a praça. Neste período, havia uma desorganização espacial na qual dentro e fora não definiam uma territorialidade, a Feira viveu durante anos a tensão na falta de espaço físico e sua má ordenação.

Hoje, organizada em sua atual configuração territorial, encontramos uma Feira com seus limites bem demarcados e seu corpo distribuído no espaço físico de forma a facilitar seu controle e seu funcionamento. O comércio — Feira Paralela — que se estendia pelas vizinhanças foi retirado e seu comportamento é vigiado de perto por fiscais da Prefeitura.

Posso dizer que hoje ela vive um momento de formalização imposto pelo governo, na tentativa de controlar e direcionar seu desenvolvimento. Podemos buscar em seus participantes, na busca pela autonomia produtiva, na

informalidade de seu aprendizado ou na livre relação de comercialização, a natureza da formação identitária da Feira.

De certa forma, a Feira foi precursora de uma série de movimentos de organização social de natureza informal. Acredito que novas feiras ligadas a moda e decoração — como Babilônia Feira Hype ou Mercado Mundo Mix —, que já surgem em um modelo mais empresarial e organizado, tenham sido geradas nas conquistas de experiências como a da Feira Hippie, e que hoje, sem a proposta cultural contestatória, expõe a contestação estetizada dos padrões de consumo.

Atualmente, mais que assimilada pelo bairro e pela cidade, a Feira Hippie de Ipanema é um exemplo do fenômeno da aculturação e da transnacionalização da cultura. Nela podemos observar a dissolução de antigos paradigmas como o do nacionalismo, vendo seus signos, como as cores da bandeira brasileira, comporem outros símbolos mais complexos e específicos como o símbolo da Feira. Um símbolo que identifica um lugar que acolhe diferentes metáforas sobre um mesmo enunciado.

Na análise dos objetos encontrei uma forma de abordagem do fenômeno que pode oferecer uma visão mais dinâmica do universo de referências culturais que se relacionam no jogo dos signos encontrados na Feira.

Como última análise creio que, tanto as técnicas artesanais tradicionais como a opção pelo trabalho artístico artesanal, não estão em vias de extinção ou inviabilização. Como todas as formas produtivas da nossa contemporaneidade que se encontram em crise, seja a indústria ou o comércio, a experiência da Feira deve ser observada como fonte de inspiração para novas propostas e conquistas mais ousadas.

Como uma lição que a Feira oferece, fica a noção de que enquanto antigos paradigmas como o do emprego e das garantias ligadas à idéia de

cidadania caem por terra, a iniciativa individual e a socialização em torno de ideais comuns são vias de acesso a uma vida na qual o trabalho é objeto de uma vontade que gera prazer, e não apenas meio de um fim “outro”.

Bibliografia

- ABREU, Mauricio de Almeida . *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro* . Rio de Janeiro . IPLANRIO / Zahar, 1988.
- AMARAL, Aracy A. . *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970* . São Paulo . Nobel . 1987.
- AUGÉ, Marc . *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* . Campinas, SP . Papyrus . 1994.
- BAUDRILLARD, Jean .1968 . *Sistema dos Objetos* . São Paulo . Ed. Perspectiva . 1993.
- BERMAN, Marshall . *Tudo que é sólido desmancha no ar : a aventura da modernidade* . São Paulo . Companhia das Letras . 1986.
- BOSI, Alfredo . *Cultura como tradição* . In: *Cultura Brasileira: tradição/contradição* . Rio de Janeiro . Zahar . 1986.
- BRUSATIN, Manlio . *Artesanato* . In: *Artes - tonal/atonal* . Enciclopédia Einaudi, Nº 3 . Porto . Imprensa Nacional-Casa da Moeda . 1984.
- CANCLINI, Néstor Garcia . 1981 . *As Culturas Populares no Capitalismo* . São Paulo . Ed. Brasiliense . 1983.
- . *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*, In: VVAA: Buarque de Hollanda, Heloisa (Org.) . *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional* . Nº 23 . Ministério da Cultura . 1994.
- CANEVACCI, Massimo, *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana* . São Paulo . Studio Nobel . 1993.

- _____. *Sincretismo cultural das metrópoles* . In: Revista Rumos . Publicação da Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil - Ano I número 1 . Brasília DF . dez 98 / jan 99.
- CERTAU, Michel de . *Andando na cidade* . In: VVAA: Buarque de Hollanda, Heloisa (Org.) . Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional . Nº 23 . Ministério da Cultura . 1994.
- CLIFFORD, James . *On Collecting Art and Culture* . In: VVAA . During, Simon (Org.) *The Cultural Studies Reader*, . Londres . Routledge . 1993.
- CUMMING, Elizabeth & WENDY, Kaplan . *The Arts and Crafts movement* . New York . Thames and Hudson . 1995.
- DORFLES, Gillo . *A Moda da Moda* . São Paulo . Editora Martins Fontes . 1988.
- _____. *As Oscilações do Gosto* . Lisboa . Livros Horizonte . 1989.
- ECO, Umberto . *Apocalípticos e Integrados* . São Paulo . Perspectiva . 1990.
- _____. *A Definição de Arte* . Rio de Janeiro . Editora Elfos . 1995.
- FRADE, Isabela Nascimento . *O Barato da arte na praça: o artesanato na Feira Hippie de Ipanema* . Dissertação de Mestrado . Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo . Mestrado em Teoria da Cultura e da Comunicação . São Paulo . 1994.
- GOMES, Renato Cordeiro . *Todas as cidades, a cidade* . Rio de Janeiro . Rocco . 1994.
- HOLSTON, James . *Espaços de Cidadania Insurgente* . In: VVAA: Arantes, Antônio A. (Org.) . Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional . Nº 24 . Ministério da Cultura . 1996.
- MOLES, Abraham . *O Kitsch* . São Paulo . Perspectiva . 1986.
- OFFE, Claus . *Capitalismo desorganizado: transformações contemporâneas do trabalho e da política* . São Paulo . Editora Brasiliense . 1986.

- PARK, Robert Ezra . *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano* . In: VVAA: Velho, Otávio Guilherme (Org.) . O fenômeno urbano . Rio de Janeiro . Zahar Editores . 1976 . pp. 26-67.
- PEIXOTO, Mario; BARATA, Carlos Eduardo; GASPAR, Claudia Braga; ABREU, Marilúcia . *Villa Ipanema* . Rio de Janeiro . Novo Quadro . 1994.
- REIS, Luiz Fernando, *Turismo e Centros Históricos: A apropriação do Centro Histórico de Paraty - RJ, pelos agentes sociais que promovem o turismo local* . Tese de mestrado . FAU - UFRJ . 1998.
- RIBEIRO, Berta G. (et alli). *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea* . Rio de Janeiro . FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore . 1983.
- RODRIGUES, Adyr Balastri . *Turismo e Espaço: Rumo a um conhecimento transdisciplinar* . São Paulo . Editora Hucitec . 1997.
- ROSZAK, Theodore . *A Contracultura* . 1968-69 . Petropolis - RJ . Editora Vozes . 1972.
- SILVEIRA, Maria Laura . *Da fetichização dos lugares à produção local do turismo* . In VVAA: RODRIGUES, Adyr Balastri (org.) . Turismo, modernidade , globalização . São Paulo . Editora Hucitec . 1997.
- SIMMEL, Georg . *A metrópole e a vida mental* . In: VVAA . Velho, Otávio Guilherme (Org.) . O fenômeno urbano . Rio de Janeiro . Zahar Editores . 1976 . pp. 11-25.
- _____. *Como as formas sociais se mantêm* . In: Fernandes, Florestan (Org.) . Simmel . São Paulo . Editora Ática . 1983 . pp. 46-58.
- TAMBINI, Michael . *O Design do Século* . São Paulo . Editora Atica, 1997.
- VILHENA, Luís Rodolfo . *Ensaio de Antropologia* . Rio de Janeiro . EdUERJ . 1997.

Anexos

Praça General Osório voltará a ser como era

■ Projeto ousado é criticado e área será reconstituída conforme o modelo original

FABIANA SOBRAL

Os moradores de Ipanema venderam. As críticas ao projeto de reurbanização do arquiteto Paulo Casé para a Praça General Osório acabaram sensibilizando o prefeito César Maia. Ontem, ele decidiu que a praça será reconstituída conforme seu modelo original. As obras, orçadas em US\$ 267 mil, começam no dia 15 e estarão prontas em dezembro, como parte das comemorações do centenário do bairro. O novo cenário deverá permanecer até que Casé encontre uma solução que agrade mais os ipanemenses.

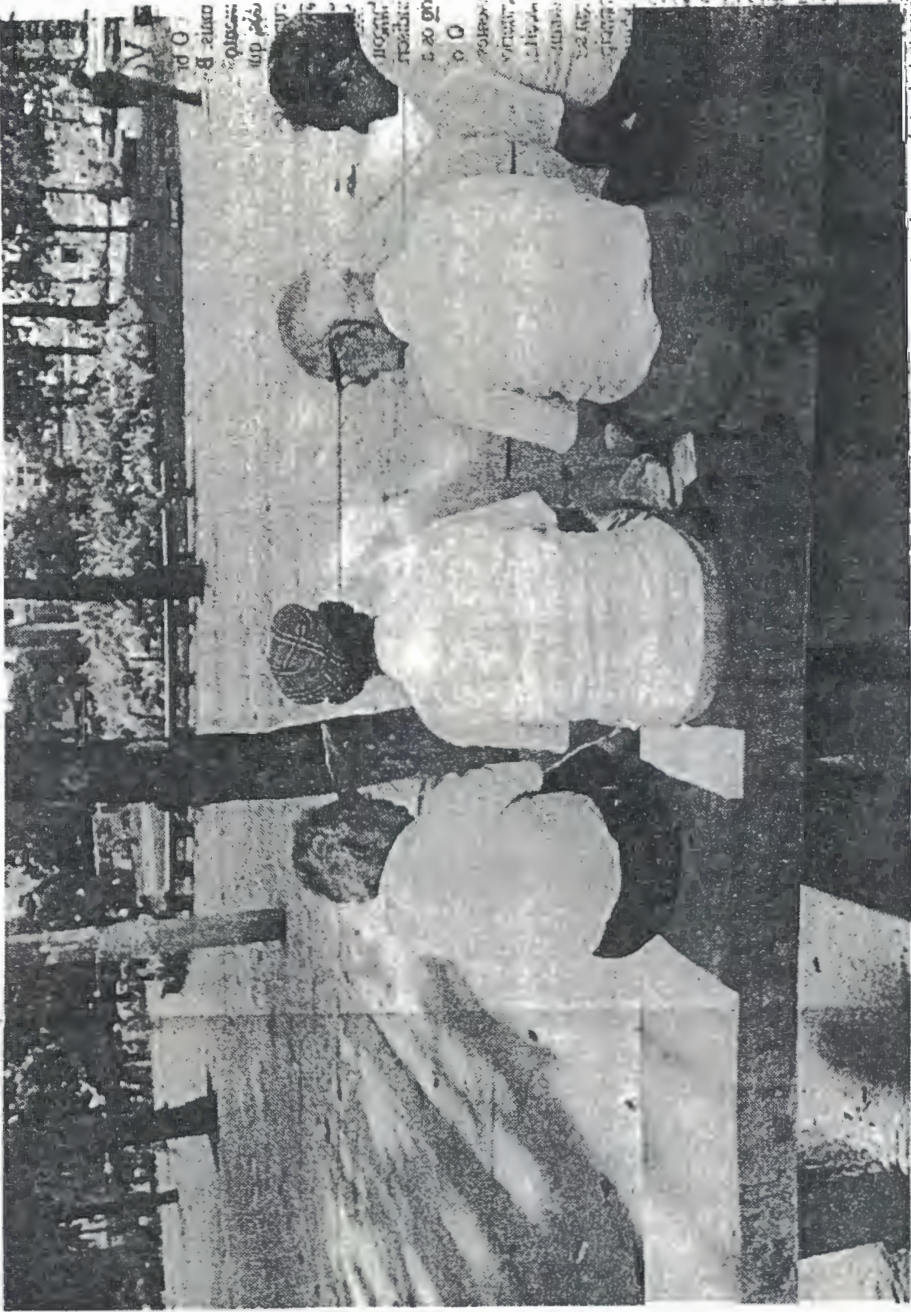
A reforma começa com a retirada do canteiro de obras montado em 1987 para a ampliação da linha dois do Metrô — que será transferido para um terreno no Largo do Machado. No próximo domingo, os fiscais da prefeitura irão fazer uma grande operação para retirar os camelôs da área. A feira hippie dos domingos deve permanecer na praça durante a reforma. A ideia é que ela passe para o lado encoberto por tapumes depois que essa área for recuperada, abrindo espaço para a execução das obras no local onde funciona hoje.

A prefeitura já havia previsto uma reforma superficial na praça até que fosse concluído o projeto de Casé, que está dentro do *Rio Cidade* e atinge outras áreas do bairro.

Como os moradores fizeram críticas aos planos do arquiteto — considerado muito ousado —, o município pediu que ele reestudasse alguns pontos. Diante do recuo, o prefeito decidiu reformar a praça de acordo com seu modelo original. Se os novos planos de Casé agradarem os moradores, serão executados posteriormente.

Segundo o presidente da Fundação Parques e Jardins, a reforma inclui a reconstituição das calçadas de pedras portuguesas, recuperação de jardins e gramados, colocação de bancos e mesas, além de playground. O Chafariz das Saracuras, construído em 1799 e tombado pelo Patrimônio Histórico, será recuperado e ganhará flores. A estátua da pantera negra, hoje na Praça Nossa Senhora da Paz, voltará ao local. A prefeitura só não vai reconstruir os antigos lagos porque encareceria a reforma.

A Praça General Osório foi criada em 1917 pelo prefeito Amaro Cavalcanti. Em 1985, passou por reforma, mas dois anos depois o trabalho foi prejudicado pelas obras de ampliação do Metrô, iniciadas no governo Moreira Franco. A ampliação acabou não ocorrendo, mas o canteiro da empreiteira ficou lá, ocupando metade da praça, hoje abandonada.



A reforma da Praça General Osório, em Ipanema, deverá estar pronta em dezembro, como parte das comemorações do centenário do bairro.

Camelôs serão retirados da feira hippie

A reforma da Praça General Osório inclui a reorganização da feira hippie que sofrerá a retirada dos camelôs infiltrados, entre os artesãos. Criada há 26 anos, a feira de artesanato da General Osório, acabou transformando na sede ipanemense do então movimento hippie do Rio. A feira dos cabelos virou feira hippie e mudou a história da praça. Os primeiros artesãos se foram, mas a feira, um sinal de resistência con-

tra os tapumes do Metrô, sobreviveu. Hoje cerca de 800 expositores ocupam o espaço todos os domingos, chuva ou faça sol, para alegria dos turistas estrangeiros que sempre visitam o local. Quadros, bijuterias, brinquedos e até móveis são algumas das mercadorias oferecidas pelos artesãos, que são licenciados pela prefeitura e reclamam da infiltração dos camelôs em seu espaço.

A presença dos ambulantes está sufocando a feira. Eles acabaram virando concorrentes e criaram uma feira paralela, que vai muito além das imediações da General Osório, para desespero dos moradores do bairro. De acordo com a prefeitura, os camelôs serão totalmente retirados nesse fim de semana.

Além do artesanato, a feira oferece outras atrações, em especial para os turistas estrangeiros: rodas de samba e capoeira, além de comidas típicas. A montanha de barracas que deverão ser padronizadas começa ainda na madrugada de sábado e o burburinho só termina lá pelas 18h, de domingo. Mais organizados: hoje os pioneiros hippies, os artesãos lutam e reivindicam seus direitos. Pelo menos na disposição, eles são iguais aos cabeludos que invadiram a praça no final dos anos 60 com seu colorido.

ESSA É A CHAPA 1

TITULARES

Paulo Paes Melo (Paulo Melo)
Paulo Roberto da Costa (Paulo Madeira)
Renato José Serlião

SUPLENTES

Nice Ninive da Costa Ferreira
Lucia Barreiro Pinheiro
Edésio Souza da Silva (Edésio)

ESSAS SÃO AS NOSSAS IDÉIAS

No próximo dia 26 estaremos elegendos a Comissão de Administração da FEIRARTE I, com mandato de um ano, justamente numa época em que atravessamos grandes dificuldades financeiras e mais uma vez enfrentamos ameaças contra a preservação da FEIRA HIPPIE, o que equivale dizer, ameaças contra nossa sobrevivência e a de nossas famílias. Considerando isso é que chamamos a atenção dos companheiros para dois aspectos de relevante importância :

I - A eleição da Comissão de Administração é responsabilidade de todos, portanto, precisamos levar em conta que essa comissão deve ser :

SENSÍVEL

COERENTE

ATUANTE

ÉTICA

REALISTA

II - Não esquecermos que ainda temos um mercado de trabalho do qual sobrevivemos e precisamos estar alertas contra quaisquer tentativas de sua extinção, ainda mais diante da crise sócio-econômica que atravessa o país, atingindo-nos brutalmente com a acentuada queda nas vendas.



A Comissão de Administração deve ser Atuante, porque :

SER ATUANTE é ter conquistado com muito trabalho a Lei 1533, de 10/1/90 e ter conseguido a inclusão das FEIRARTES na Lei Orgânica do Município, artigo 348 : "É garantida a preservação das FEIRARTES nos seus respectivos espaços, como pólos divulgadores da cultura popular, de acordo com o estabelecido na Lei."

SER ATUANTE é ter, portanto, assegurado aos expositores, instrumentos jurídicos capazes de garantir seus direitos, como nos casos da Praça S. Pena e Praça XV e que nos possibilitará lutar pela Feira Hippie contra as investidas que, a pretexto de obras públicas, gradeamento, etc, nos ameaçam.

SER ATUANTE é agir como no episódio do Decreto nr. 12.881, de 10/5/94, que distribuía as FEIRARTES entre as Regiões Administrativas, ignorando a existência e os direitos previstos na Lei 1533. Ocorreu, então, a Comissão de Administração articular um movimento, levando à câmara de Vereadores cerca de 200 expositores que deram uma inesquecível demonstração de conscientização, sensibilizando e empolgando os vereadores e levando o Prefeito a revogar o referido decreto 10 minutos antes do começo da sessão em que o mesmo seria anulado pela Câmara de Vereadores.

FEIRA HIPPIE
30 ANOS DE TRADIÇÃO

SER ATUANTE é não agir como, lamentavelmente, a pseudo-comissão (imposta no tapetão, num simulacro de Assembléia do Sindicato). Ao "substituir" a Comissão realmente legal, não foi capaz de entender a extensão das arbitrariedades do Decreto nr. 13.603, de 16/1/95 (presentemente em vigor e totalmente inconstitucional). Ao contrário, até houve confraternização com os funcionários da S.M.F.

SER ATUANTE é se manter independente da burocracia, permanecer alerta e esclarecer aos expositores das medidas que venham a serem tomadas pela Administração Pública, em geral prejudiciais aos seus interesses, bem como orientá-los como se defenderem.

A Comissão de Administração deve ser coerente, porque :

SER COERENTE é seguir uma única linha de pensamento :

- Preservação da Feira Hippie
- Respeito aos direitos dos expositores
- União da categoria, pois é essa união que faz a força e a força dessa união é que nos faz fortes para enfrentarmos e vencermos as crises que defrontarmos.

SER COERENTE é ter compromisso com todos, não se coligando a subgrupos que ficam mudando de opinião e orientação, numa explícita demonstração de politicagem, sem medirem as conseqüências de seus atos e só dividem a comunidade.

A Comissão de Administração deve ser ética, sensível e realista, porque :

SER ÉTICA é não se envolver em perseguições, ameaças, revanchismos e mesquinhas contra os colegas.

SER SENSÍVEL é procurar resolver os problemas sem autoritarismo.

SER REALISTA é não ficar prometendo o que não poderá cumprir, como por exemplo, acabar com o controle de frequência que está na Lei e, portanto, não pode ser ignorado num simples regulamento interno. Além do mais, qualquer alteração na Lei 1533 atualmente será suicídio, pois o Prefeito tem maioria na Câmara de Vereadores e, por certo, passarão emendas contrárias aos nossos interesses e ainda permanecerá o artigo da obrigatoriedade da frequência, com maiores exigências.

SER REALISTA é pensar com o pé no chão mas no chão da Praça General Osório, que o nosso local de trabalho e precisamos concentrar os esforços para conservá-lo. Não vamos vacilar com questões menores porque corremos o risco de ainda vir a sentir falta da chateação de assinar a frequência e então lamentarmos : Éramos felizes e não sabíamos.

**FEIRA HIPPIE
30 ANOS SENDO PRESTIGIADA
PELA POPULAÇÃO !**

Três décadas de resistência

■ Feira Hippie de Ipanema chega aos 30 anos tentando recuperar o apelo turístico e a vocação de pólo criador de moda e artes plásticas

MOMA BITTENCOURT

A Feira Hippie, em Ipanema, faz 30 anos em agosto e prepara uma comemoração digna do status de ponto turístico carioca e de pólo revelador de talentos das artes plásticas e da moda. Os designers Victor Romanelli, Hugo e Marco Rica e o pintor Armando frequentaram as calçadas da Praça General Osório nos anos 60 e 70. A intenção da comissão encarregada de preparar a festa é promover shows com astros da MPB e exibir esquetes teatrais. "Temos muitos atores e cantores entre nossos frequentadores. Acho que três décadas de resistência são um bom motivo para festejar", diz Luryi Wolfe, artesão e relações-públicas da feira.

O entusiasmo e a vontade de reerguer a Feira Hippie impulsionam velhos e novos participantes. Depois de um período em que se viu invadida por camelôs, a Feirarte 1, como é designada pela prefeitura, quer aproveitar o aniversário para renascer. Por isso, aliado à comemoração, eles pretendem lutar pelo reconhecimento da Riolar. "Antes, havia o apoio da Secretaria de Turismo, que imprimia folders sobre a feira", explica Luryi.

Os expositores também reclamam da falta de estacionamento para os ônibus de turismo, o que tem contribuído para a diminuição de visitantes estrangeiros. "Quando tínhamos estacionamento, os turistas ficavam mais tempo e acabavam almoçando nos restaurantes em volta da praça. Era bom para todo mundo. Agora, eles passam aqui por aqui por uma hora no máximo enquanto os ônibus e as vans dão voltas pelo bairro", reclama Luryi.

Geração — Apesar das dificuldades experimentadas ao longo de três décadas, a feira resiste. Atualmente com 600 expositores de artigos de couro, roupas, brinquedos, bijuterias e mobiliário, além das pinturas e esculturas, a feira recebe cerca de 5 mil visitantes a cada domingo. E hoje já conta com uma segunda geração de artesãos, filhos daqueles que há 30 anos resolveram estender suas lonas no chão e muitas vezes tiveram que fugir das batidas policiais.

Arnaldo Ribeiro Tavares, 55 anos, está na praça desde o surgimento da feira exibindo suas roupas em couro. Hoje, o filho Arnaldo Filho, 19 anos, é seu parceiro na



Foto de Adriana Caldas

Formado em desenho industrial, Cláudio Pentagna encontrou na badalada praçinha de Ipanema um ponto ideal para expor e vender suas pinturas, no s últimos 12 anos

Prudente de Moraes com Teixeira de Melo. Arnaldo pai, que conserva o visual ríspido, com cabelos e barba longos, tem uma visão crítica sobre as três décadas que atravessou na calçada de Ipanema: "A feira lançava moda. Depois, houve uma infiltração de produtos industrializados e ficou melhor, mas precisa reconquistar o papel de polo criativo", defende.

Arnaldo se resente da mudança nas relações entre os expositores. No fim dos anos 60, em plena vigência da Era Paz e Amor, os artesãos eram unidos e dividiam técnicas e conquistas. "Antes, quando alguém descobria uma técnica ou um material novo corria para mostrar e compartilhar com os outros. Hoje, a mentalidade é outra", argumenta.

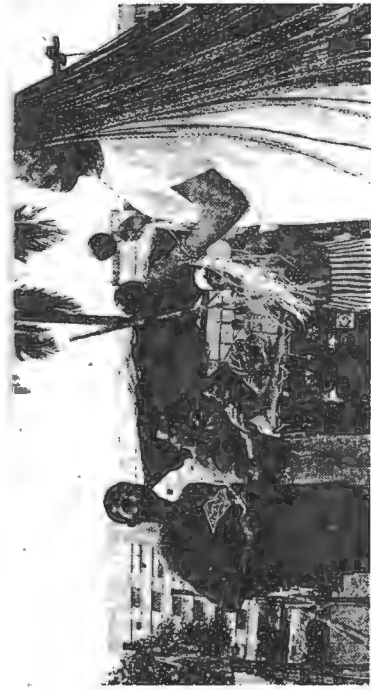
Fama - A criatividade de que fala Arnaldo revelou alguns nomes para as artes plásticas e a moda. O hoje consagrado pintor Arnaldo Romanelli começou a expor seus trabalhos em 1969. O designer de bolsas Victor Hugo e os criadores de moda Marco Rica e Gaspar Saldanha, hoje radicados em Nova York, também começaram na feira. Os novos expositores sonham com o reconhecimento, mesmo que seja somente pelos frequentadores da feira.

Um deles, Cláudio Pentagna, 42 anos, formado em desenho industrial pela PUC, há 12 anos começou a expor seus quadros na feira. "As galerias consideraram que meu trabalho tinha um tom publicitário e as agências de publicidade o consideraram artístico demais. Na feira, consegui a aceitação que sonhava", diz o artista.

Além da consagração de artesãos, a feira abriu espaço para figuras que se tornaram sucesso em outras áreas. O dançarino e cantor baiano Luz do Sol, nascido Washington Sales dos Santos, 31 anos, há dez anos se requereado ao *point* do vendedor de instrumentos musicais Paulo Bahia. "Já perdi a conta de quantas vezes fui fotografado por turistas. Também já participei de gravações sobre o turismo no Rio para emissoras estrangeiras", orgulha-se.

Com a queda do movimento de turistas, Luz do Sol passou a dividir a feira com a venda de cangas pintadas à mão. Um jeitinho de aumentar a renda que durante a semana é sustentado por serviços de faxina. "Na feira, eu me realizo como artista", completa o dançarino.

Há dois anos, o casal de peruanos Vitoria Contreras, cantora, e Alfonso Fabian, harpista, virou atração musical da feira. Todos os domingos, eles se aboletam sob uma frondosa árvore e entoam canções in cas e lupi-guarani. "Ela tem uma voz maravilhosa", elogia Lury. No chapéu depositado no chão chegam as contribuições de argentinos, alemães, indianos, americanos e brasileiros, que garantem a sobrevivência e as passagens para manter as saudades de Machu Picchu, no Peru.



O cantor baiano Luz do Sol (D) sente orgulho de se existir na Praça General Osório



Um dos fundadores, Arnaldo pai (D) ensinou a Arnaldo Filho os segredos do couro

Das calçadas para as galerias de arte

A Feira Hippie revelou grandes nomes das artes plásticas e da moda. O pintor Romanelli não esquece os dois anos - 1969 e 1970 - em que exibiu seus trabalhos na calçada da Praça General Osório. "Foi a coisa mais importante da minha vida de artista", atesta Romanelli, hoje consagrado e com livre trânsito entre as galerias de arte. No mundo da moda, os hoje famosos Marco Rica, Victor Hugo e Gaspar Saldanha, radicados em Nova York, também exibiram suas primeiras modelagens em roupas e bolsas.

Romanelli orgulha-se de ter participado da fase inicial da feira, quando dezenas de artistas procuravam espaço e público para mostrar suas obras. "Comecei do nada. Não havia um interesse por minhas obras e na feira a procura foi muito boa", conta o artista. Com o público conquistado na calçada, Romanelli armou-se de coragem para

enfrentar o fechado mundo das galerias de arte. "Graças à feira, algumas portas se abriram. Depois, foi só tomar coragem para abandonar a feira, pois a turma era realmente boa, tinha a Miriam Medeiros, o David da Costa", recorda.

O rito de passagem não foi fácil. Contra os artistas da rua havia o preconceito das galerias. "Eramos marginalizados na época. Para os donos de galerias, vender quadros na feira pressupõe que o comprador possa pechinchar o preço. E as galerias não querem isso. Eu fui muito colocado de lado. Foi muito difícil ultrapassar essa barreira", conta o artista.

Mas tudo valeu a pena. "Eu credito muito do que tenho à minha passagem pela feira. O contato com o público é muito importante. Acho mais importante a aceitação do público do que a do crítico", argumenta Romanelli. (MB)



Hoje consagrado, Romanelli (E) começou a expor seus quadros na feira nos anos

A etiqueta que conquistou Calvin Klein

Apesar do momento empresarial difícil, este sucesso rápido, a referência contínua, principalmente para quem vem de fora do país. Além dos shoppings, um viajante bem informado reserva sempre o horário para ir à Praça General Osório no domingo: o estilista americano Calvin Klein, quando veio ao Rio, exibiu orgulhoso um par de sandálias trançadas, e confessa ter sido sua melhor compra carioca.

Alguns peças parecem sair de uma

gentes de fimo, a massinha alemã que faz berloques lembrando murano, cerâmica ou porcelana. Sem falar na ala dos artistas plásticos: aos domingos, muitos marchands percorrem o corredor de telas primitivas, em busca de novos talentos. Como os frequentadores fiéis da feira, poucos artistas trocam a cadeirinha no meio da rua pela sofisticação da galeria com ar condicionado.

Há as idéias originais, que logo são descobertas e entram no padrão repetitivo. Como as bolsas de couro - que devem ser examinadas na hora da compra, para ver se o couro não cheira mal. Ou os pin-