

# A Agonia do Pássaro Arara e os Limites das Políticas Acerca da Cultura Popular Santarena<sup>1</sup>

## The Agony of the Macaw Bird and the Limits of Policy Towards the Popular Culture of Santarém

Lígia T. L. Simonian<sup>2</sup>

**Resumo:** A problemática da cultura popular amazônica tem sido pouquíssimo analisada no âmbito da academia, pelo menos a se pensar em obras mais abrangentes. O mesmo pode ser dito em relação aos pássaros juninos, que ainda estão por merecer um trabalho que consiga dar conta da história, diversidade e problemas enfrentados no que diz respeito às políticas públicas, à resistência cultural e às possibilidades de continuidade. Embora não se pretenda mais que contribuir para uma tal perspectiva, no presente trabalho, que trata do Pássaro Arara, de Santarém, PA, tenta-se discutir os impasses que sua proprietária vem enfrentando nos últimos anos, o que impôs a suspensão da apresentação ao público. Uma abordagem a partir da experiência da dona desse pássaro e evidências produzidas a partir de trabalho de campo e pesquisa bibliográfica-documental-foto/iconográfica aponta para a inexistência de políticas públicas eficazes quanto à cultura popular regional, para um faccionalismo exacerbado no âmbito dos movimentos sociais ligados à cultura e para a fragilidade econômica dos produtores culturais locais. Muitas vezes esses têm que assumir os custos dos empreendimentos culturais, como o dos pássaros, sob pena de vê-los "morrer" no cenário cultural em que se encontram inseridos.

**Palavras-Chave:** Cultura popular amazônica. Políticas públicas. Sustentabilidade. Pássaro Arara. Santarém-Pará.

**Abstract:** The Amazonian popular culture's problematic has been scarcely analyzed in the context of the academia, at least if one think in works of a more general scope. The same can be said in relation of the June Birds that are still to deserve a research that accounts for the history, the diversity and the problems that are faced regarding public policies, cultural resistance and the possibilities of continuity. Though there is no intention than to contribute to such a perspective, in this paper that refers to the Arara Bird of Santarem, Para, Brazil, it is attempted to debate the limits faced by its owner in the last years, which imposed a suspension of the show to the public. An approach based on the experience of this bird, and on evidence produced during the fieldwork and on bibliographic, documental, photography and iconography, research points to an inexistence of efficient public policies towards the regional popular culture, to an outstanding factionalism in the environment of the social movements related to culture, and to the economic fragility of the local cultural producers. For many times, these producers have to respond for the costs of the cultural entrepreneurship, as those of the birds, not to see them to die in the cultural scenarios where they are found.

**Key Words:** Amazonian popular culture. Public politics. Sustainability. Arara Bird. Santarém-Pará.

<sup>1</sup> Este trabalho é dedicado à Antônia dos Santos Lessa, *in memoriam*.

<sup>2</sup> NAEA-Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. UFPA-Universidade Federal do Pará. Professora e pesquisadora. Campus Universitário – Setor Tecnológico. Av. Perimetral, s/n. CEP. 66075-900, Belém-PA, Brasil. (simonian@ufpa.br).

## INTRODUÇÃO

O contínuo abandono da tradição dos pássaros no baixo Amazonas e na área estuarina desse rio tem sido apontado por intelectuais tradicionais locais (SIMONIAN, 2002-2001) e em levantamento feito por Moura (1997)<sup>3</sup>. Mas, a pensar-se na realidade de Santarém (PA), essa discussão cruza com a biografia de Antônia dos Santos Lessa, autora, artista e produtora cultural, falecida aos 83 anos, no início deste ano de 2004<sup>4</sup>. A partir de uma luta incansável em defesa da floresta e, precisamente, dos animais e da arara (fam. dos *psitacidae*), que aparece na Figura 1, primeiro como brincante do Pássaro Arara de Óbidos (PA) e, depois, como proprietária/guardiã da razão social desse Pássaro em Santarém,<sup>5</sup> ela não mediu esforços, durante 19 anos, para impedir a sua morte. Esta trajetória aponta para questões de ordem das políticas e ações públicas voltadas para a cultura, para a fragilidade da situação de muitos artistas e, simultaneamente, para os tantos problemas ligados a uma proposta em torno da sustentabilidade de tais políticas e ações.

Nesse sentido, o alerta dos artistas e produtores culturais de Óbidos, Santarém etc. envolvidos com os pássaros, como Antônia, sobre os problemas enfrentados na tentativa de manter essa tradição é bem mais antigo que o de Redford (1997). De todo modo, esse autor, muito apropriadamente, apontou os problemas de uma floresta vazia, ou seja, despovoada de animais, portanto, num âmbito em



Figura 1. A arara vermelha (*Ara macao* L.), a personagem central do Pássaro Arara<sup>6</sup>.

que a relação entre a natureza e a cultura é analisada e ressaltada. Numa ação quase extremada, inclusive, algumas mulheres têm amamentado animais, como as Guajá (MA) (FORLINE, 1995, p. 64) ou, segundo Simonian (1989, n. c.), as Amundaua (RO), que mastigam o milho (*Zea mays*) e demais alimentos antes de os darem aos filhotes de pássaros que criam.

<sup>3</sup> Segundo Moura (1997, p. 139-144), entre 1901 e 1990, 185 grupos de pássaros – precisamente, cordões de pássaros, cordões de bichos, cordões de seres lendários e cordões não-identificados – existiram em Belém e no interior do estado do Pará, em diferentes tempos e duração.

<sup>4</sup> Antônia foi autora, artista e produtora cultural que nasceu em Alenquer, em 19.07.1921, viveu e casou-se em primeiras núpcias em Óbidos e, em 1959, mudou-se para Santarém, onde faleceu em 14.02.2004, com 83 anos. Neste ponto, impõe-se um registro sobre a atenção, colaboração e paciência de Antônia e familiares, sem as quais este trabalho não teria sido possível.

<sup>5</sup> Isto há mais de quarenta anos, quando Antônia ainda vivia em Óbidos, e, depois, desde 1980, quando criou o Pássaro Arara em Santarém e o pôs na rua, o que conseguiu fazer até 1998, oportunidade em que o apresentou pela última vez ao público.

<sup>6</sup> Esse quadro é de autoria de Ronaldo Medeiros, que o produziu para integrar o estandarte do Pássaro Arara de Antônia dos Santos Lessa. No início de 2002, o mesmo encontrava-se em uma das paredes da sala da casa de Antônia (Foto: L. SIMONIAN, 2002).

As implicações de uma tal realidade no contexto social por certo são imediatas, a exemplo da intimidade que as populações amazônicas estabelecem com os animais no âmbito da relação natureza e cultura.

Mas o que ora se pretende não é apenas destacar a importância dos pássaros nos contextos amazônicos da natureza e da cultura. Assim, a considerar-se a experiência com o cordão Pássaro Arara em Santarém, há de se revelar também o valor de Antônia. Apesar de ter passado a maior parte de sua vida nas cidades, onde morou até seu recente falecimento, essa artista de múltiplos fazeres disse que sempre se interessou e se preocupou com a floresta que a cercava, bem como com seus habitantes e mitos (SIMONIAN, 2003)<sup>7</sup>. Pelo que se pôde verificar, mesmo vivendo em condições precárias, durante anos essa autora, artista e produtora cultural gastou muito de suas energias, recursos e emoções para viabilizar a saída anual desse pássaro. Tais questões e discussões, por sua vez, remetem-se à problemática da sustentabilidade cultural.

Além dos trabalhos de Loureiro (1995), de Moura (1997) e de Refkalefsky (2001), outros autores têm analisado os cordões de pássaro a partir da cultura regional: Loureiro e Loureiro (1987), Piñon (1982) e Salles (1994, 1980). Pela definição de Edson Carneiro (*apud* SALLES, 1980), o pássaro junino resulta de "[...] uma estranha mistura de novela de rádio, burlata e teatro de revista, à qual não falta certa cor local". Mas a considerar o entendimento de Andrade (1959, p. 77), há de se agregar uma discussão sobre as possíveis influências do totemismo nessa tradição cultural. Entretanto, o essencial seria a relação entre morte e ressurreição, que se remete a influências cristãs<sup>8</sup>.

Outra questão muito discutida diz respeito à cultura popular como substrato para os pássaros juninos. Loureiro (2001, p. 16) propõe que "[...] em todos os seus ângulos, cintila a condição de arte popular, de grande complexidade cênica, exigente de recursos dramáticos constitutivos do teatro, capaz de se conduzir com a dignidade própria da teatralidade nascida na força coletiva de expressão de um povo". Diz, ainda, que um pássaro junino é "[...] um teatro popular musicado" (LOUREIRO, 2002, *apud* NOTAS, 2002) e uma das marcas distintivas da arte produzida na Amazônia (LOUREIRO, 1995, p. 324). E para Loureiro e Loureiro (1987, p. 79), o enredo desse teatro "[...] tem sempre um esquema fixo, ou seja, a perseguição de um pássaro, por um malvado caçador". Apesar de se referir a uma realidade dicotômica, em que a cultura popular implicaria em oposição a uma cultura de elite, essa distinção se coloca como importante, inclusive, na perspectiva de, conceitualmente, superá-la.

O Pássaro Arara, que foi mantido por Antônia, seguiu essa estrutura em seus aspectos gerais, como se verá oportunamente. Também, o mesmo remete para a relação natureza e cultura, o que tem sido imprescindível nos contextos humanos, sociais e do mundo natural. E toda essa tradição aponta para questões mais complexas, como a das políticas públicas voltadas para a cultura popular e a da sustentabilidade desta no contexto da produção social mais ampla.

## POSSIBILIDADES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

A discussão em torno do conceito de cultura popular é por demais complexa. Segundo o entendimento de Chauí (1994, p. 25), cultura popular constitui-se de um "[...] conjunto de práticas, representações

<sup>7</sup> Possivelmente, essa postura tenha conexões profundas com a estada nos seringais (formados por árvores de seringueiras ou *Hevea brasiliensis* – Euphorbiaceae) de Óbidos, quando ainda jovem e logo após seu primeiro casamento.

<sup>8</sup> Precisamente, numa referência implícita às experiências de Lázaro e de Cristo, reportadas no Antigo Testamento.



e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência)" e, assim, distingue-se "*da cultura dominante*". A identificação dessa lógica é da maior importância, principalmente por sua natureza envolver contradições, paradoxos e simultaneidades. Porém, nesta perspectiva, há de superar-se a dicotomia sugerida pela autora citada, no que diz respeito às noções de cultura popular e cultura dominante, principalmente a pensar-se nos tempos modernos e pós-modernos, quando as estratégias de comunicação, de controle e de cooptação tornaram-se bem mais poderosas ao serem mediadas por sutilezas de várias ordens. A experiência de Santarém e a do Pássaro Arara podem ser, assim, compreendidas.

Mas, por sua vez, qualquer análise em torno de cultura popular ainda remete à proposta de Gramsci (1982, p. 13) acerca dos "[...] intelectuais e a organização da cultura". Embora o autor dicotomize essa categoria em intelectuais urbanos e rurais, sendo estes últimos em sua maioria tradicionais,<sup>9</sup> ele ressalta, simultaneamente, a unidade do trabalho intelectual. E é nessa direção que os pássaros, como obras teatrais, inserem-se, principalmente ante o trabalho intelectual, organizativo e de produção que, em geral, é feito a partir de lideranças culturais populares. A participação de Antônia por 19 anos à frente do Pássaro Arara revela a propriedade da interpretação gramsciana, especialmente pelo poder "*persuasor*" dessa intelectual, apesar das dificuldades econômicas que ela enfrentou.

Aliás, neste sentido, discutir relações de poder se torna-se inevitável, pois a política tem uma importância significativa no contexto das relações socioculturais mais amplas, como também no âmbito de uma "microfísica do poder" (FOUCAULT, 1982). Assim, Piñon (1982) documentou a perseverança de Dona J., apesar de tantas dificuldades, para levar o

Pássaro Rouxinol ao público de Belém, o que não difere em muito da experiência de Antônia em relação ao Pássaro Arara (SIMONIAN, 2002-2001). Entretanto, apesar do papel de liderança exercido por essas e tantas outras mulheres no contexto cultural, dificilmente isso tem sido reconhecido pela sociedade. De fato, segundo Simonian (2001), essa é uma realidade bastante disseminada, notadamente quando a questão da participação das mulheres em contextos sociais mais amplos, como o do trabalho, da política e da cultura está em discussão.

E, particularmente, no que diz respeito à cultura, porque são estruturais, esses impasses limitam as possibilidades de formação de um patrimônio cultural a partir da periferia, conforme posto por Arantes (1984). Mesmo assim, a partir de sonhos, oralidade e de precariedade material, muito se tem produzido em termos de cultura popular, tanto em termos profanos como religiosos. A experiência do baixo Amazonas e mesmo nas cidades de pequeno porte ou até na periferia das grandes, as sociedades, os grupos sociais ou os indivíduos têm se insurgido e produzido.

Essa produção vem ocorrendo independentemente de qualquer apoio que os artistas populares possam ter, quer de parte do Estado, ou seja, das políticas públicas, quer de parte do movimento social organizado, das Organizações Não-Governamentais – ONG e das empresas. Entretanto, embora movimentos de revitalização (WALLACE, 1956) cultural tenham se espalhado pelo mundo desde muito, nem sempre eles persistem. Em muito, isso se deve a conflitos intergeracionais, à inadequação de estratégias que não conseguem mobilizar os jovens ou mesmo ao poder sedutor das tecnologias avançadas da pós-modernidade (SIMONIAN; PANTOJA, 2003). Possivelmente, os movimentos de revitalização da identidade étnica sejam os mais bem sucedidos.

<sup>9</sup> E estes ligados "[...] à massa social camponesa e pequeno-burguesa das cidades (notadamente dos centros menores)" (*Ibid.*).

Recentemente, essa problemática tem sido retomada com ênfases diversas. Na discussão em torno da identidade social e étnica, Beckett (1987) propõe o conceito de construção da aboriginalidade. O autor assim o faz ao analisar os processos de organização política de aborígenes e de mestiços na Austrália, onde grupos excluídos dos processos de desenvolvimento humano, econômico e social manipulam cacos e pedaços de uma identidade aparentemente perdida para os processos de dominação, opressão e expropriação, com vistas a reafirmar a origem ancestral. No que diz respeito ao Brasil, especialmente na Amazônia e no Nordeste (OLIVEIRA, 1994), mas não raro também em outras regiões (SIMONIAN, 1987), indígenas que viviam como camponeses tentam reafirmar a sua identidade étnica, um processo que tem revitalizado a indianidade no país. Ao longo desse processo, os símbolos culturais das sociedades indígenas tradicionais são manipulados na tentativa de consolidar tal realidade.

Os movimentos de revitalização têm também estado associados ao patrimônio histórico-cultural e à cultura material em geral, notadamente aos aspectos urbanísticos, arquiteturais, artísticos e museológicos (ESPERANÇA, 1997). A revitalização de áreas urbanas, como outras, também segue essa direção. Exemplos nessa perspectiva são a renovação da área portuária de Buenos Aires, a de *downtown* Manhattan em Nova Iorque, neste caso com o projeto e a arquitetura fantásticos do Museu Solomon R. Guggenheim e tantos outros museus (MUSCHAMP, 2000; POGREBIN, 2001; SIMONIAN, 2000) e as múltiplas áreas de Belém, Pará (BELÉM, 197 ?), processo que inclui os museus contextuais (PARÁ, 2002), como o recentemente inaugurado na cidade de Vigia, Pará. Tais empreendimentos visam a conservar e disponibilizar,

aos pesquisadores e ao público, coleções públicas/particulares de obras de arte, acervo histórico etc., bem como à restauração/modernização de tantos outros.

Entretanto, esse mesmo processo tem sido permeado por contradições, tensões e até por conflitos de natureza violenta, o que tem permeado festivais, rituais e outras manifestações de cultura popular, bem como os processos de reconstrução da indianidade. Exemplar, nessa direção, é a disseminação da violência, como os roubos, furtos, espancamentos, estupros, sem que políticas e ações públicas de natureza preventiva sejam propostas e implementadas. Conforme posto por Simonian (1998), o furto tem impactado a realização do Kuarip, desde que esse ritual indígena xingano foi transformado em evento de fins predominantemente políticos, na esfera interétnica. O próprio Pássaro Arara, de propriedade de Antônia, não ficou imune a esse processo, pois, conforme o testemunho dessa promotora cultural, artista e autora, ultimamente, ele vinha sofrendo impactos de natureza destrutiva.

A metodologia utilizada para a produção dessa discussão acerca do Pássaro Arara e, simultaneamente, introdução à história de vida de Antônia dos Santos Lessa, baseou-se em levantamentos diversos, observação e registro fotográfico. Nessa perspectiva, os trabalhos de Malinowski (1967), Oliveira (1996) e Edwards (1997) foram inspiradores, tendo o mesmo ocorrido a partir de uma discussão em sala de aula,<sup>10</sup> quando se levantou questões de interesse para a pesquisa antropológica urbana em Santarém. Na oportunidade, o aluno Iran Jasson Monteiro Cruz, 30 anos, mencionou o trabalho artístico de Antônia dos Santos Lessa, mais conhecida como "Dona Antônia", uma moradora da periferia. Ante as poucas informações, a então professora questionou-se

<sup>10</sup> Na oportunidade, ou seja, em janeiro de 2002, a autora estava ministrando a disciplina Estágio Supervisionado de Pesquisa para os concluintes do curso de Ciências Sociais, habilitação em Antropologia, no Campus da UFPA – Santarém.

acerca das razões de uma autora, artista e produtora cultural da periferia fazer tanto esforço para levar ao público um cordão de pássaro.

Um primeiro contato com Antônia e familiares revelou a importância de um enfoque biográfico ou de história de vida para a pesquisa, mas a partir de uma perspectiva antropológica. Nesse sentido, são importantes os ensinamentos de Langness (1973), de Marcus e Fischer (1986), mas desde um contexto cultural amazônico. A seguir, foram definidas as estratégias da pesquisa que constaram de visitas à residência dessa produtora cultural, autora e artista, onde ela e familiares foram ouvidos, sendo feitas observações diversas e um registro fotográfico; de levantamentos bibliográficos, documental, iconográfico e fotográfico; e de contatos e entrevistas abertas com pessoas do meio cultural e instituições ligadas à cultura santarena, no estado do Pará.

Nessa direção, inquirida sobre a existência de algum arquivo documental ou fotográfico sobre esse pássaro junino, Antônia lamentou ser analfabeta e de não ter tido condições de registrar e montar um arquivo sobre seu trabalho artístico, que teve como interesse principal o Pássaro Arara (SIMONIAN, 2003; 2002). De todo modo, além de peças da indumentária e de adereços, ela dispunha do texto de Roque Lima (199\_?), que foi produzido para ser recitado em uma das apresentações, algumas fotos, troféus e um quadro com a representação da arara vermelha, vista na Figura 1, e ícones que aparecem em fotos apresentadas mais adiante. Essa produtora cultural ainda falou de um vídeo, feito durante uma das últimas apresentações, mas do qual não dispunha de cópia<sup>11</sup> nem de uma transcrição da música e letra acerca desse Pássaro<sup>12</sup>.

A representação do pássaro ou outra realidade homenageada por um cordão de pássaro ou teatro popular é tida como fundamental pelos artistas-brincantes, principalmente, pelo simbolismo que anuncia ao público espectador. Na primeira representação da Arara, acompanhava o cocar ou "capacete" da personagem Arara, obra que foi esculpida em madeira, mas, com o passar do tempo, os cupins (ord. dos *Isoptera*) a destruíram; a segunda foi produzida em isopor e, em 2002, encontrava-se em estado de deterioração (SIMONIAN, 2002). Uma tal experiência quanto a registros e peças, ainda que referida a um único Pássaro, revela descaso tanto do poder público como dos movimentos sociais vinculados à cultura e ao patrimônio cultural.

## PÁSSAROS E DESDOBRAMENTOS HISTÓRICO- CULTURAI

No que diz respeito à problemática dos pássaros ou de cordões de homenageados de outra natureza e, considerando-se o espaço amazônico, importa delinear a sua perspectiva histórico-cultural-espacial no estado do Pará, onde os mesmos têm um destaque ímpar. Em que medida eles remontam ao período colonial, há que se investigar mais. De todo modo, o que se sabe, pela documentação levantada e pelas experiências recentes, é que os pássaros – ainda que em número reduzido – continuam a fazer parte do cenário cultural regional, especialmente durante a quadra junina.

Mas por certo que o teatro se fez presente na Amazônia, tanto através de religiosos como de leigos (LOUREIRO, 1995; REFKALEFSKY, 2001; SALES, 1994, 1980). Pelo que Loureiro (1995, p. 324), Salles (1980) e Refkalefsky (2001, p. 27) informam,

<sup>11</sup> A autora tentou localizar essa obra junto a instituições e pessoas ligadas à cultura local, mas até o momento sem sucesso.

<sup>12</sup> Então, Antônia dos Santos Lessa (2002b) informou que ela e o neto-filho, Antônio, sabiam a letra da toada, e que pediria para ele "tirar" [transcrever] uma cópia, o que fez e aparece no Anexo adiante, sob o título – Conto do Pássaro Arara (LESSA, 2002a). Note que foi mantida a grafia dessa transcrição, com pequenos ajustes. Entretanto, ainda há de se transcrever a música.

essa modalidade de teatro teria se estruturado em fins do século XIX, no Pará, sendo que, entre 1910 e 1960, mais de 50 grupos de pássaros apresentavam-se em Belém, a cada temporada junina (REFKALEFSKY, 2001, p. 28). Segundo Moura (1997, p. 137-144), entre 1901 e 1990,<sup>13</sup> 185 desses grupos existiram no Pará. Entretanto, “[...] o ano em que foi registrada a existência de pássaros não corresponde necessariamente ao ano de sua fundação, que raramente foi estabelecido com precisão” (MOURA, 1997, p. 138). No baixo Amazonas, sua presença já era disseminada nos anos de 1950 (SIMONIAN, 2002). Em Santarém, a encenação dos cordões de pássaros é antiga, sendo alguns com longa duração, como o Pássaro Arara. Os cordões de pássaros integram os festejos da quadra junina do baixo Amazonas, de cidades da área estuarina<sup>14</sup>. Dentre os municípios dessa primeira região – Alenquer, Monte Alegre, Óbidos, Oriximiná e Santarém – “*donos de pássaros*” ou “*ensaiadores*” têm encenado pássaros juninos, embora poucos continuem com essa tradição. Os cordões listados no Quadro 1 apontam para uma diversidade de temáticas centrais,<sup>15</sup> definidas pelos objetos da homenagem, sendo alguns apresentados desde um passado mais distante; de todo modo, essa listagem é, evidentemente, incompleta.

A considerar-se os pássaros santarenos, pela memória social local sabe-se que são antigos. De acordo com Jessonita Imbiriba Carneiro (2002),<sup>16</sup> os pássaros Marinheiros do Cruzador Tupi e Barca eram apresentados em Alter do Chão e em Santarém quando ela era criança, na década de 1940, sendo muitos bastante antigos e de vida prolongada. Desse tempo, ela lembra o proprietário Firmo do Carmo, que montou vários cordões e os apresentava em Alter do Chão e em Santarém. Ainda segundo essa produtora cultural, o Tucunaré era homenageado por ser o “defensor dos lagos”, recurso abundante no baixo Amazonas. Note-se, ainda, a atuação de Romana Leal, que fez escola como produtora cultural nessa cidade (LEAL, 2002; LEAL, 2002). Laurimar dos Santos Leal, artista plástico, foi importante, principalmente, na produção de costumes para os pássaros. O cordão Barca foi um dos mais famosos, principalmente pela riqueza de detalhes e mobilização popular<sup>17</sup>.

Em seqüências, uma estrutura básica dos pássaros foi descrita já nos anos de 1930, embora a mesma apresente variações. Hurley (1934, p. 136-138) documentou precisamente o enredo do Pássaro Onça (*Panthera uncia*) do rio Grande de Curuçá (PA):

<sup>13</sup> Para a primeira metade do século XX, estão documentadas as datas de constituição dos seguintes pássaros em Belém: Coruja Real (gen. *Speotyto*) (1901), Tucano (gen. *Ramphastos* L.) (1928), Tem Tem (*Micrastur semitorquatus* (Vieil.)) (1930), Tangará (fam. dos pipridae) (1938), Sabiá (gen. *Turdus* L.) (1949) e Arara (1979) (Moura, *id.*, *ibid.*; Salles, 1994).

<sup>14</sup> De acordo com Refkalefsky (2001, p. 42), para além de Belém, a área de ocorrência desses pássaros é ampliada para “[...] vilarejos e pequenas cidades do estado [sic] do Pará”.

<sup>15</sup> Num aprofundamento dessa pesquisa, talvez se possa preparar um quadro de orientação histórica, ou seja, com as indicações das denominações por antiguidade.

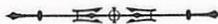
<sup>16</sup> Hoje com 67 anos, professora aposentada e produtora cultural. A Professora Jessonita, como é mais conhecida, montou, por vários anos, durante a quadra junina do Colégio Dom Amando, a Vaca (fêmea do *Bos Linnaeus*) Bulandeira, uma paródia de humor que fazia frente aos Bois (*Bos Linnaeus*).

<sup>17</sup> Loureiro e Loureiro (1987, p. 79), citando Wilson Fonseca, revelam que, na Barca, “[...] uma perfeita reprodução de pequena embarcação conduzia a imagem de Nossa Senhora, com uma guarda de honra de marujos [...]”, o que, certamente, também contribuiu para a fama que adquirira ao longo de sua existência.

Quadro 1. Ocorrência de pássaros no baixo Amazonas.

Município	Denominação	Dono/apresentador	Período
Alenquer	Pavão Misterioso ( <i>Pavo cristatu</i> Lin.)	Antônio Onésio	1959-1987
	Pavão do Reino		1959
Melgaço	Não-identificado		1989
Monte Alegre	Boiúna		1980
	Camelo ( <i>Camelus bactrianus</i> )		1980
	Colhedeira		
	Garça (fam. dos ardeídeos)		
	Jaçanã ( <i>Jacana spinosa jacana</i> (L.))		1982
	Japu (gen. <i>Gymnostinops</i> Scl. e <i>Ostinops</i> Cab.)		
	Jurupari		
	Macaco (cebídeos e calitriquídeos)		?-1987 1981
	Papagaio (gen. <i>Amazona</i> Less.)	Oswaldo Leonel da Silva	?-1987
	Pavão		
Óbidos	Uirapuru ( <i>Cyphorhinus aradus</i> )	João Pantoja	
	Não-identificado		1989
	Arara		?-1979
	Canário ( <i>Serinus canarius</i> L.)		
	Garcinha ( <i>Leucophyx thula</i> (Mol.))		1982
	Jaçanã		
	Rouxinol ( <i>Luscinia megarhymchos</i> )		
	Surucuá (gen. <i>Trogon</i> Briss e <i>Trogonorus</i> Ron.)		
	Canário		1982
		Jaçanã	
Oriximiná		Rouxinol	1982
		Antônia dos Santos Lessa	1980-1998
	Arara		
	Arara Azul ( <i>Onodorhynchus leari</i> Bon.)		
	Barca	Firmo do Carmo	1987
	B e m -Te -Vi ( <i>Pitangus sulphuratus</i> (L.))		1978
	Cisne ( <i>Cygnus melanochoriphus</i> )	Firmo do Carmo	
	Das Pretinhas		
	Faisão Dourado ( <i>Phasianus colchicus</i> )		
	Garça	Firmo do Carmo	1987 ?-1987
Santarém	Garcinha		
	Guará ( <i>Guara rubra</i> (L.))	Firmo do Carmo	1987
	Marinheiros do Cruzador Tupi		1942
	Papagaio		
	Pelicano ( <i>Pelecanus occidentalis</i> L.)		
	Rouxinol		
	Sabiá		
	Saracura ( <i>Bignonia hirta</i> Vell.)		
	Talhamar ( <i>Rhynchops nigra</i> L.)		
	Tangará	Romana Leal	1979
	Leovinan Soares Lopes/ herdeiro de R. Leal		
Te m -Tem	Romana Leal		
Te m -Tem	Meninos da periferia	1970-?	
Tucunaré ( <i>Cichla ocellaris</i> Schn.)	Cartolina		

Fonte: Eduardo A. Cardoso, 2002; J. I. Carneiro, 2002; Ana Leal, 2002; Antônia dos S. Lessa, 2002; Loureiro e Loureiro, 1987; Moura, 1997; L. L. Soares, 2002; Laurimar dos S. Leal, 2002.



O 'bicho de estimação' é encontrado na selva ou num pomar por um caçador audacioso que, supondo-o sem dono, abate-o com um 'tiro de espoleta', surgindo, nesta ocasião, um pastor ou criado do seu proprietário, que censura, asperamente, o 'grande crime' do caçador. O caçador humilhado em vão se desculpa, sendo em seguida preso ora por dois selvagens flexeiros ou por dois soldados bisonhos que o levam ao 'senhor meu amo', ao 'Rei' ou à 'Rainha' do 'Cordão', tudo debaixo de música variada, agradável e originalíssima, que mexe com o corpo e com a alma da assistência.

Dadas as explicações diz, grosseiramente, o dono do 'bicho de estimação' que só perdoará o 'grande crime do caçador' se ele conseguir restituir-lhe o seu 'bicho' vivo e são. Sá e então o caçador, escoltado, a procura dum 'doutor formado em medicina' que lhe reanime a caça e vai cantando como foi o da 'Onça' que dizia:

Venha cá doutô  
Venha cá doutô  
P'ra curá a onça  
que o caçadô matou  
(côro)  
Quer um doutô  
Um bom cirurgião,  
o pobre caçadô  
P'ra ter o seu perdão.

O 'doutor' se faz acompanhar dum ajudante, que traz a tiracolo um pairé (pequeno pacará) cheio de vidrinhos com tauá de várias cores, que são os sães inofensivos da sua farmacopéia. Examina, então, burllescamente o animal, que diz estar completamente morto tornando-se, por isso, desnecessária a presença, porque a 'sciencia médica' não póde fazer milagres. Mas o caçador insiste por um conselho ou um parecer e o 'doutor' diz que nesse caso perdido resta appellar para o pagé, que trabalha com as almas e n'alguma puçanga (mão dalma) poderá encontrar o remédio desejado...

E sáe o caçador cantando outra toada:  
Eu ando assim, assim,

bem na ponta do pé,  
sozinho procurando  
a casa do pagé!  
(côro)  
Seu pagé, seu pagé,  
salte logo donde está  
mais as suas curuãnas  
e também seu maracá.

E' quando salta do meio do 'Cordão' um typto immundérrimo, barbaças, mascarado horrivelmente, andrajoso, vibrando o maracá e engrossando a voz, como os 'laláias' do 'boi' do nordeste.

O interessado se entende com o pagé que chamando em altos berros as curuãnas (companheiros) vai se estorcendo em sinuóas gatimohnas, examinar a caça. Depois de ligeira espeção diz, em voz guttural, que o animal está semi-morto<sup>18</sup>.

Hurley ainda relaciona uma série de outros cordões que ocorriam à cidade nas temporadas juninas, a exemplo do Pinicapao (*Veniliornis affinis ruficeps* (Spix)), Pavão do bairro Alto, Garça do Umarisal, Araçary da praia Suyá e o dos Lavradores da povoação São Pedro<sup>19</sup>.

Depois de sintetizar as principais "Características da dramaturgia do Teatro do Pássaro", Margaret Refkalefsky apresenta uma versão escrita do Pássaro Arara, de Belém, produzida pela proprietária Joana Cordovil (REFKALEFSKY, 2001, p. 49).

Um homem tinha cinco filhos para criar. Um dia, como ele não tinha nada para dar de comer aos filhos, ele foi à floresta, que não era de sua propriedade, caçou o Arara para alimentar as crianças. Ao tomar conhecimento do fato ocorrido, o dono do pássaro mandou prender o homem e fez com que ele sofresse enormemente. Em seguida, tomou providências para que o Arara fosse curado. Entretanto, os filhos, desesperados de fome, foram à floresta colher as frutas para comer. O mais velho, de 8 anos, encontrou uma fada. Esta lhe perguntou: – O que fazes neste bosque, menino? Ele respondeu: – Eu vim procurar frutas para

<sup>18</sup> A seguir, o autor apresenta outras informações, especialmente sobre o contexto musical – orquestra, músicas, instrumentos, sons, procedimentos quanto à produção de sons etc.

<sup>19</sup> Para uma descrição desse cordão de pássaro e a transcrição da toada, ver Hurley (1934, p. 135-136).

*me alimentar e levar para os meus irmãos, pois meu pai se encontra preso e ninguém nos pode ajudar. A fada, então, o aconselhou: – Menino, volta para tua casa que eu vou arrumar um advogado para soltar teu pai! E o drama a partir daí se desenrola para um desfecho feliz.*

Mas, em que pese a sua estrutura básica, o pássaro junino apresenta uma grande variedade de versões, as quais apontam para tempos também diversos.

Contudo, existiam e ainda existem outras manifestações juninas com características bem próximas dos cordões de pássaro. Dentre essas, têm-se as operetas inspiradas nos pássaros, também conhecidas como “[...] pássaro melodrama fantasia ou simplesmente pássaro junino [...]”, segundo posto por Refkalefsky (2001, p. 43) e, também, por Moura (1997). De acordo com esta mesma autora, tal modalidade de pássaro “[...] agrega, ao tema central da ave, outros aspectos envolvendo dramas e sofrimentos de uma família de nobres ou fazendeiros” (REFKALEFSKY, 2001, p. 43). E, no entender de Salles (1994), esse pássaro é fundamentalmente urbano, porque incorpora as “[...] comodidades...”. Aliás, Moura (1997) revelou toda uma riqueza temática – cordões de pássaros, cordões de bichos, cordões de seres lendários e cordões não-identificados, o luxo e a persistência dessa modalidade de pássaro.

E, nessa perspectiva, têm-se também temáticas diferenciadas, ou mesmo peças para público infantil ou de crítica social, as quais eram/são encenadas durante as quadras juninas e ainda cordão Vaca Bulandeira, acima referido, é apenas uma delas. Entretanto, muita pesquisa ainda está por ser feita acerca dos pássaros, que nos mais diversos municípios se apresentavam e se apresentam nas temporadas juninas. Um tal projeto há de ser

reconhecido como de maior importância, no sentido de desvendar a historicidade e aprofundar as implicações culturais e teóricas dos pássaros do baixo Amazonas, inclusive os santarenos.

## A MULTIARTE DE ANTÔNIA E O PÁSSARO ARARA SANTARENO

Como já ressaltado, Antônia foi autora, artista e produtora cultural. Seu principal envolvimento cultural foi com o Pássaro Arara, organizado por ela em Santarém em 1980 e centrado no Conto Pássaro Arara (LESSA, 2002a -ver Anexo), o qual aponta para a complexidade da cultura amazônica. O mesmo trata de floresta, animais e, em especial, da arara, sendo que esta, segundo Lessa (2002a), ora aparece como animal silvestre ora como animal de estimação. Também tem agressão à natureza e, precisamente, a morte de uma arara, sua cura e ressurreição, o poder da pajelança, a invocação de Cristo, de santos, como São João.

Mas muitos são, ainda, os outros personagens e destaques desse pássaro. O mesmo inclui a Bruxa – que aparece na Figura 2, quando da montagem do Pássaro Arara em 1996; na Figura 3, ela se encontra, em 1997, junto com a neta Márcia Andréia, hoje com 26 anos, que nesse mesmo ano personificou a Arara e, também, junto ao Tuxaua. Ao reportar-se à sua personagem, Antônia dos Santos Lessa (2002b) afirmou: “[...] fui uma Bruxa das perigosas”. Há a Fada, que é vista na Figura 4, os Índios ou “Caboclos”, ora Guerreiros ora Pajés, a Macumbeira, a Camponesa, o Castanheiro,<sup>20</sup> o Caçador, o Compadre Negro, o Patrão, a Patroa e o Doutor. Os destaques são o Tangará, o Rouxinol, a Garça, o Tuxaua,<sup>21</sup> a Rainha da Tribo (*sic*), as duas

<sup>20</sup> Trabalhador extrator da castanha-da-amazônia (*Bertholletia excelsa*, H.B.K. – Lecythidaceae), que pode também beneficiar essa matéria-prima.

<sup>21</sup> Estes dois últimos destaques são vistos em foto de 1997, conforme Figura 4.

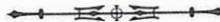




Figura 2. Antônia, ao interpretar a Bruxa, em 1996. Foto produzida durante o desfile na Praça São Sebastião, Santarém. Acervo fotográfico: família de Antônia dos S. Lessa.

Ciganas, o Açáí (*Euterpe oleracea* Mart.), as danças da farinha, do tipiti e o pau-de-sebo.

Todo esse enredo, personagens e destaques são permeados pela alegria de fazer arte, por realidades que revelam tensões, violência, justiça, perdão, arrependimento, agradecimentos e esperança. Assim, embora sugira a persistência de estruturas binárias (LÉVI-STRAUSS, 1967), principalmente vinculadas ao bem e ao mal e, simultaneamente, ao triunfo do bem, a tensa coexistência entre perspectivas ambientais e histórico-culturais também é revelada



Figura 3. Da esquerda para a direita: Antônia como a Bruxa, Márcia Andréia como a Arara e (?) como Tuxaua. Desfile de personagens e destaque do Pássaro Arara, na Praça São Sebastião, Santarém, em 1997. Acervo fotográfico: família de Antônia dos S. Lessa.

por esse conto. E, enquanto a encenação se processava, toda uma sonoridade do cantar e de melodia na modalidade de toada era executada, quer pelo grupo de brincantes, quer pelos personagens centrais do cordão, o que era acompanhado por aplausos, risos e gargalhadas do público.

Antônia, essa amante da natureza e das artes populares, nasceu em Alenquer, mas cedo a família mudou-se para Óbidos, onde conheceu o Pássaro Arara, que era encenado na cidade por ocasião das festas juninas e comandado pelos irmãos Antônio e João Martins. Ela era a filha mais jovem de uma família de seis filhos, tendo se casado em primeiras núpcias, em 1941. Antônia chegou a Santarém em 1959, já casada e com filhos<sup>22</sup>. Sobre o elevado número de filhos e brincando, ela fez uma relação

<sup>22</sup> Do primeiro casamento ela teve nove filhos, sendo que o primeiro nasceu de sete meses, mas não resistiu e veio a falecer; na época, o casal vivia em um seringal da cachoeira Porteira, no interior de Óbidos, onde não havia assistência médica; nesse local ela trabalhou por dois anos como "soldada da borracha"; a mesma também teve abortos "naturais", em 1940 e por volta de 1945; os demais filhos desse casamento são José Maria (nascido em 1941 e falecido em idade adulta), Marimília (de 1943), Dominginha (de 1950), Ana Raimunda (de 1951), Marcelino (de 1953), Maria do Socorro (de 1954) e Pedro Arcanto (de 1957); do segundo casamento, ela teve uma filha, a Joana D'Arc (de 1960) e, ainda, criou o neto Antônio dos Santos Lessa, 22 anos.



Figura 4. Joana D'Arc, com 44 anos, como a personagem Fada. Desfile na Praça São Sebastião, em 1997. Acervo fotográfico: família de Antônia dos S. Lessa.

com a arte: “[...] parei com os filhos, mas não de dançar” (LESSA, 2002b). Em 1960, Antônia casou-se em segundas núpcias com João Lessa, de 80 anos, de Óbidos; esse casal aparece na Figura 5. João sempre acompanhou Antônia como dançarino, quer na dança de *lundum* quer no grupo de idosos, mas disse que não participou do Pássaro Arara, pois quando das apresentações, a sua responsabilidade era o cuidado das crianças.

Em 2002, o casal ainda vinha participando do grupo dos idosos de Santarém, onde muitas programações dançantes e ainda são organizadas. Os dois formavam “o melhor par santareno” para dançar o *lundum*, uma dança de origem africana (LESSA, 2002b). Nessa condição, eles eram freqüentemente convidados para se apresentar em ocasiões festivas



Figura 5. O casal Antônia e João (Foto: L. Simonian, 2002).

com essa dança. Consta que, em Santarém, não havia quem “os batesse” no *lundum*. A vitalidade dessa autora, artista e produtora cultural era visível, principalmente quando falou de seus feitos e possibilidades nesse mesmo ano, em especial quando afirmava que, estando bem, não perdia uma oportunidade para brincar, quer fosse no pássaro, no carnaval ou em outros eventos<sup>23</sup>.

Além de ter sido em Óbidos que Antônia, primeiramente, participou das brincadeiras e encenações do Pássaro Arara, foi também nessa cidade que ela desenvolveu toda uma personalidade em que as festas, encenações e danças passaram a ter um lugar central em sua vida. Ao mudar para Santarém, já adulta e saudosa desse pássaro, ela não se conformou enquanto não o montou, o que fez

<sup>23</sup> Nesse ano, inclusive, ela pretendia “inventar” na festa junina dos idosos; para Antônia, apesar dos esforços dos organizadores, essas festas eram “muito sem graça”; entretanto, por motivos de saúde não foi possível fazê-lo (SIMONIAN, 2002).

em 1980, e, depois, por 19 anos, até 1998, apresentou-se a convite em bairros da cidade, em Alter do Chão, nas colônias do interior, e desfilou em competições locais (LESSA, 2002b). Mesmo tendo o tempo passado, em 2002, Antônia ainda se recordava do texto e música que moviam os brincantes de Óbidos, onde conheceu esse pássaro e com ele se envolveu emocionalmente.

Ela sempre teve que usar de muita imaginação para, anualmente, concretizar esse pássaro. De acordo com Lima (199\_?, p. 1), foi de Óbidos que ela "[...] trouxe consigo essa semente e plantou aqui e até hoje se apresenta, sempre com um objetivo – preservar as araras do Brasil". E, como posto por Eduardo Alves Cardoso (2002), hoje com 42 anos, Antônia criava novas seqüências para o Pássaro Arara, recriava, adaptava, fazia encaixes e para tudo compunha novas passagens para a toada. Ainda em 2002-2003, ela, alguns filhos e netos continuavam sendo os principais depositários da tradição desse pássaro no município. Essa produtora cultural não só ainda se considerava a proprietária da razão social ou guardiã desse pássaro, mas pretendia encená-lo por mais uma vez.

A questão da vestimenta é da maior importância no contexto dos pássaros, o que foi estudado em sua complexidade por Refkalefsky (2001). Antônia certamente compreendeu essa relevância, o que pode ter ocorrido desde a sua experiência em Óbidos. Assim, na encenação do Pássaro Arara de Santarém, essa autora, artista e promotora cultural utilizou-se de material reciclável e de recursos baratos como papelão, penas de galinha (*Gallus gallus*), farinha e saca de sarrapilha (gen. *Smilaz*), o

que se transformou em uma das marcas da inventividade e criatividade de Antônia quanto aos figurinos. E, na maioria das vezes, tais reciclados permitiram a continuidade desse teatro popular no município. Ante tal contexto, percebe-se que os recursos públicos destinados à promoção da cultura não privilegiam os segmentos populares em seus projetos. Aliás, essa é uma estratégia bastante disseminada, o que garante o elitismo dos investimentos em cultura.

Especificamente, quanto à experiência de Antônia com o Pássaro Arara em Santarém, apenas em umas poucas oportunidades a administração municipal e comerciantes, principalmente de tecidos, a apoiaram materialmente (LESSA, 2002b). Embora também eventual, apoio similar foi dado a esse pássaro por artistas e produtores culturais, como Laurimar dos Santos Leal,<sup>24</sup> Romana Leal,<sup>25</sup> Ronaldo Medeiros e Renato Sussuaruna, ex-Secretário Municipal de Cultura. Mas apesar de importante, esse apoio sempre ficou aquém das necessidades da montagem do pássaro, enfim, das condições para, finalmente, o mesmo chegar ao público santareno.

De todo modo, como já assinalado, Antônia e familiares dividiam o pouco que tinham para garantir a saída anual desse pássaro em Santarém. Pelo que ela informou, muitas vezes teve que adquirir tecidos, cola, papel etc. às suas expensas e quase sempre a crediário. A arrecadação, durante as apresentações, era quase insignificante, em geral R\$10,00 por uma apresentação em frente à casa dos anfitriões ou em alguma festa, recurso que era guardado para, ao final, organizar uma confraternização (com comidas e bebidas) para todos os brincantes. E embora Antônia

<sup>24</sup> Entrevistado em julho de 2002, Laurimar dos Santos Leal, um dos artistas plásticos importantes de Santarém, confirmou o depoimento de Antônia, tendo informado que outros produtores culturais doavam as sobras do material utilizado para preparar os seus próprios pássaros para essa autora-artista-promotora cultural, que com criatividade montava o Pássaro Arara e o punha na rua.

<sup>25</sup> Ana Leal, filha de Romana, disse, também em julho de 2002, que sua mãe sempre respaldou o trabalho cultural de Antônia, e a admirava muito, como ela própria, pela sua disposição e alegria.

e João já estivessem aposentados nos últimos anos, eles se transformaram em arrimo de família, devido às condições precárias de emprego de filhos e netos, a quem o casal abrigou. Depois da morte de Antônia, João continua mantendo tais familiares e socorrendo-os nas dificuldades.

Além da escassez de recursos, o que inclusive contribuiu para que Antônia suspendesse em 1998 as apresentações do Pássaro Arara, já há algum tempo ela vinha enfrentando problemas de outras ordens, como o da disponibilidade de espaço para os ensaios e postura abusiva de muitos. De início, ela usou seu terreno e um galpão que havia para os ensaios e os preparativos das fantasias (LESSA, 2002b). Entretanto, com o tempo perdeu esse espaço, principalmente pela deterioração e ante o início da construção de uma casa de alvenaria, que continua inconclusa e em condições precárias de habitabilidade, mas onde ela viveu até recentemente e onde parte da família vive. Então, Antônia passou a fazer os ensaios na rua ou em locais oferecidos por vizinhos, acesso que não durou muito. Dentre as razões para um tal desdobramento está a crítica de muitos deles, dentre os quais os pentecostais, que passaram a relacionar os pássaros ao “anticristo”, ao demônio.

Porém, independentemente desses impasses e do fato de não ter chegado aos palcos teatrais, conforme posto por Salles (1994), em relação a muitos pássaros similares quanto à natureza e estrutura, o Pássaro Arara chegou a uma das praças centrais – a de São Sebastião. Isso ocorreu por ocasião do Festival Folclórico de Santarém, evento anual que foi criado em 1972

(LEAL, 2002; LEAL, 2002) pela Prefeitura Municipal local que o tem patrocinado e, ainda, vem contando com a participação da Associação Santarena de Grupos Folclóricos – ASGRUF, quando esse pássaro recebeu



Figura 6: Conjunto de troféus recebidos pelas encenações bem sucedidas do Pássaro Arara<sup>26</sup>.



Figura 7: Cocar indígena ou capacete<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Foto: L. Simonian, 2002. Da esquerda para a direita: troféu em formato de taça – é o mais antigo, mas como se perdeu a placa com a identificação, Antônia não se lembrava mais do ano e da razão da premiação; o segundo, com a garrafa de Coca-Cola, corresponde ao prêmio de 2º lugar no XXI Festival Folclórico de Santarém; o terceiro, uma escultura em madeira de um pássaro, diz respeito a um terceiro lugar segundo a inscrição na placa, mas, de fato, constituiu-se em espécie de prêmio honorário, recebido por ocasião do XXIV Festival. Em vida, Antônia guardou esse material, o que fez sob o lamento de não poder mais manter uma tradição que, por tantos anos, animou o público e ela.

<sup>27</sup> O mesmo foi usado por um figurante na última apresentação do Pássaro Arara, em 1998. Acervo da família de Antônia. Foto: L. Simonian, 2002.

prêmios. Os troféus e peças de fantasias foram guardados por Antônia, o que em parte pode ser visto nas Figuras 6 e 7.

Em que pese o esforço e a determinação de Antônia, entre 1980 e 1998, quando o Pássaro Arara foi montado e divulgado junto ao público, rivalidades ou rixas rondaram esse cordão, especialmente através do menosprezo de alguns produtores culturais, o que incluiu uma ameaça de desclassificação no contexto do festival acima referido<sup>28</sup>. Aliás, essa é uma realidade bastante presente em outras experiências, conforme evidenciado por Piñon (1982, p. 49-50). Durante a realização da principal parte da pesquisa em 2002, entrou-se em contato com evidências acerca de um certo desdém quanto a esse empreendimento cultural, como se a contribuição de Antônia fosse de menor importância para a cultura local.

Precisamente, comentários foram feitos em conexão com a qualidade do vestuário dos brincantes, tidos como "muito pobres, sem o brilho requerido", o que por certo evidencia desconhecimento de causa, enfim, uma postura preconceituosa. Neste ponto, há de se ressaltar a diferença da produção dos espetáculos feita por Antônia, em particular quanto à qualidade, à estética e ao esplendor, os quais foram sempre pautados pela singeleza e força interpretativa. Isso é bem verdade se tal produção for comparada às dos pássaros de Belém, em especial quanto aos figurinos luxuosos dos personagens, como bem demonstram os ensaios fotográficos encontrados em Moura (1997) e em Refkalefsky (2001). Para Antônia, familiares e demais brincantes, esse pássaro significou muito mais que a aparência por ocasião das apresentações. De fato, o mesmo foi um sonho de quase duas décadas, que apontava para questões mais nobres como a conservação dos recursos

florestais e animais silvestres da Amazônia, a preservação de uma tradição que tem a ver com história, cultura, comunidade etc.

O amor à arte, à natureza e ao Pássaro Arara, por parte dessa autora-artista-produtora, não a esmoreceu ante as dificuldades materiais e, mesmo sem suporte financeiro de outros ou das administrações municipais, ela continuou colocando o cordão na rua e na praça. Ela tinha muito orgulho desse pássaro, dos colaboradores e dos brincantes que a acompanhavam. Estes sempre teriam atuado em ordem e disse que "[...] na polícia [...] tinha] o livro limpo" (LESSA, 2002b). Mesmo saindo a pé, pois nem sempre teve apoio de transporte, em fila indiana ela seguia com os integrantes do cordão e, como disse, "[...] todos na maior ordem". Entretanto, os problemas começaram a tomar proporções insustentáveis em face da crise político-econômica dos últimos anos.

De um modo geral, nos anos de 1980, os pássaros já eram folguedos do passado em alguns municípios do médio Amazonas. Piñon (1982) revelou a possibilidade de extinção do Pássaro Rouxinol, a partir do questionamento "Morte para o Rouxinol?". Tal situação foi identificada em Faro e Juruti, por Loureiro e Loureiro (1987, p. 23, 27). Em torno de 1985, João Pantoja já falava do desinteresse da população monte-alegrense pelos pássaros, o que o levava a produzir formas mais dramáticas, como a opereta, a encenação da Boiúna (LOUREIRO; LOUREIRO, 1987, p. 38). Também Moura (1997) trabalha a problemática da morte dos pássaros, precisamente o que se pode denominar de morte definitiva. As razões seriam várias, dentre as quais a falta de recursos, o que vem obrigando os proprietários a suspenderem as apresentações. Especialmente as desvalorizações da moeda brasileira e o desemprego

<sup>28</sup> Segundo Antônia dos Santos Lessa (2002b), um dos presidentes da ASGRUF tentou retirar-lhe o controle sobre o Pássaro Arara. Contraditoriamente, também em 2002, o presidente dessa informou que Antônia entregara-lhe esse pássaro, depois da última apresentação em 1998 (SIMONIAN, 2002).

forçaram a suspensão das apresentações do Pássaro Arara após a última encenação em público, em 1998.

Nessa direção, a possibilidade de metamorfose do tempo no contexto dos pássaros é grande, principalmente quanto ao tempo ecológico, que pode ser definido como a temporalidade dos recursos, quer como vida efetiva ou como condições que garantam a biodiversidade. De fato, a proposta de terminar um espetáculo que sazonalmente era preparado, remontado e atualizado revela uma integração aos processos mais amplos de destruição dos recursos naturais da Amazônia brasileira, como tem sido amplamente documentado. Precisamente, no caso do Pássaro Arara, contribuiu para a sua suspensão em 1998 (SIMONIAN, 2002):

- o crescimento do protestantismo no seu bairro – o São José Operário – o que produziu reclamações incontáveis, intolerância e “*avacalhação*”;
- as críticas por parte de vizinhos sobre os gastos pessoais que Antônia fazia para pôr o cordão na rua, ou porque este passou a ser considerado um fenômeno cultural ultrapassado;
- a violência exacerbada nos deslocamentos para as apresentações ou mesmo durante estas – do tipo apedrejamento, ataque com “*mijo*” [urina], furação de pneus, agressões verbais;
- a falta de apoio de parte da Coordenadoria Municipal de Cultura e de empresários;
- a mudança, para Manaus, do filho Marcelino, que por um bom tempo a ajudou a manter o cordão.

Por certo, a idade avançada do casal Lessa e seus problemas de saúde também contribuíram para a

suspensão desse pássaro como atividade de arte popular local, embora Antônia não o admitisse diretamente e, em 2002, até se mostrasse animada com as atividades similares que ainda desenvolvia<sup>29</sup>. O mesmo pode ser dito quanto à crise econômico-social dos últimos anos, que se arrasta no tempo com desemprego disseminado, volta da inflação etc., e que tem estado a atingir mais as populações da periferia e os familiares da autora, artista e produtora cultural.

Mas, para além dessas condições, desde 1999, Antônia queria levar ao público pelo menos mais uma apresentação do Pássaro Arara, que seria denominada “A matança da arara” (LESSA, 2002b). Desta vez, sua intenção era a de contar a história da morte definitiva desse pássaro. Essa proposta surgiu com a suspensão das apresentações desse cordão e revela muito bem o desânimo que começou a tomar conta de Antônia. Assim, devido à crise mencionada e ao descaso público em relação à cultura, há temporadas que esse pássaro se encontrava agonizando, à espera do golpe fatal. Antônia tinha toda uma concepção de como faria a montagem, os novos personagens que iria introduzir etc.<sup>30</sup>

O professor Cardoso (2002) adiantou que iria ajudá-la a levar à rua mais essa apresentação, que poderia ter sido a última do Pássaro Arara, mas com o falecimento de Antônia isso não mais será possível; e se tivesse ocorrido, seria de se lamentar. Em que medida esse pássaro ficará órfão para sempre é uma questão que o tempo dirá. O certo é que essa proprietária ou guardiã não deixou seguidores atuantes em vida, nem mesmo os filhos, principalmente devido às razões antes ressaltadas, dentre as quais a inexistência de investimentos no

<sup>29</sup> Embora estivesse com dores devido à sinusite, quando da estada em sua casa em 2002, Antônia mostrou um vestido que recebera de uma filha que vive em Belém, que seria usado no baile de carnaval dos idosos desse mesmo ano, e se mostrou muito animada ante a possibilidade dessa participação.

<sup>30</sup> Esta encenação estava prevista para junho de 2002, mas devido a problemas econômicos e de saúde, Antônia não a realizou.

âmbito das políticas públicas. Entretanto, tal perspectiva revela-se como bem mais dramática. Conseqüentemente, essa morte poderá ocorrer sem que o poder público ou mesmo outras instituições ligadas à cultura dêem-se conta, incomodem-se e mobilizem-se para revertê-la.

Aliás, em Santarém muito se fala sobre a "importação de padrões culturais globais", a exemplo do Boi de Parintins (AM), das transformações do Çairé e dos bois locais. Por exemplo, décadas atrás, o Çairé seria uma expressão da cultura cabocla local, a partir de todo um hibridismo (CANCLINI, 1995) cultural secular. Nessa direção, segundo Manoel Sardinha Vasconcelos<sup>31</sup> (apud DUTRA, 1998, p. 108), uma liderança antiga do Çairé, "[...] essa era uma festa que passou dos índios para os cabocos". Passados os anos, conforme Umbelino de Jesus<sup>32</sup> (apud DUTRA, 1998, p. 108), outra liderança dessa mesma festa, foi-se o "[...] tempo em que isso era coisa séria". Conseqüentemente, as mudanças têm sido tantas ultimamente, que as pessoas mais idosas de Santarém já não reconhecem mais tal festividade.

De fato, do pouco que continua a ser apresentado em relação ao passado, como cordões, bois e outros teatros populares, já não contam com a mesma racionalidade e com todos os personagens. Por exemplo, no caso do Boi Veludinho, não se mata e vende mais a língua do boi, passagens que eram importantes no contexto do enredo como um todo e, argumenta-se, isso não se faz porque as cenas são antiquadas, repugnantes (LEAL; 2002; LEAL, 2002). Nesta perspectiva, o contemporâneo seria imitar, importar o Boi de Parintins, AM. Assim, mesmo que Antônia tivesse conseguido encenar mais uma vez o Pássaro Arara para matar o animal, essa possibilidade não teria contribuído para que ela superasse as condições de vida que a tinham

imobilizado frente ao sonho de anos e tão essencial para o ambiente dos trópicos, da sociedade e da cultura local.

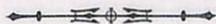
## DISCUSSÃO E NOTA CONCLUSIVA

Como já apontado, é de tempos que os pássaros juninos vêm diminuindo na Amazônia e, conseqüentemente, em Santarém, onde em 2001, apenas o Pássaro Garça foi encenado na escola Dom Armando e, em 2002, o Pássaro Rouxinol saiu a público. De fato, a dificuldade quanto ao acesso à informação, à falta de vontade política, de recursos, oportunidades para os jovens, instituições sucataadas, as tantas ruínas, dentre outras problemáticas, constituem uma realidade plena de desesperanças, o que é muito presente na Amazônia interiorana. Para Simonian (2003-1999), são tantos os sonhos frustrados, as ruínas espalhadas pela região, como os engenhos e outras estruturas coloniais, e as outrora estruturas urbanas de "grandes projetos" nas atuais cidades fantasmas ou quase-fantasmas, como Almeirim, Belterra (PA), Serra do Navio (AP) etc.

Como se sabe, o Estado e mesmo outras instituições têm reduzido em muito seu papel de agentes incentivadores, promotores, financiadores da cultura. Entretanto, no interior, tal tendência é muito mais problemática e visível, pois nelas dificilmente os recursos disponíveis chegam. Mas exceções existem, a exemplo do museu contextual de Vigia (PARÁ, 2002) e da restauração arquitetônica de um quartel transformado em centro cultural/museu, na cidade de Óbidos (SIMONIAN, 2002). Assim, as dificuldades enfrentadas por Antônia quanto à possibilidade de continuar encenando o Pássaro Arara refletiram processos, tendências, enfim, realidades bem mais estruturais. Precisamente, esses desdobramentos estiveram vinculados ao

<sup>31</sup> Em 1977, esse senhor tinha 71 anos (DUTRA, 1998, p. 108).

<sup>32</sup> Em 1977, esse senhor tinha 86 anos (Ibid., 1998, p. 105).



neoliberalismo que tem imperado na conjuntura globalizada recente/atual.

Portanto, a sustentabilidade das políticas públicas e dos movimentos sociais voltada para a cultura é colocada em cheque. Até que ponto a mesma será revertida, principalmente a partir de projetos pensados, planejados e implantados desde a proposta de desenvolvimento sustentável, em especial as relacionadas à cultura e turismo (CHAMBERS, 1997), é algo que ainda está por ser plenamente demonstrado. Mas os impasses são muitos, pois, como no Kuarip (SIMONIAN, 1998), quando furtos ocorrem durante o Çairé em Santarém, essa e outras práticas violentas – roubos, assaltos, espancamentos, esfaqueamentos etc. são comuns e têm afetado o interesse de turistas e de apreciadores da cultura popular. Em síntese, tal perspectiva por certo limita o potencial dos eventos culturais, principalmente de domínio do povo.

De pronto, foi inevitável a identificação de descaso para com o registro da cultura local, notadamente da conceituada como popular ou, mesmo quanto à preservação de suas estruturas, processos e imagens originais. Aliás, nem a ASGRUF nem a Coordenadoria Municipal de Cultura de Santarém mantêm arquivos ou acervos sobre o festival folclórico anual local<sup>33</sup>. Tal realidade aponta para políticas culturais públicas problemáticas senão equivocadas, embora, segundo Loureiro e Loureiro (1987), Ruggeri-Dulcet (1999) e Simonian (2002), seja rica a cultura popular santarena, o que, conforme a literatura especializada, pôde ser verificado desde longa data.

No que diz respeito a essas políticas, já em inícios dos anos de 1980, criticaram-se as promovidas pela municipalidade de Belém (PIÑON, 1982, p. 25 *et seq.*), porque em nada agregavam aos pássaros em termos de perspectivas e ações estruturadoras.

E, no que concerne a Santarém, muitas têm sido as críticas quanto à atual configuração do Çairé, a principal manifestação municipal de cultura popular, que tem o apoio do poder público municipal e empresarial, pois se diz que o evento é mera importação do modelo do Boi de Parintins (AM). No entender de Ruggeri-Dulcet (1999, p. 69), “[...] ‘os pesquisadores de Santarém’ careceriam de qualquer autoridade para alterar os conteúdos das representações simbólicas do ritual religioso do Çairé”. De fato, pelo que se pôde levantar em campo (SIMONIAN, 2002), para além da memória de Antônia, familiares, brincantes e de alguns artistas e produtores culturais, pouco ficou registrado acerca do Pássaro Arara.

Num tal contexto, a morte do Arara ou de outro pássaro é passível de compreensão. Sem políticas e ações voltadas para a sustentabilidade das produções de cultura de massa, as trajetórias individuais de produtores culturais populares ficam prejudicadas, pois nem sempre o empenho pessoal ou de grupos pequenos é suficiente no sentido de superar tantos impasses. Ao indicar as tantas razões para a morte dos pássaros, Moura (1997) também ressalta os limites materiais dos seus proprietários. E, ante as contínuas crises, notadamente de ordem econômica, as tantas dificuldades acabam forçando o seu desaparecimento.

De todo modo, ao menos idealmente, a questão cultural vêm sendo enfatizada como da maior importância para as transformações que se fazem necessárias em termos socioeconômicos e político-culturais dentro de um futuro próximo, e envolvendo amplos segmentos sociais, para não dizer a maioria da humanidade. Tal tendência poderá, eventualmente, salvar o Pássaro Arara de Antônia, quem sabe por herdeiros consanguíneos ou culturais. Mas, independentemente de qualquer

<sup>33</sup> As tentativas feitas no sentido de consultar a documentação relativa a ao Pássaro Arara de Santarém foram em vão; consta que o material sobre a cultura popular local existe, mas não se encontra organizada.

suporte mais estrutural, a persistência, o dinamismo e a empolgação da autora, artista e promotora cultural Antônia, ao longo de tantos anos, foram exemplares no sentido de que tal realidade possa vir a se impor novamente. Isso, por certo, é desejável para muitos, principalmente pela natureza *naif*, alegre e agregadora dessa tradição cultural.

## AGRADECIMENTOS

Ao NAEA, ao Departamento de Antropologia – DEAN/UFPA e ao Campus da UFPA-Santarém pela oportunidade de realizar viagens a trabalho para Santarém; a intelectuais, artistas e produtores culturais santarenos, que sempre responderam positivamente às tantas perguntas e cujas contribuições aparecem no texto como informação verbal; à Denise Machado Cardoso, doutoranda do Programa de Doutorado de Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido – PDTU-NAEA/UFPA e professora do Departamento de Antropologia/UFPA, e aos pareceristas do Boletim de Antropologia do MPEG, pela leitura crítica e sugestões, embora a autora seja a única responsável por qualquer falha que possa ser encontrada nesse *paper*. O mesmo foi apresentado no Fórum Amazônico de Pesquisa em Arte, realizado em Belém, de 14 a 17 de outubro de 2002, assim, agradecimentos são também devidos à coordenação desse evento pela oportunidade.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. 1959. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins. 3 v. (Obras completas de Mário de Andrade).
- ARANTES, A. A. (Org.). [197\_?]. **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense.
- BECKETT, J. 1987. **Torres Strait Islanders: custom and colonialism**. Cambridge: Cambridge University. il.
- BELÉM. Prefeitura Municipal. [199\_?]. **120 idéias que mudaram Belém**. Belém: [s.n.].
- BLOCH, M. 1998. **How we think they think: anthropological approaches to cognition, memory and illiteracy**. Boulder: Westview Press.
- CANCLINI, N. G. 1990. **Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity**. Minneapolis: University of Minnesota. 293 p. il. Originalmente publicado em 1990.
- CHAMBERS, E. (Org.). 1997. **Tourism and culture: an applied perspective**. Albany: The New York University. 221 p.
- CHAUJ, M. 1994. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense. 179 p.
- DUTRA, M. 1998. O Sairé outrora mais brilhante. In: RAMAL dos doídos: o interior da Amazônia visto por um repórter. Santarém: ICBS. p. 104-111. il.
- EDWARDS, E. 1997. Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. In: BANKS, M.; MORPHY, H. (Org.). **Rethinking visual anthropology**. New Haven: Yale University. p. 53-80. il.
- ESPERANÇA, E. J. 1997. Tratar a matéria e o corpo do monumento: práticas problemáticas, conservação, restauro e reconstrução. In: PATRIMÔNIO: comunicação, políticas e práticas culturais. Lisboa: Vega Universidade. p. 400-410.
- FORLINE, L. 1995. A mulher do caçador: uma análise a partir dos índios Guajá. In: ÁLVARES, M. L. M.; D'INCAO, M. A. (Org.). **A mulher existe? uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. p. 57-77. (Coleção Eduardo Galvão).
- FOUCAULT, M. 1982. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal.
- GRAMSCI, A. 1982. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 244 p.
- HURLEY, J. 1934. As joanninas no Pará "folk-lore" curuçaense. Itarãna (Pedra Falsa): lendas, mythos, itarãnas e "folk-lore" amazônicos. **Separata de: Rev. Inst. Hist. Geogr. Pará**, Belém, v. 9, p. 133-138.
- LANGNESS, L. L. 1973. **História de vida na ciência antropológica**. São Paulo: EPU. 120 p.
- LESSA, A. S. 2002. **Conto Pássaro Arara**. Santarém: [s.n.]. Transcrição manuscrita feita por Antônio dos Santos Lessa Neto.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1967. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. v. 1.
- LIMA, R. [ca.199\_?]. **Histórico do Pássaro Arara**. Santarém: [s.n.]. 1 p. Manuscrito. Arquivo da família de Antônia dos Santos Lessa.
- LOUREIRO, J. J. P. 2001. Apresentação O vestuário dominante. In: REFKALEFSKY, M. **Pássaros... bordando sonhos: função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará**. Belém: IAP, p. 15-17. (Cadernos IAP, 11).
- LOUREIRO, J. J. P. 1995. O pássaro junino ou o amor proibido ou sangue do meu sangue. In: A CULTURA amazônica: uma poética do imaginário. Belém: CEJUR. p. 321-345.
- LOUREIRO, V. R.; LOUREIRO, J. J. P. 1987. **Inventário cultural e turístico do médio Amazonas paraense**. 2. ed. Belém: IDESP. 142 p.
- MALINOWSKI, B. 1967. **A diary in the strict sense of the term**. New York: Harcourt, Brace and World.
- MARCUS, G. E.; FISCHER, M. J. 1986. **Anthropology as a cultural critique: an experimental moment in the human sciences**. Chicago: University of Chicago. 205 p.

- MOURA, C. E. M. 1997. **O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos de Belém do Pará: da dramaturgia ao espetáculo.** Belém: SECULT. 404 p. il.
- MUSCHAMP, H. 2000. **In city and suburb, models for the New York modern age.** N. Y. Times. p. 36. 31 dec. ART Architecture; The year in review.
- OLIVEIRA, J. P. 1994. Novas identidades indígenas: análise de alguns casos na Amazônia e no Nordeste. In: D'INCAO, M. A.; SILVEIRA, I. M. (Org.). **A Amazônia e a crise da modernização.** Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. p. 323-328. (Coleção Eduardo Galvão).
- OLIVEIRA, R. C. 1996. O trabalho do antropólogo: olhar, escutar, escrever. **Rev. Bras. Antrop.**, v. 39, n. 1, p. 13-36.
- PARÁ. Secretaria de Cultura. 2002. **Vigia: museu contextual.** Belém: DEPAC. 92 p. il.
- PIÑON, S. 1982. **Farsa do prêmio: um estudo sobre a política do folclore em Belém.** Belém: Academia Paraense de Letras. 95 p.
- POGREBIN, R. 2001. Paying for billion-dollar cultural dreams. **New York Times.** p. 1-5, 30 jan. The Arts.
- REDFORD, K. H. 1997. A floresta vazia. In: VALLADARES-PÁDUA, C.; BODMER, R. E. (Orgs.). **Manejo e conservação de vida silvestre no Brasil.** [S.l.]: CNPq. p. 1-22.
- REFKALEFSKY, M. 2001. **Pássaros...bordando sonhos: função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará.** Belém: IAP. 188 p. il. (Cadernos IAP, 11).
- RUGGERI-DULCET, S. 1999. **A produção simbólica da festa do Çairé: drama, cultura e representação em Alter do Chão, Santarém-PA.** Belém: PLADES; NAEA; UFPA. 164 p. il. Anexo.
- SALLES, V. 1994. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época.** Belém: EDUFPA. 2 v.
- \_\_\_\_\_. 1990. **A música e o tempo no Grão-Pará.** Belém: Conselho Estadual de Cultura.
- \_\_\_\_\_. 1980. **Couverture du disque folguedos populares do Pará.** Belém: SEDUC.
- SIMONIAN, L. T. L. 2002. **Notas acerca de uma definição de "pássaro".** Belém: IAP. Manuscrito. Feitas a partir de uma intervenção de J. de J. P. Loureiro, em debate público.
- \_\_\_\_\_. 2001. **Mulheres da floresta amazônica: entre trabalho e cultura.** Belém: NAEA. 270 p. il.
- \_\_\_\_\_. 1998. Kuarip: o poder da cultura, da estética e das tensões. **Unamazônia.** v. 1, n. 0, p. 81-93.
- \_\_\_\_\_. 1987. **Laudo antropológico TI Borboleta-RS.** Brasília: MIRAD. il.
- SIMONIAN, L. T. L.; PANTOJA, A. L. N. 2003. Economia familiar intergeracional a partir das mulheres negras da feira do Ver- O-Peso, Belém-Pará. In: SEMINÁRIO BELÉM DO PARÁ: HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADE. **Paper...** Belém: NAEA; UFPA. jun. 25 p. Manuscrito.
- WALLACE, A. F. C. 1956. Revitalization movements: some theoretical considerations for their comparative study. **Am. Anthropol.** v. 58, p. 264-281.

Recebido: 10/12/2002

Aprovado: 16/08/2003



## Anexo

### CONTO DO PÁSSARO ARARA (LESSA, 2002):

#### I – Entrada:

1º - Todos: Senhores, senhoras presentes, viemos aqui apresentar a nossa Arara [fam. *psittacidae*] dessa jornada; ela só que dança, ela é a flor desse bosque azul, do norte até sul da Amazônia, rainha em toda parte e domina onde se ouve seu lindo cantar (Bis).

2º - Todos: É noite de lua; se for preciso vamos festejar; a nossa Arara lá da Prainha da cidade, a dança com muita alegria vamos dançar que hoje é o nosso dia; dança nossa Arara, tu és nossa esperança, tu és nossa alegria; dança nossa Arara tu és nossa esperança tu és nossa alegria (Bis).

3º - Todos: Todo mundo já dizia que a nossa Arara não saía, mas ela vem mostrar que muitas coisas não se vêem pelas ruas da cidade; ela veio para mostrar, bem alegre, bem contente, dançando para alegrar (Bis).

#### II – Encontro e morte da Arara:

4º - Castanheiro: Fui no mato explorar castanha e encontrei Arara; sem mal dizia - olha Arara, se não te levo não tem castanha para tua comida.

5º - Todos: Arara da Prainha da cidade, dança de verde e amarelo no meio do pessoal; nós somos os cantores cantando para alegrar; cantamos noite e dia porque somos da folia Arara e da estimação ela veio para a dança, e dança, dança a nossa Arara com muita animação, e dança, dança a nossa Arara com muita animação (Bis).

6º - Caçador fala: Ó que noite tão linda, se Deus permitir amanhã eu irei caçar.

7º - Bruxa fala: Alô, alô caçador?

8º - Caçador responde: Vai falando meu amor!

9º - Bruxa fala: Olha caçador, o que tu anda fazendo nessas matas tão perigosas?

10º - Caçador responde: Vim atrás de ganhar o pão, que em casa não ficou nada não.

11º - Bruxa fala: Olha caçador, cuidado que aqui nessas matas existe um bicho que te pega e te joga dentro de um camburão.

12º - Caçador responde: Olha bruxa, tenho medo não, arrasto meu facão, deixo o bucho dele no chão.

13º - Todos: Vai, vai, vai morrer, nossa linda Arara está cansada de sofrer; nossa linda Arara que é de estimação, ela vai morrer na praça de São Sebastião (Bis).

14º - Fada canta: Eu sou a fada Lucimar, que das águas vim para avisar; eu no rumo das águas ouvi a voz de um caçador.

15º - Caçador: Fada minha loucura, ah se as árvores falassem, alguém me contasse o que aconteceu, que fada tão linda parece a menina que Deus me deu (Bis).

16º - Caçador: Ó que voz tão linda, parece uma melodia que enche minha alma de tanta alegria.

17º - Fada: Quem és tu?

18º - Caçador: Sou um famoso caçador, que vivo à caça de aventura. Pego na minha espingarda, pego no gatilho e puxo; hoje eu mato essa Arara com uma bala no pescoço.

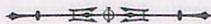
19º - Ó caçador, não faça isso não, não mate a nossa Arara que é de estimação (Bis).

20º - Pela floresta cantando eu vou pela jornada, entregando estou um lindo pássaro; agora que eu estirei, tenho certeza que não irei (Bis).

21º - Minha gente venham ver o que aconteceu; foi um tiro na mata; foi a Arara que morreu. Minha gente venha ver o que aconteceu, foi um tiro na mata, foi a arara que morreu; ai meu Deus que aflição, nossa arara foi morrer na noite de São João, ah meu Deus que aflição, nossa Arara foi morrer na noite do festival (Bis).

#### III – Discussão entre o caçador e os patrões:

22º - Patrão fala: Alô patroa, alô patroa onde estás que não me responde por alguma aventura participar desta terrível traição.



21° - Patroa responde: Ó patrão, apenas me descuidei, mas o caçador em tuas mãos entregarei. Está preso caçador; não tenhas razão e na ponta da minha lança te levarei à prisão!

22° - Caçador: Retira-se patroa e não vem me atrapalhar, pois te dou um tiro na cara e quero ver dente voar.

23° - Patroa: alô patrão, alô patrão, caçador não quis se entregá, me ameaçou de morte e mandou eu sair de lá.

24° - Patrão responde: não se preocupe patroa que sou de amargá, sou duro e valente, chamarei o tupã e esse nego se entregará.

#### IV – A chegada de Tupã:

25° - Patrão: Alô tupã, alô tupã!

26° - Tupã fala: Sou Tupã, para que chamou?

27° - Patrão: Para prender o caçador.

28° - Tupã: Beata, Santa Karamirim. Um, um, um!

29° - Tupã: Moça bonita olha no portão, moça bonita olha na janela, venham ver os "cabocos" que vão para guerra, tá preso caçador...

30° - Caçador: Eu já vou preso meu Deus! Oh grande Deus, que horror por esses índios guerreiros homens, cruéis tão selvagens; sei que vou ser condenado, sei que vou ser fuzilado; dai-me o perdão oh Senhor, para o terrível caçador (Bis).

#### V – A prisão do caçador e o diálogo com o patrão e o doutor:

31° - Tupã fala: pronto patrão caçador preso como pediu.

32° - Patrão responde: Obrigado Tupã; regressai à floresta. [E prossegue:] Diga-me caçador, que mal essa bichinha lhe fez?

33° - Caçador fala: Nada ela me fez; sou um caçador de profissão; nunca errei um tiro.

34° - Patrão fala: Sabes com quem estás falando?

35° - Caçador: És um homem como eu.

36° - Patrão: Oh perverso, dou-te a morte.

37° - Patroa: Oh patrão tenha a santa paciência, não mate este pobre homem peço, pois Deus é clemente; Jesus morreu por nós sem átomo de violência.

37° - Patrão: Levante, seu desgraçado, não tenho hora para perder ou dás vida à bichinha ou, senão, vais morrer.

38° - Caçador: Almas competentes bendigais a minha dor; mostrai, senhor bendito, um pajé ou um doutor.

39° - Patrão: Alô doutô Bigode, alô doutô Bigode!

40° - Doutor: Sou Bigode respeitado no saber se doente que eu puder pôr a mão com certeza vai morrer; sou formado em academia, tenho fama hoje em dia; passei pela tua casa, tirei a costela da tua tia, levei para minha casa e me serviu de tira-gosto; pronto caçador, para que mandou me chamar?

41° - Caçador: Mandeí te chamar com muita precisão; passeando pela floresta encontrei este lindo pássaro, dei um tiro tão grande que deixei ele no chão; dá um jeito nele que eu te pago um dinheirão.

42° - Doutor: Vamos até lá; ih caçadô, a bichinha está feia de jeito; vou dá uma injeção nela para ver se dá jeito; ih caçadô, a injeção não fez efeito, mas eu tenho um amigo que pode dar um jeito.

43° - Alô pajé Turuca, alô pajé Turuca.

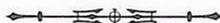
#### VI – Tratamento da Arara pelo pajé Turuca:

44° - Pajé: Sou pajé que vim lá do sertão; trouxe banha de galinha [*Gallus gallus*] e tutano de ambua [gen. *Tinamus* Lath. e *Crypturellus* Brab. & Chub.]; sou pajé que vim lá do sertão; sou pajé, quando eu chego à cidade, quando tem cura para fazer não tenho medo de curar; vamos ver que coisa Deus me dirá; chegou o pajé lá do sertão (Bis).

45° - Piso no duro e no mole, aonde a folha seca não chia; vai falando o que tu queres com pajé aqui nesse lugar; não vim demorar, para que mandou me chamar?

46° - Doutor: Mandeí te chamar para ajudar o caçador e ele pagará um dinheirão!

47° - Pajé: vamos até lá.



48° - Ih caçador, teu passarinho tá feio; de jeito vou dar uma benzida nela pra ver se dou algum jeito; vou dar uma benzida nela; teco, telecuteco com a cabeça de muteco quando subir te desço, quando desço te entrego saco de carregar pegado do Judas que cuspiu em Cristo; sai-me ti rio dessi forcado curei uma tonga toda desgraçada dei chá que ficou *mauça* e assanhada, dei um chá de *ostiga* que a velha levou a peste, cura até *rtico* das mulher fiz *chilicui* do rapaz. Com *mengue* do rapaz com mergulhão não sou manhoso tiro *manha malino* faço a vida *melhorá* quando que cura dou um grito no espaço para ele levantar *pita* repita *daite* o sinal *alevante* arara e tome seu lugar vou *aconselhá* o caçador pra nunca mais te *matá* ai caçador tua bichinha, livre para *voá* quanto custa *neon* um tustão só quero *dançá* nesse salão.

49° - Sou pajé, sou afamado, sou pajé do rebolado, sou pajé, sou afamado, sou pajé do rebolado, curo tudo, curo cego até morto e *alejado* (mas é verdade o que diz o bom doutor, ele é muito afamado tem razão de curador) (bis).

50° - Caçador: alô patrão, alô patrão, tua bichinha para *voá* quero que me entregue minha arma que eu quero me *retirá*.

51° - Patrão: alô tupã, alô tupã, entregue a arma do *caçadô* e aconselhe a nunca mais *voltá*.

52° - Tupã: entrego tua arma, se um dia voltar será devorado.

53° - Caçador: voltei voltei agora estou em *dari* meu bendito Vigem Maria bendito se já Deus.

## VII – O despertar da Arara e a saída do cordão Pássaro Arara:

54° - Todos: Já *dispertou* a nossa Arara com suas flores mimosas, já *dispertou* nossa arara, já *dispertou* as flores ela fazendo seu ninho nessa palmeira mimosa (Bis).

55° - Caçador: Meu compadre Chico Preto, vamos embora para o sertão, que essa vida na cidade é uma pura ilusão; balança roseira de galho pelo chão, regai o sertanejo com a Arara do patrão (Bis).

56° - Saída: Adeus, adeus, adeus, todos de chapéu na mão, nossa Arara diz adeus na noite de São João; adeus nossos senhores desta casa, a nossa linda Arara vai partir levando ao seu ninho a esperança; até para o outro ano ela há de vir (Bis).

