

O PRÉ-TEATRO E A CULTURA DOS PAPANGUS DE CAETANO E DE SUCATINGA BEBERIBE-CE

Pedro Pereira do Nascimento¹
Maria Aurinívea Sousa de Assis²

RESUMO

A cultura dos papangus é uma manifestação recorrente no município de Beberibe, tendo como principais palcos o distrito de Sucatinga e suas comunidades, junto à localidade de Caetano. Este trabalho tem como objetivo discutir como a manifestação dos papangus acontece, sua atuação nas ruas, nas festas, procurando refletir, também, a relação do brincante com os objetos que formam o papangu, como a máscara, o traje e o chicote. Este trabalho analisa aspectos da cultura dos papangus em Beberibe a partir da ideia de um outro teatro, um teatro popular, de rua e, junto a isso, apresenta a manifestação, seja nos cortejos ou nas suas festas, na construção da figura do papangu, confecção dos trajes, relação com a máscara e o anonimato. O método usado foi o qualitativo, utilizando das observações diretas no campo de pesquisa, Beberibe, feitas durante o feriado da Semana Santa de 2018 e 2019. Realizamos pesquisas bibliográficas para a construção dos debates dos conceitos e análises que fundamentam este trabalho.

PALAVRAS CHAVE: Papangus; Outro Teatro; Pré-teatro; Cultura Popular.

RESUMEN

La cultura del papangus es una manifestación recurrente en el municipio de Beberibe, teniendo como escenarios principales el distrito de Sucatinga y sus comunidades, junto con la localidad de Caetano. Este trabajo pretende discutir cómo se produce la manifestación de los papangos, su actuación en las calles, en las fiestas, intentando reflejar, también, la relación del bufón con los objetos que forman el papago, como la máscara, el traje y el látigo. Este trabajo analiza aspectos de la cultura del papangus en Beberibe a partir de la idea de un teatro más, un teatro popular, un teatro de calle y, junto a ello, presenta la manifestación, ya sea en desfiles o en sus fiestas, en la construcción de la figura del papangu, confección de trajes, relación con la máscara y el anonimato. El método utilizado fue cualitativo, utilizando observaciones directas en el campo de investigación, Beberibe, realizadas durante las vacaciones de Semana Santa de 2018 y 2019. Hemos realizado una investigación bibliográfica para construir los debates de los conceptos y análisis que sustentan este trabajo.

PALABRAS CLAVE: Papangus; Otro Teatro; Pre-teatro; Cultura Popular

¹ Graduando no Curso de Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira- Unilab. E-mail: pereirapedro99.n@gmail.com

² Orientadora do presente Trabalho de Conclusão de Curso, é professora nos Cursos de Letras e Bacharelado em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira e doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia.

INTRODUÇÃO

A cultura dos papangus é uma manifestação recorrente no município de Beberibe, tendo como principais palcos o distrito de Sucatinga e suas comunidades, junto à localidade de Caetano. Nesse contexto, a manifestação acontece de forma diferente a cada lugar, tendo características próprias, mas se encaixando em um calendário da manifestação no município.

Os papangus são pessoas que se travestem e usam máscaras para sair nas ruas no feriado da Semana Santa, a partir da anonimidade de seu corpo e rosto performam fazendo brincadeiras, estalam seus chicotes, fazem uso de bebida alcoólica, dançam, brigam, pedem comida e dinheiro e entre outras variáveis da performance.

A manifestação acontece em forma de cortejo nas ruas, onde brincantes saem pedindo ou bebendo, mas também e principalmente, acontece em festas, que são já tematizadas tradicionalmente para os papangus e, nessa pesquisa, além de escrever acerca dos brincantes que saem pelas ruas, tocaremos nas características das festas, localização e singularidades. Festas essas que formam um roteiro da manifestação em Beberibe, como a festa do bar do Riquitos na localidade de Lagoa Funda, festa da Sucatinga, festa do Caetano e festa do Cumbe.

Esse trabalho tem como objetivo discutir como a manifestação dos papangus acontece nas ruas, nas festas, procurando refletir, também, a relação do brincante com os objetos que formam o papangu, como a máscara, o traje e o chicote.

Este trabalho analisa a cultura dos papangus em Beberibe a partir da ideia de um outro teatro, um teatro popular, de rua e, junto a isso, apresenta a manifestação, seja nos cortejos ou nas suas festas, na construção da figura do papangu, na confecção dos trajes, a relação com a máscara e o anonimato.

O método usado foi o qualitativo, utilizando das observações diretas no campo de pesquisa, Beberibe, feitas durante o feriado da Semana Santa de 2018 e 2019, quando foi feito o trajeto das festas dos papangus e acompanhamos alguns cortejos na localidade de Uruaú, que fica no distrito de Sucatinga. Realizamos pesquisas bibliográficas para a construção dos debates dos conceitos e análises que fundamentam este trabalho. Junta-se a isso minhas observações como brincante que esteve inserido na manifestação seja assistindo ou brincando ao longo de muitos anos.

1. OUTRO TEATRO, CULTURA POPULAR E IDENTIDADE

A cultura dos papangus pode ser observada como uma manifestação pré-teatral, como propõe Frank Lourenço (2012) que escreve sobre seu ponto de partida de ator, historiador e pesquisador da cultura popular. Nesse artigo, ele escreve sobre a brincadeira dos Papangus no interior de Russas-CE e tem como título “*O pré-teatro e a função da máscara: o fogo brincante dos Papangus*”. A escolha desse texto veio a partir da proximidade que Russas, palco dessa manifestação, tem territorialmente com Beberibe, pela coincidência do período da manifestação, tendo em vista que as duas acontecem na Semana Santa e, também, pelo conceito de pré-teatro.

Lourenço escreve acerca do pré-teatro associado à cultura dos papangus e conceitualiza esse termo que fundamenta seu trabalho dessa forma: “[...] conceito de Pré-Teatro traz na sua prática, grandes inquietações do homem, como as celebrações, os ritos e as representações coletivas e individuais a respeito da morte, do amor e do trabalho” (LOURENÇO, 2012, p. 49).

Esse pré-teatro que Lourenço descreve traz em questão manifestações que estão ligadas diretamente ao cotidiano e expressam-se na ideia de manifestações populares que, por muitas vezes, não possuem roteiros prévios. Sendo assim, ele define em seu trabalho o público que forma esse pré-teatro e o local da prática: o povo e os palcos que são as ruas e as praças. Nessa questão, surgiu a problemática de qual seria o teatro sucessor ao pré-teatro descrito por Lourenço, quem o ocupava e em quais palcos se apresentava. Nessa questão, encontramos fragmentos da hierarquia entre cultura popular e erudita, seriam as apresentações nos teatros nos moldes europeus o sucessor mais evoluído do teatro que acontece na rua? Embora utilizemos as reflexões do pré-teatro e aspectos necessários que seu debate envolve, pensamos na cultura dos papangus a partir da noção de um outro teatro, que incorpora as realidades das ruas e que não ofereça, na terminologia, denotações hierárquicas com relação às atuações feitas aos moldes europeus.

Utilizaremos aqui o conceito de Outro Teatro para definir a manifestação dos Papangus devido ele abarcar um universo teatral que está para além do teatro formalizado. Esse outro teatro abarca as manifestações e ritos populares que usam da dramaticidade, da teatralidade e de folguedos para composição de suas performances. Referente a esse conceito, Zeca Ligiero escreve:

“Outro teatro” é a definição aplicada às *performances* artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias que se tornaram

conhecidas como importantes para o mundo das artes cênicas através de diretores de vanguarda da Europa no século XX. São levantadas questões sobre a importância dessas tradições, sobretudo no Brasil, onde as *performances* afro-ameríndias são os pilares das manifestações espetaculares (LIGIÉRO, 2013, p. 15).

O conceito de Outro Teatro surge a partir da necessidade de englobar outras manifestações que pertencessem a uma esfera popular e que não entravam na categoria das atuações teatrais convencionais europeias. E, neste conceito, inclui-se a existência do teatro e do ritual em uma categoria única, que é a performance, que é definido por Ligiéro (2013) como atuação ou exposição do ser, fazer e mostrar, definição que remete a aspectos variáveis, como a estética e a eficácia, ambas ligadas a ideia de ritual e de teatro.

E nessa relação entre ritual e teatro, o conceito de outro teatro se desenvolve, tendo em vista que, buscamos debater aspectos do percurso do teatro na história, problematizando quais fatores levaram para a construção de um teatro consagrado na Europa, o que o precedeu, seria esse um pré-teatro, ou um teatro que estava longe dos holofotes e carregava consigo a ideia da eficácia, voltada a ideia do rito e suas finalidades, é o caso de festejos relacionados à fertilidade, agricultura, que carregavam também a ideia de estética, tendo em vista que apresentava marcadores, encenações que apresentavam uma relação tênue com a eficácia. Sobre esse debate de hierarquização do teatro, Ligiéro coloca:

Quando digo *Outro Teatro* estou, no fundo, referindo-me a um teatro de verdade, que não está perdido, mas sim vivíssimo e praticado em muitos países, porém longe dos holofotes da mídia e do comércio da arte. Talvez, quem sabe, algum dia, este *Outro Teatro*, seja chamado de “teatro”. Simplesmente Teatro (LIGIÉRO, 2015 *apud* HERZOG, 2016, p. 07).

Essa questão de hierarquização das manifestações traz o debate entre cultura popular e erudita e, para pensar esses dois pontos, trazemos inicialmente o trabalho de Carlos Rodrigues Brandão e seu trabalho *Vocação de Criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares*. Neste trabalho, Brandão (2013) conceitualiza o que ele entende por cultura, trazendo de forma primária dois aspectos formadores do conceito de cultura, que é a material e imaterial. E a respeito disso, ele escreve:

Em uma direção mais pragmática e material, a cultura realiza e representa o processo e os produtos do trabalho dos seres humanos no complexo acontecer da transformação de uma natureza dada (como aos outros animais do planeta Terra) em um mundo intencionalmente criado. A casa construída em qualquer lugar é um produto do que-fazer humano no criar cultura através de ações que envolvem práticas fundadas em diversos saberes (BRANDÃO, 2013, p.717).

E acerca da cultura imaterial, Brandão escreve:

Em uma dimensão algo mais imaterial, o acontecer da cultura não está tanto em seus produtos materializados [...], mas na tessitura de sensações, saberes, sentidos, significados, sensibilidades e sociabilidades com que pessoas e grupos de pessoas atribuem socialmente palavras e ideias, visões e versões partilhadas ao que vivem, criam e fazem ao compartilharem universos simbólicos que elas criam e de que vivem. (BRANDÃO, 2013, p.717)

O conceito de cultura, colocado por Brandão, forquilhado em cultura material e imaterial, traz uma ideia bem geral do que seria a cultura, mas, para além disso, ele faz um caminho do conceito de cultura popular, pensando o período de observações exotizadas para os territórios colonizados. Os indivíduos que viviam nesses territórios e suas práticas eram vistos a partir de uma ótica discriminadora pelos europeus, definindo assim uma cultura que se sobrepunha a outra, ideia essa levada para os âmbitos dos países colonizadores que definiram uma cultura da plebe e uma cultura erudita.

A ideia de cultura popular estabelecida a partir do que escreve Brandão (2013), da definição de hierarquias sociais em um sistema de identificação com o que era da nobreza e o que era da plebe, espalhou-se pelas colônias e definiu quem e o que era cultura do povo ou erudita, criando uma hierarquia, tendo como critério a identificação com as práticas europeias, que ditavam o popular e erudito.

A respeito da cultura popular, Brandão (2017) ainda escreve:

Houve primeiro um saber de todos que, separado e interdito, tornou-se “sábio e erudito”; o saber legítimo que pronuncia a verdade e que, por oposição, estabelece como “popular” o saber do consenso de onde se originou. A diferença fundamental entre um e outro não está tanto em graus de qualidade. Está no fato de que um, “erudito”, tornou-se uma forma própria, centralizada e legítima de conhecimento associado a diferentes instâncias de poder, enquanto o outro, “popular”, restou difuso – não-centralizado em uma agência de especialistas ou em um pólo separado de poder – no interior da vida subalterna da sociedade (BRANDÃO, 2017, p. 16).

Brandão (2017) traz associado à questão da cultura e do poder, variáveis que fundamentam a definição dos indivíduos e suas práticas. Nessa realidade, não existe uma separação por muros, e impedimentos das pessoas participarem das relações e manifestações culturais populares e eruditas, pelo contrário, o erudito e o popular dividem seus atores constantemente, fazendo com que a relação desses dois âmbitos da cultura seja transitado corriqueiramente pelos mesmos indivíduos.

Ainda sobre a cultura popular, trazemos a obra de Bakhtin (2013) na qual ele escreve acerca da cultura popular no período do Renascimento na Europa, através dos materiais

literários de François Rabelais que ele analisou. A obra de Bakhtin traz, primeiramente, a problemática dos espaços de atuação da cultura popular, ou como ele escreve “cultura não oficial” que tem como outro lado do polo a “cultura oficial”. A cultura oficial era regida pelas instituições oficiais de poder, como a igreja e o estado, e junto deles as delimitações do que era tido como oficial, como as missas, as solenidades estatais. Em contrapartida, a cultura não oficial se fazia presente, em espaços divergentes, como nas ruas e nas praças públicas, expressas em festas como o Carnaval entre outras e, somado a isso, as manifestações de rua, que aconteciam nas feiras ou em mercados abertos.

Nesse contexto, Bakhtin coloca o espaço das ruas e praças públicas como âmbito intrínseco a cultura não oficial e, a partir disso, ele pensa os comportamentos dos indivíduos nesses lugares e como essas pessoas estão, também, diretamente ligados com a cultura oficial, comungando com a tenuidade dessas duas vertentes, que são ligadas pelas pessoas.

Nos espaços públicos aconteciam as festas, as praças e as ruas eram símbolos de liberdade, nelas aconteciam as bebedeiras, os jogos, vendiam-se coisas e nela estava inerente uma característica destacada na cultura popular, e que Bakhtin dá uma grande ênfase, que é o riso. Bakhtin escreve que “O riso supõe que o medo foi dominado” (BAKHTIN, 2013, p. 78), esse medo era produzido pela esfera oficial, que remetia a ideia de autoridade, associada a restrições que fundamentava uma noção de medo e de intimidação.

O riso da cultura não oficial estava diretamente ligado às festas nas quais aconteciam as manifestações ou atuações de liberdade, mas, nesse contexto, o riso tinha um prazo de validade, que acompanhava a duração da festa e, após o término, tudo voltava para uma dinâmica ordinária da vida oficial, era a retomada ao medo, as restrições da liberdade. Em relação ao riso e as festas, Bakhtin escreve: “Só durava o período de festas, e era logo seguida por ordinários dias de medo (2013, p. 78)”.

As festas sendo relacionadas à questão do riso, usava desse elemento como um marcador da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, e era uma contraposição à perspectiva oficial e seus pré-requisitos de seriedade e delimitações de comportamentos.

O riso também carregava um característica coletiva, ou seja, nas festas o riso era universal, e a respeito disso, Bakhtin reflete: “O riso da Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal”(BAKHTIN, 2013, p.79). Essa ideia de universalização do riso na praça pública remete a uma interação das pessoas que ocupam aquele espaço e compartilham de uma consciência coletiva, que entendem que aquele lugar é um espaço de liberdade, e que essa sensação “oferecida pelo riso era frequentemente apenas um luxo, permitido somente em período de festa” (BAKHTIN, 2013, p.

82). Por essa obsolescência do riso, referente à duração da festa, faziam com que as ações se intensificassem. “O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificaria a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular” (BAKHTIN, 2013, p. 77).

Outro ponto que Bakhtin coloca é a construção da figura monstruosa em um figura cômica, pensando a questão de que o riso e a praça pública são a vitória sobre o medo, qualquer figura aterrorizante nas festas se transformam em cômicas, e ele escreve:

[...] já dissemos que se encontrava, entre os acessórios obrigatórios do carnaval, uma construção grotesca denominada de "inferno", que se queimava com grande pompa no apogeu da festa. De forma geral, é impossível compreender a imagem grotesca sem levar em conta esse medo vencido. Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num “alegre espantalho”. Mas não se poderia também compreender a imagem grotesca se se esquematizasse esse elemento, se se tentasse interpretar o conjunto da imagem num espírito de racionalização abstrata. (BAKHTIN, 2013, p.87)

Essa discussão do riso e a da transformação do grotesco em cômico traz para esse trabalho a descrição da figura do papangu nas festas populares, figura que usa máscaras grotescas e que tem um significado cômico e brincante dentro dos festejos da Semana Santa.

Ainda na questão do riso e da cultura popular, trazemos o trabalho de Oswaldo de Barroso que tem como título *O riso brincante do Nordeste*, aproximando essa ideia do riso para as manifestações nordestinas, como é o caso do papangus em Beberibe.

O primeiro ponto que Barroso (2018) traz é a grande possibilidade dos sentidos que o riso oferece, e ele explica:

Primeiro, quero dizer que o riso pode ter todos os sentido e significados, ele não é bom nem mau por natureza. Intenta-se que há o riso demoníaco e o riso dos deuses, e entre Deus e o Diabo há todas as nuances. Até porque o Diabo nos Reisados do Cariri cearense tem o apelido de São Cão, e é, portanto, santo, além de ser alegre, bem alegre. Daí, que o riso tanto pode ser conservador, quanto subversivo. Mas, em todo o caso, ele nunca é totalmente afirmativo, pois ele sempre guarda alguma ambiguidade e algum distanciamento (BARROSO, 2018, p. 235).

Essa variabilidade de sentidos que o riso tem e proporciona vai ao encontro das diversas possibilidades de performances e ações na cultura popular, o riso e a figura do cão, ou Diabo, ou da sua relação com o divino. O riso permeia várias faces da cultura popular, seja ela correspondente a qualquer dualidade, mas que contemple a liberdade e os espaços de onde o riso é intrínseco.

Barroso seguidamente no seu trabalho argumenta a respeito desse riso brincante:

Nesse contexto, para dar nome aos bois, o riso brincante é o riso sem peias ou porteiras dos bois de brinquedo de um mundo que se chama Nordeste e de um Nordeste que se chama Mundo. É o riso de imaginação desbragada dos reisados e comédias circenses. É o riso retumbante dos palhaços, Mateus, caretas e papangus. (BARROSO, 2018, p. 241)

Para discutir sobre o riso brincante, Barroso (2018) traz representações variantes dentro das suas manifestações, como o palhaço, o Mateus e os papangus, figuras que usam do riso nas manifestações para legitimar suas ações e performances, que variam conforme as realidades que esses personagens encontram. Então, esse riso tem embutido a variabilidade de ações, que faz dele algo transitivo, elaborando sentidos do que ele é, performado e interpretado.

Barroso (2018) também reflete acerca dos produtores desse riso brincante, considerando que “O riso brincante é o riso da gatinha dos subúrbios e povoados” (BARROSO, 2018, p. 241-242). Essa colocação comunga com os outros autores com relação a quem produz a cultura popular, que tem o riso imbricado na sua formação, são as pessoas, o povo, a plebe que compõe o cotidiano e que traz o mesmo para formação de suas manifestações, seja criticando ou utilizando dele para a composição do riso.

Então, Barroso (2018), debate que o riso brincante é o riso do mundo invertido, que trata de uma maneira vulgar os assuntos mais vulgares, e vulgariza os assuntos sérios. Junto a isso, ele destaca também a coletividade do riso. Assim como Bakhtin, Barroso entende o riso como um momento de consciência coletiva: “Destaca-se que o riso brincante é, principalmente, um riso coletivo. Um riso que se engendra em comunidade, das relações íntimas e do contato corporal, entre brincantes e comunidade”(BARROSO, 2018, p.242).

Somado a isso, Barroso (2018) ainda escreve sobre o riso brincante:

Além disso, o riso é, também, um riso sem peias, um riso nômade, livre e sem limites. Por isso ele usa as figuras cômicas nas festas e folguedos populares, as quais gozam de toda liberdade, e elas são como a louca da casa, ou o coringa do baralho podendo a qualquer momento interferir numa cena como um elemento estranho que, de repente, se faz íntimo, ou tomar o lugar de qualquer outra figura, desde que seja uma figura limpa (como dizem os brincantes referindo-se às figuras sérias), para tirá-las do sério [...] (BARROSO, 2018, p. 243).

O riso brincante apresenta características de variabilidade de performances, fazendo prevalecer sempre a liberdade, que são legitimadas pelas manifestações em seus respectivos espaços, fazendo uso da ideia do riso apontado por Bakhtin, que é universal nos espaços das manifestações populares, é interativo com a comunidade e tem como público o povo, que é produtor e consumidor da cultura popular.

Para pensar um pouco mais acerca da cultura popular, escolhemos outra obra de Oswald Barroso, mais especificamente o livro *Reis do Congo*, trabalho esse que ele escreve sobre os reisados na região do Cariri-CE.

As manifestações culturais populares nos ambientes onde se expandem carregam consigo a necessidade de se acoplar com os contextos em que surgem. E Oswald Barroso (1996) traz no seu livro um pouco dessa questão, quando escreve relacionado à manifestação do Reisado e suas teatralidades na região do Cariri. Nessa teatralidade, ocorre a exposição do dia-a-dia dos moradores da região, que são estampados nas festas de Reis, compondo traços das tradições pertinentes aos contextos vividos. Com relação a isso, Barroso (1996) coloca:

Nos diversos momentos da história dos movimentos artísticos, a recorrência ao tradicional faz parte de um processo de depuração de cada arte, no sentido de romper com tudo que lhe é acessório, para afirmar sua especificidade (BARROSO, 1996, p. 13).

Reafirmar a especificidade é pensar uma assimilação com aspectos compartilhados por um coletivo, e a cultura popular embasada nesse sentido de ligação com o tradicional, entra em uma posição de influenciada, que caracteriza suas manifestações e movimentos artísticos a partir de uma assimilação do coletivo com a realidade social.

Barroso (1996) traz também, nesse contexto, a problemática da construção do teatro popular. Primeiro, ele traz uma realidade que a arte ocidental vem incorporando, a respeito do qual ele considera:

A arte ocidental, entretanto, realizando esta ruptura, perdeu muito da sua vitalidade. Séculos de civilização coisificante, de submissão ao mercado, de convencionalismos e maneirismos deformantes, afastaram-na de seu sentido primordial e da própria vida. Fizeram definhar em ortodoxias e modismos seu vigor original, sua espontaneidade, sua força criativa e seu impulso analógico (BARROSO, 1996, p.14).

Contrapondo essa construção de arte ocidental, o teatro popular supre as questões de dar suporte de vitalidade às representações teatrais nas manifestações, quebrando a lógica do artificialismo e da representação de roteiros, quando estes trabalham a serviço do mercado.

Acerca dessa ligação das manifestações populares e suas influências das realidades sociais, Barroso afirma:

Daí a recorrência à arte popular tradicional como referência para um trabalho que busque retomar para o teatro suas funções expressivas, cognitivas e comunicativas originais; e ao Reisado, particularmente, por seu forte envolvimento na vida

comunitária e pelos vínculos simpáticos que ainda mantém com o meio natural (BARROSO, 1996, p.14).

Essa expressão natural nas manifestações culturais têm no papel das imprevisibilidades uma das possibilidades para a composição das suas performances, isso Barroso exemplifica durante a introdução do seu livro, colocando uma situação muito interessante relacionada aos Reisados encontrados na região do Cariri, mais especificamente o Reis do Congo, que apresenta uma estrutura teatral que se baseia nas realidades econômicas e na construção da musicalidade do Cariri cearense. Ele apresenta dois personagens que usam da liberdade de roteiros para dar um tom de improviso na manifestação. Exibindo isso, Barroso explica:

Por fora dessa estrutura verticalizada, correm dois personagens exceções, o *Mateus* e sua mulher, *Catirina*, ambos negros e ex-escravos que atuam com liberdade total de improvisação junto ao público e aos demais brincantes do Reisado, desobedecendo às ordens do *Mestre* e fazendo galhofa com os mais respeitáveis valores morais constituídos, sejam profanos ou religiosos (BARROSO, 1996, p.14-15).

Nesse contexto, o improviso parte de uma quebra da construção do roteiro das manifestações, mesmo que no caso exposto por Barroso (1997) os personagens variantes façam parte de uma encenação previsível no ponto de vista da composição da manifestação, mas, ao mesmo tempo, surgem como uma incógnita por ter vazão a liberdade de construir sua performance.

As reflexões de Barroso contribuem para pensar as manifestações teatrais populares, como o Reisado e os papangus, como manifestações que possuem variantes nos seus roteiros e formas, e que contemplam as manifestações com esse aspecto.

Agora, pensaremos um pouco sobre a questão da identidade, não expandindo muito seus desdobramentos, devido existirem vários outros conceitos que são ligados a esse, como, identidade de gênero, identidade negra e etc. Aqui, identidade será debatida a partir do uso da máscara, que contribui não para a construção de uma ausência de uma identidade, mas para formação ou exposição de outra, que está escondida atrás das delimitações da vida oficial.

Lourenço (2012) lê com Duvignaud para pensar a máscara nas manifestações populares, quando este discute acerca de uma ligação entre máscara e manifestações culturais. Diz Lourenço:

A máscara segundo Duvignaud, implica uma comunicação recebida e aceita, faz o espectador entrar em um círculo não real sugerido pelas formas que ela adiciona ao rosto humano.

A máscara tem como função a dissimulação, a proteção, a manifestação de uma presença do além, participação em uma casta privilegiada ou secreta, instrumento de

dominação pelo temor ou identificação a forças incontroladas da natureza. Ela não só protege como também nos orienta no sentido de uma diferença; nos conduz sobre uma pista da cultura.

A máscara está posta para esta manifestação “espetacular” como a “fagulha” que acende o fogo brincante (LOURENÇO, 2012, p.50).

A criação desse imaginário nas performances apontadas por Duvignaud passa também por uma construção na qual as realidades expostas às manifestações interagem com a construção das performances, que estão ali em contato com as realidades sociais que são os palcos. A máscara, nesse contexto, contribui para a fundamentação do anonimato dando maior liberdade de atuação para os brincantes papangus para expor suas performances. Ideia que Godinho (2011) fomenta quando considera: “[...] sabemos todos já a verdade essencial da máscara: ela não esconde, revela. A máscara, toda a máscara é, na verdade, uma grande narradora” (GODINHO, 2011, p.42).

Com essa citação de Godinho (2011), damos início a reflexão sobre a obra *Máscaras, mistérios e segredos*, mais especificamente o título “A máscara, do rito ao teatro”, de André Gago, que compõe o segundo capítulo do livro.

O capítulo de André Gago discute a situação de um ator que está em contato com a máscara neutra. De início, a máscara e o ator no texto são colocados no palco para uma criação de familiaridade, pondo o ator não em uma cena teatral pré-definida pelo roteiro, mas sim, partindo de suas expectativas e suas inclinações para com a máscara, naquele momento e naquele espaço do palco, abordando a problemática de como tratar uma máscara e como entendê-la para usá-la. Nesse processo, existirá um reconhecimento e uma adaptação do ator para com a máscara, que ganha formas e sentidos que configuram a performance.

Esses significados, nessa experiência do contato com máscara neutra, provoca o ator ao ato de criar a partir de seus entendimentos, das suas percepções no momento de interação com a máscara. O autor, nessa situação, usa da etimologia da palavra teatro para trazer a debate dois pontos caros à interpretação e ao teatro. Explica ele:

É, aliás, o que me é pedido: antes de colocar a máscara sobre o rosto, devo observá-la e procurar nela, com o meu olhar, os indícios que me guiarão no processo de me tornar nela quando a calçar. Sentados à minha frente, um pouco afastados, os meus companheiros olham para mim. Assistem ao meu processo de observação da máscara. Estou num processo teatral, usando máscaras de teatro, e teatro vem de theatron, que significa ‘lugar onde se vê, onde se dá a ver’ (GODINHO, 2011, p.33)

Quando ele usa da etimologia da palavra teatro e expõe entre aspas “lugar onde se vê, onde se dá a ver”, ele apresenta uma parte da sua experiência com a máscara, que nos fazem remeter a concepção da criação de pontos de vistas, relacionado a máscara e a ausência dela. A

construção de uma nova identidade ou exposição de um já existente parte do objeto que ganha expressão, seja pelo roteiro ou pelas vontades de quem a coloca. Isso tudo em uma relação que explora dois lugares, o de quem assiste e o de quem calça a máscara e como ambos se vêem e interagem nas performances teatrais.

A identidade nessa questão dos papangus está ligada com a máscara e na cultura popular, como coloca Bakhtin (2013), é a forma de esconder toda construção oficial que se tem no reconhecimento do rosto e do corpo. A máscara, nesse contexto, é objeto possibilitador da criação e exposição de identidades.

2. CHICOTE, TRAJE E A MÁSCARA: FORMANDO OS PAPANGUS

2.1 Chicote

Iniciamos esse contato dos utensílios, que são símbolos dos papangus em Beberibe, pelo chicote, e começamos por ele devido à importância que ele tem na iniciação dos novos brincantes. Na manifestação, ele tem valor de objeto de contato primário, desde o aprendizado da sua confecção ao ensino do seu uso.

O chicote é um dos elementos identitários da cultura dos Papangus em Beberibe, e tem um duplo significado. Colocando em uma ordem de acontecimentos na manifestação, o chicote indica o símbolo de chegada. Quando o brincante estrala seu chicote, avisa que naquele espaço existe uma pessoa que está brincando e se preparando para a manifestação. Na Semana Santa, quando estralado, simboliza que a figura do Papangu está próxima e já está performando.

O chicote é feito de cordas, tem um bastão de madeira que geralmente possui tamanho de 30 a 40 centímetros que serve para dar sustentação no momento dos estalos. Tem um trançado de duas ou três cordas grossas, junto a isso um trançado de dois ou três cordames e uma ponteira, que é um cordame mais fino de algodão ou feita de náilon. As amarrações dessas cordas são feitas com tiras de câmaras de ar de carro ou moto e também náilon de baixa espessura, que é o modo de amarração feito pelos brincantes mais velhos.

Imagem 01- Foto do chicote dos papangus



Fonte: Acervo do Autor (2020)

Como brincante, lembramos das vezes que preparamos os chicotes meses antes da Semana Santa, apenas para estralar nas ruas, em datas distantes do feriado. O significado da execução desse adereço é lembrar de que está chegando perto da Semana Santa. Quem escutava o estalar dos chicotes sabia que estava ali alguém ansioso para o começo da festa dos Papangus.

Nas ruas, nos meses que antecederam a Semana Santa durante o período de pesquisa, observamos algumas crianças com seus chicotes, elas andavam de um lugar para o outro segurando-os. Uma situação bem comum é os brincantes mais velhos pedirem os chicotes das crianças para estralarem, e, por muitas vezes, as amarrações soltarem. Por essa situação, vemos agora as crianças negarem quando pedem seus chicotes, levando os brincantes mais experientes a um tom de revolta com isso, vendo essa ação como um ato de desrespeito.

É nessa realidade que vemos os panoramas atuais da cultura dos Papangus, com a iniciação dada a partir da inserção dos novos brincantes com símbolos da manifestação, sendo o chicote, portanto, um objeto utilizado para iniciar novos brincantes nessa cultura.

E, nesse sentido, Gomes (2002) discute a materialização da cultura como ferramenta para refletir sobre uma pedagogia da diversidade. A autora escreve considerando um recorte da educação e da construção de uma identidade negra, mas que contribui aqui para pensar a materialização de objetos como o ponto inicial de inserção e de diálogo pelo meio educacional que é a cultura. No caso do chicote na manifestação dos Papangus, sua significação vem sendo trabalhada longe dos muros institucionais das escolas e vem sendo trazida para o âmbito da

manifestação cultural, tornando o ensino da cultura palpável às realidades dos brincantes e às mãos dos que se propõem a aprender.

Os brincantes mais novos, para fazer seus primeiros chicotes, baseavam-se no que já tinham visto dos brincantes mais experientes ou, em algumas situações, aprendiam com pessoas da família. O processo para aprender a estalar é do mesmo jeito, os novos aprendiam vendo os outros brincantes fazendo. Existe uma mecânica para estralar, mas cada brincante aprende a partir de suas experiências.

Imagem 02- Queima do Judas em Lagoa Funda-CE



Fonte: Secretaria de Turismo e Cultura de Beberibe (2017)

O chicote possui várias outras finalidades, como a de ser usado para defesa, tanto que, alguns brincantes, usam o náilon nas suas ponteiros, por ser mais resistente ao contato com qualquer coisa.

O chicote é um objeto feito de modo artesanal e, nos lugares onde pesquisamos, como na localidade de Uruaú-CE, por muitas vezes, eles eram feitos de cordas tiradas das jangadas, já que a comunidade fica à margem do mar e tem a pesca como atividade comercial da comunidade. O náilon também, na maioria das vezes, são tirados dos equipamentos das embarcações.

Nesse contexto, a cultura popular se expande a partir de uma educação popular, que diretamente carrega fragmentos do rito e do trabalho para composição de suas manifestações. Seja nos Reisados, apontados por Barroso (1997), ou nas festas da Idade Média, apontadas por Bakhtin (2013), a conexão com o cotidiano se faz presente e nas manifestações populares aparecem em forma de paródia ou de interação.

Destacando a questão da paródia, observamos que o chicote também se faz presente no momento da brincadeira que se chama a queima do Judas. É erguido um boneco de pano em uma estaca de madeira ou em outras estruturas, como na imagem 2, e nele é atado fogo e exposto a chicotadas. Esse momento é uma paródia do evento da crucificação de Jesus, e a figura do Judas é um personagem contrário a figura sagrada do Cristianismo. Judas tem uma manifestação, uma morte grosseira que se torna cômica, um momento de divertimento dos brincantes, que esperam por essa hora. A queima de Judas acontece tradicionalmente nas festas do Cumbe e da Lagoa Funda, acontece também em outras festas nas localidades do distrito de Sucatinga, mas, tradicionalmente, tem esses dois lugares como palcos recorrentes.

2.2 Trajes

Os trajes dos brincantes de Papangus são parte da cobertura, da caracterização que esconde um imaginário oficial do brincante. A escolha dos trajes é bem diversificada, acontece de forma planejada ou não. Muitos grupos de brincantes se organizam para fazer as mesmas roupas para brincarem e saírem nas festas, esses saem em grupos enormes, dificultando ainda mais quem procura identificá-los, já que se trata de um monte de gente vestida e mascarada do mesmo jeito.

Imagem 03- Papangus na Lagoa Funda-CE



Fonte: Acervo do Autor (2018)

Outra questão interessante é a escolha da confecção dos trajes e destacamos aqui a comunidade de Caetano, um dos campos de pesquisa deste trabalho, no qual observamos que

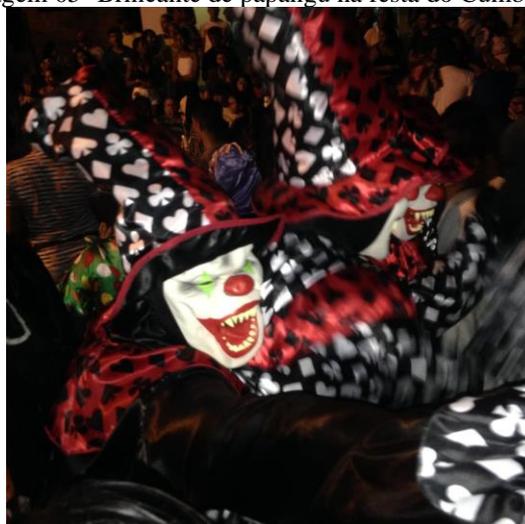
os trajes dos Papangus, durante alguns anos, diversificou-se, tendo passado do artesanal com a utilização da palha, tanto para a coberta do corpo quanto para a do rosto, para uma produção mais rebuscada, fazendo o uso de tecidos e máscaras de borracha. A comunidade convive com essa realidade, traz consigo o contraste, uma vez que os brincantes novos fazem o uso de trajes de tecido, e os mais velhos utilizam o trabalho artesanal para fazer suas roupas.

Imagem 04- Brincante de papangu do Caetano



Fonte: Secretaria de Turismo e Cultura de Beberibe-Ce (2017)

Imagem 05- Brincante de papangu na festa do Cumbe-CE



Fonte: Acervo do Autor (2019)

Os Papangus de Caetano foram um dos primeiros núcleos de brincantes que conhecemos fora da comunidade de Uruaú e, hoje, compõem um movimento muito forte que se tornou tradicional nos festejos da Semana Santa. E quando nos remetemo a trajes mais antigos que vestiam a maior parte dos brincantes, consultamos novamente nossa memória também de brincante quando, entre 9 e 10 anos, víamos os Papangus, assistido de cima do muro da casa dos meus avós maternos, vestidos com paletós, roupas de mangas compridas junto a calças e sapatos velhos, batas feitas de lençóis geralmente estampados. Isso costumeiramente acompanhado de palhas ou galhos de árvores que os papangus pegavam e deixavam pelo meio da rua.

A escolha dos trajes para os festejos da Semana Santa sempre ocorrem, por parte dos grupos mais organizados, em até um mês antes, esses são os que mandam fazer suas roupas ou confeccionam artesanalmente. Mas uma grande parte dos brincantes procuram seus trajes perto dos dias dos festejos, sendo essas roupas mais velhas, às vezes rasgadas e, com relação a isso, criou-se uma frase que muito é dita pelas crianças da região quando se via esses brincantes: “papangu tira a calça da baú”, frase é falada repetitivamente. As roupas que mais vimos durante o período de pesquisa foram macacões estampados, usados principalmente por grandes grupos que iam para as festas juntos, batas estampadas, macacões de pescarias, roupas sociais e várias outras composições de roupas artesanais que surgiam a partir da criatividade dos brincantes.

Nessa mescla de roupas que compunha a manifestação, observamos como os brincantes se expõem com as indumentárias, como estas se relacionam com o cotidiano e como as festas trazem para a formação do brincante uma bagagem de referências com várias singularidades, seja nas formas de dançar, seja nas performances estralando chicote ou nas escolhas das suas indumentárias. No período de observação da pesquisa, vimos brincantes de comunidades do distrito de Sucatinga utilizando roupas que, para quem nessa manifestação, caracterizaria como traje de pessoas da Comunidade de Caetano, devido um uso maior de trajes feitos a partir da palha ou partes de palmeiras.

Os brincantes da localidade do Uruaú, por ser um local banhado pelo mar, trazem um pouco das características dos pescadores nas roupas, mas também adquiriram a utilização constante de batas e macacões confeccionados de tecidos. Essa realidade traz para a manifestação e para os festejos tradicionais, para as brincadeiras locais das comunidades, uma nova significação, um novo traço de identidade construído a partir de brincantes que entram em contato com outros, colocando assim a cultura dos Papangus em movimento que se fragmenta e se multiplica a partir das experiências dos atores que significam e constroem a manifestação fora e dentro da comunidade.

A forma de se trajar dos brincantes varia a partir do modo como cada um deles interage com os contextos onde vivem e com as experiências. A confecção das roupas, mesmo as de tecidos, são conhecimentos transmitidos e aprendidos para a manutenção da manifestação, é a produção de um saber que é consumido pelos brincantes que representam um público em uma posição não oficial e inserido numa manifestação popular. As costureiras que produzem as roupas de pano são as mesmas durante muito tempo, por 30, 40 anos, são as detentoras do saber fazer das indumentária dos brincantes, são as pessoas que simbolicamente são procuradas todos os anos para confecção de trajes e, também, conhecedoras dos rostos e corpos que vão vestir as indumentárias e que, conseqüentemente, tem que ser mantenedoras do sigilo das identidades dos brincantes.

Sendo assim, a produção dos trajes, seja ele feito na hora ou planejada, é a exposição de um contato com a comunidade e com as realidades sociais vividas, seja na utilização das roupas que lembram a figura dos pescador quando saem para o mar (calça comprida, camisa social velha), ou no uso do conhecimento das costureiras locais que fazem batas e macacões de tecido. Tal experiência comunga com o que coloca Brandão (2017) que as pessoas são produtoras e consumidoras da cultura popular, prática de grande influência da construção da ideia de comunidade.

2.3 Máscara

A máscara, na manifestação dos Papangus, é de suma importância, é o principal adereço para pensar o outro teatro na manifestação, tendo em vista que ela traz, para as expressões teatrais da brincadeira, realidades que só surgem a partir do que a máscara proporciona, que é o agir a partir do anonimato. Sobre a ligação da máscara e a teatralidade, Lourenço escreve: “A teatralidade da brincadeira de Papangu está exatamente na máscara que faz o espectador entrar no círculo do não-real [...]” (LOURENÇO, 2012, p. 3). Esse círculo não-real colocado por Lourenço agrega à manifestação uma construção de sentidos existentes a partir do uso da máscara, ou seja, comportamentos proporcionados pela condição de não ser reconhecido naquele espaço e naquele período.

A máscara, nesse contexto, é a capa que cobre a figura oficial, suas feições, rosto e identidade, e faz com que o brincante aja a partir dessa fagulha que é o anonimato. Bakhtin (2013) constrói um caminho de sentidos que a máscara pode oferecer à cultura popular. Ele argumenta:

O motivo da *máscara* é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (BAKHTIN, 2013, p. 35).

Esses sentidos colocados por Bakhtin, relacionados à máscara, reúne um misto do que os Papangus representam no feriado da Semana Santa, um figura parodiante, grotesca, brincalhona, e que carregam o riso estampado nas máscaras, que caracterizam figuras grotescas nas suas aparências, que só corroboram com o que escreve Bakhtin (2013), sobre as figuras grotescas virarem cômicas na cultura popular, abraçadas pela ideia do riso que, no caso dos Papangus, está estampado na máscara.

Imagem 06- Papangus em Uruaú



Fonte: Acervo do Autor (2019)

Sobre a relação entre a máscara e os Papangus existem várias versões, assim como existem depoimentos a respeito do nascimento da manifestação. Em um trabalho de Lima (2017), é discutido algumas visões de autores acerca dessa relação:

Segundo Anchieta (2016, p.52), “alguns historiadores associam as máscaras e a figura do Papangu à representação da morte, ligação direta com as procissões de cinzas, divertidas e burlescas que eram realizadas entre os séculos XVIII e XIX”. ANCHIETA (2016, p.52), alguns artesãos e estudiosos acreditam que a história do Papangu tem origem na época da escravidão, quando os escravos vestiam fantasias de corpo inteiro para participar dos bailes de máscaras promovidos nas casas-grandes. (LIMA, 2017, p. 33)

Ainda Lima (2017) escreve:

A festa, que já tem tradição secular, tem como marco histórico o ano de 1905, quando grupos de foliões, inspirados nos festejos da época escravocrata, começaram a se vestir e mascarar para brincar o Carnaval. Era durante o entrudo que os mascarados buscavam comida e bebida nas casas das pessoas. Seu apetite se destacava em meio aos convidados e mais tarde, ficaram conhecidos como Papangus, ou comedores de angu - iguaria típica na época (LIMA, 2017, p.34).

Lima faz um apanhado do que teóricos escreveram sobre os papangus e a relação destes com a máscara. E no debate dos sentidos que ligavam o brincante a esse objeto, a questão do anonimato novamente se destaca, a ideia da capa que cobre a figura oficial, e social do rosto, que possibilitava os escravizados saírem nos carnavais e nas procissões religiosas.

Em Beberibe, para discutir essa interação, é imprescindível pensar os papangus e o feriado da Semana Santa. Até esse momento, considerando os anos que participamos e estudamos a manifestação, sabe-se que essa manifestação ocorre há muitos anos, mas sem ser escrita, estando gravada apenas nas memórias dos brincantes ou de quem assiste.

Os Papangus de Beberibe usufruem, igualmente, do anonimato que a máscara proporciona, sendo ela legitimadora de atitudes e comportamentos que só têm significado dentro da manifestação e nos espaços em que ela ocorre, como as danças mirabolantes, o excesso de álcool, brincadeiras e piadas. Em Caetano, essa legitimação a partir da máscara é representada na montagem do circo, que é um evento em que os papangus entram nas casas e terrenos e levam materiais para dentro de uma estrutura de palha, que eles chamam de circo, sendo esse momento chamado de dia do roubo. Em Sucatinga e suas comunidades, essa legitimação é mais voltada ao uso de bebidas alcoólicas e à interação com o público por meio de algazaras, brincadeiras, estralados, apelidos, cantadas e outras travessuras que envolvem não só quem está trajado, mas também quem interage com essa construção de um teatro irreverente.

A máscara a qual fazemos referência com a cultura dos Papangus, tem várias formas, várias interpretações, vários sentidos que circulam no meio dos brincantes e seus palcos, entendendo palcos aqui como lugares onde a manifestação ocorre. Paralelo ao teatro popular, que é feito nas ruas, propomos uma interpretação que é muito cara para refletir sobre essa

construção da identidade partindo da máscara, que é o teatro com a máscara neutra, pensando como se dá a criação de um personagem partindo de um roteiro imprevisível, devido às várias possibilidades para construção de uma cena. Godinho (2011) discute essa inquietação da presença da máscara para produção de um personagem:

Ninguém me disse o que fazer, foram-me dadas apenas leves sugestões, para me pôr à vontade. Mas não estou à vontade. Sinto que tudo depende de mim, e que estou no limiar de alguma coisa desconhecida. Estou no limiar, na soleira da porta. De repente, torna-se claro que tudo depende do modo como me aproximar da porta, do modo como fizer rodar o manípulo, do modo como a irei empurrar para que ela se abra e de como puser o pé na soleira. (GODINHO, 2011, p. 35)

Essa metáfora da porta, quando Godinho se refere ao contato inicial com a máscara neutra, nos remete a dois pontos que ele deixa explícito, sendo eles: quem está na frente da porta, aquele que se prepara para performar, e quem está atravessando a porta, aquele que já incorporou-se a manifestação. E, no meio disso, quem está na vivência dessa realidade é um ator que busca, a partir de suas vontades e conhecimentos, a criação de um personagem, de uma identidade formada a partir dos seus entendimentos e suas inclinações. O ator é figura variante na linguagem teatral, tendo a máscara como favorecedor dessa realidade.

Na manifestação dos Papangus, tomar uso da máscara é preciso, pois a identidade do Papangu é seu ponto de apoio na manifestação, pois garante sua performance sem medo nenhum de repreensões, por isso, os papangus não tiram suas máscaras em público no período que performam, já que, para os brincantes esse adereço faz com que eles sejam singulares naquele espaço, o que Lourenço (2012) nomeia, também, de Casta Privilegiada, um grupo privilegiado pela condição da máscara.

As máscaras que observamos nas festas e nas ruas apresentava figuras como palhaço, bruxa, lobos, piratas, freiras e máscaras artesanais. E, nessas máscaras artesanais, se tem o uso corriqueiro das palhas de coqueiros e de outras palmeiras para confecção, lembrando-nos os pescadores que usavam das mesmas formas para fazer bolsas (chamadas de Urú) para guardar os peixes pescados em toda faixa litorânea de Beberibe e na Lagoa do Uruaú, propondo uma interação com as realidades socioeconômicas dos seus palcos.

Imagem 07- Brincante de papangu na festa de Sucatinga



Secretaria de Turismo e Cultura de Beberibe (2018)

Barroso, no livro *Reis do Congo*, trata dos reisados, ou Reis do Congo, que em sua composição utiliza-se da máscara. Barroso (1996) cita a cultura dos Papangus, a respeito da qual ele escreve: “Como variante deste Reisado aparece, principalmente no Litoral Oeste, um outro onde as figuras principais são os *Papangus*, tipos cômicos (como os *Caretas*) vestidos em mortalhas brancas que os cobrem da cabeça aos pés” (BARROSO, 1996, p.14).

No Reisado, os brincantes utilizam máscaras para compor as simbologias da atividade, que é comandada por uma família que dita a teatralidade e que rege o seguimento do nesta manifestação. No Reisado evidencia-se o contato com o boi, figura que fundamenta a economia, na qual o couro é preponderante para criação das indumentárias que vestem os participantes. Sobre essa manifestação e seus participantes, Oswald Barroso coloca:

Um primeiro é o *Reis de Couro* (ou *Reis de Careta*), característico do Sertão Central (zona da pecuária), que tem por núcleo dramático uma família patriarcal formada pelos *Caretas*, assim chamados por usarem máscaras tradicionalmente de couro (porém, na atualidade, mais frequentemente de tecido). A família é chefiada por um casal de velhos pecuaristas, espirituosos e bem-humorados, e os filhos distribuem-se em profissões diversas (magarefe, poeta, vaqueiro etc.) (BARROSO, 1996, p.14).

A figura mascarada do reisado de couro oferece a aparência ou até uma influência na figura do Papangu brincado em Beberibe, embora neste o couro não seja utilizado. A construção de roupas e performances contribuem para o teatro popular nas atividades de Reis de Congo,

do Cariri, e dos Papangus, de Beberibe, nas quais as inclinações e caracterizações dos brincantes se fazem presentes, performando realidades cotidianas.

A máscara é ponto fundamental para a formação dos Papangus, nela está a fagulha que acende e legitima as performances dos brincantes, já que é construtora e difusora de identidades que se afastam da ideia do oficial do rosto e suas cargas sociais. Nas máscaras, o riso da cultura popular está estampado, aparente para os que brincam e os que assistem, e a disposição das variáveis possibilidades de performances.

3. FESTA TRADICIONAIS

Os lugares onde os papangus brincam são as ruas e as festas tradicionais, espaços aqui analisados a partir das diferentes performances que são apresentados neles.

Os comportamentos relacionados aos Papangus como as algazarras e os estalos acontecem tanto nas festas quanto nas ruas, mas as manifestações que ocorrem nas ruas ganham geralmente um formato de cortejo aos quais os papangus acrescentam outras performances.

Esse cortejo é formado por um grupo de brincantes, dificilmente se encontra alguém brincando de Papangu sozinho. Eles saem pela manhã do sábado de aleluia e no domingo de Páscoa para pedir dinheiro, bebidas alcoólicas, comida e etc. Entram nas casas, conversam com os moradores, fazem piadas, entre outras coisas. Essa performance em forma de cortejo, segundo Lima (2017), tem alguma influência no nome da manifestação e, com relação a isso, ele escreve: “A partir da década de 50, os mascarados que batiam às portas dos moradores passaram a receber deles cuias de angu, comida típica feita à base de farinha de milho. A partir daí a população passou a chamá-los de Papangus” (LIMA, 2017, p. 30).

Acompanhamos, durante nossa pesquisa, cortejos de brincantes na localidade de Uruaú, que possui um grande número de turistas no período da Semana Santa, visitantes esses que, por muitas vezes, possuem casas de veraneio na localidade, o que favorece para que estes, de certa forma, interajam com os brincantes, que os abordam nas ruas e vão pedir nas casas dos visitantes. O hábito de pedir é fixado na brincadeira e isso também é intrínseco a outra manifestação, os Caretos, acerca da qual Raposo (2011) escreve que os papangus saem pelas casas e pedem, assumindo uma posição de “ ‘donos’ ” dos espaços públicos e até dos privados, e invadem com cumplicidade ou passiva anuência dos seus moradores (RAPOSO, 2011, p. 136).

Imagem 08- Brincantes abordando turistas em Uruaú



Fonte: Acervo do Autor (2019)

Além de Uruaú, é muito comum encontrar brincantes saindo às ruas em Sucatinga, Barra da Sucatinga, Lagoa Funda, Piquiri, Cumbe, Caetano, todos em um formato de cortejo pedindo, bebendo e fazendo suas brincadeiras no meio da rua.

Realidade essa que é bem comum também aos Caretos, como discute Raposo (2011):

Assustando moças e mulheres com ataques maliciosos e viris, os Caretos assumiam-se como protagonistas de um tempo em que muito era permitido por debaixo da máscara – ousar no toque entre sexos, criar o caos nas ruas, invadir casas, pular muros e janelas, roubar enchidos e deitar pelo chão os potes de ferro onde a comida se cozinhava. Para alguns, os mais novos, era ainda a estreia festiva no consumo de vinho que ocupava parte fundamental de toda a performance. De adega em adega, os copos enchiam-se e vazavam-se nas gargantas sequiosas dos Caretos, a quem era condição obrigatória oferecer vinho. Os vizinhos da aldeia, apanhados um a um no largo principal, nas ruas ou nas ruelas, pela turba diabólica de Caretos, eram transportados em ombros até às suas adegas onde o vinho circulava por todos. Esgotavam-se ali os primeiros sinais de construção da masculinidade, entendidos como uma prova de resistência à bebedeira e ao descontrolo absoluto (RAPOSO, 2011, p. 137).

Assim como apontado por Raposo com relação aos Caretos, a função de assustar também é uma forma de performance dos papangus. Muitas crianças gostam da manifestação, fazem seus chicotes, produzem trajes e comparam máscaras, mas tem um certo medo. Quando avistam os grupos de Papangus, elas saem correndo, porque os brincantes usam das crianças

para fazer suas performances, os colocam de cabeça para baixo, pegam o que eles tem nas mãos e nos bolsos, e além do uso das máscaras que são grotescas.

Lembramos de um dia quando caminhávamos pelas ruas de Uruaú com uma sacola de murici, que é uma fruta típica do nordeste brasileiro, que trouxemos do meu avô, e os papangus passaram, perguntaram o que tinha no saco, pediram alguns e, no meu momento de distração, pegaram todos os muricis e saíram correndo. Esse tipo de ação dos brincantes, de certa forma, retrai um pouco as crianças, que se sentem um pouco fragilizadas, mas que comungam com as performances e seu aspecto lúdico, com a perspectiva de fazer um dia também.

Baseado em Souto Maior (2005), Lima (2017) detalha que em grupos de no máximo cinco pessoas, os mascarados eram anunciados pelas crianças, que com medo, gritavam: Lá vem o papa angu e corriam para dentro de casa (erro de grafia - papa angu/ papangu) (LIMA, 2017, p.36)

No mais, os cortejos tem uma função de interação com as comunidades e dos palcos nos quais se brinca, também voltados para o ganho dos Papangus, que recebem dinheiro, comida e bebidas que vão servir para o resto do dia, para se manter na manifestação, principalmente o consumo de álcool que, em muitas situações, é o destino do dinheiro arrecadado nos cortejos.

Agora descrevendo as festas tradicionais, vamos apresentar um roteiro de eventos que se interligam a partir dos seus brincantes. Festas essas que, além das imprevisibilidades dos Papangus, carregam outras singularidades. Em nossa pesquisa, focamos nos eventos que ocorrem no feriado da Semana Santa, com exceção da festa do Cumbe, que acontece na segunda após o domingo de páscoa.

Começemos por uma das mais populares, que é a da Lagoa Funda, festa no Bar do Riquitos. Essa festa ocorre há muitos anos, desde que começamos a brincar escutávamos histórias do Bar do Riquitos. A festa começa pela manhã e se estende até a noite, acontecendo no Sábado de Aleluia e no Domingo de Páscoa, sempre trazendo um grande público de brincantes e também de pessoas que vêm assistir os papangus e curtir a festa que tem um caráter mais dançante e na qual geralmente se toca e se dança forró. Antigamente, a festa era regida a partir de uma estrutura pequena com caixas de som amplificadas, mas agora é feita por sons automotivos.

Nessa festa, os Papangus bebem muito, chamam as garotas para dançarem, brigam, e saem pelas ruas da Lagoa Funda brincando com os moradores que, como se sabe, muitas vezes, os brincantes nem conhecem, já que estes são de outras localidades do distrito de Sucatinga. Essa festa reúne a maioria dos brincantes de Beberibe, é marco da brincadeira no município.

Imagem 09- Festa no Bar do Riquitos



Fonte: Acervo do Autor (2019)

muito anos que vem acontecendo e comporta um público muito extenso de todas as comunidades brincantes, que dão continuação à festa que acontece pela manhã e tarde em Lagoa Funda. Ou seja, os brincantes que ficam até tarde no Bar do Riquitos já saem para ir para a festa na Sucatinga. Outra manifestação bem característica das brincadeiras na localidade de Lagoa Funda é o Pau de Sebo. Os Papangus e as pessoas da localidade tentam pegar uma bandeira que está no alto de um mastro de madeira, brincadeira essa que é singular nos festejos da Semana Santa nesta localidade.

Outra festa que tem grande relevância é a de Sucatinga, que ocorre no Sábado de Aleluia e no Domingo de Páscoa, reúne um grupo de brincantes de várias comunidades e tem como atrações de bandas de forró em show ao vivo e os paredões de carros com som.

Essa festa foi realizada por muitos anos pela prefeitura, mas quando as gestões não se comprometiam com o evento a população organizava de forma autônoma. Esse evento é marcado pelos sorteios de brindes como bicicletas, televisões e etc, que são feitos durante a noite, junto a isso, há a tradicionalidade da festa, que já tem

Imagem 10- Festa em Sucatinga



Fonte: Secretaria de turismo e cultura de Beberibe (2018)

Outra festa que tem grande repercussão é a do Caetano que possui, como um dos eventos tradicionais, a montagem do Circo (uma estrutura de palha e madeira, tendo ao seu redor arcos feitos de palha que servem para demarcar o espaço do circo). Essa brincadeira acontece quando, às 23 horas, os brincantes saem pelas ruas e entram nas casas e terrenos dos moradores de Caetano para pegarem temporariamente objetos, animais, principalmente aqueles de características rurais, como: carroças, cavalos, porcos, galinhas, cocos, plantações de verduras, frutas e ferramentas agrícolas.

Essas visitas ocorrem na Sexta Feira Santa. Durante os anos foi se estendendo o rol dos objetos levados pelos brincantes. Começamos a ver dentro do circo, além dos objetos já citados, carros, motos, geladeiras, máquinas de lavar e fogões. Antecedendo às 23 horas, há uma festa na qual é tocado forró e geralmente se tem um público infantil brincando, tendo em vista que os brincantes mais velhos estão se preparando para a “hora do roubo”. Esse momento é compartilhado por brincantes mais antigos que a partir de seus grupos afetivos familiares e de amizades se juntam para iniciar a brincadeira. E, nesse panorama, o circo é formado e entendido pelos brincantes de Caetano de uma forma conjunta e compartilhada pelos moradores que

participam dessa significação e que cedem seus pertences, mesmo que temporariamente, para a brincadeira.

Também, em Caetanos existem as festas noturnas que recebem brincantes de todos os locais, principalmente da localidade do Cumbe-Ce e Uruaú, sendo essa festa iniciada na Sexta Feira da Santa e se estendendo até o Sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa. As festas de Caetano também apresentam uma característica bem interessante, porque tem um número bem grande de mulheres que brincam de Papangu, realidade que é pouco vista em outras comunidades nas quais, na sua maioria ou totalidade, os brincantes são homens.

Imagem 11- Papangu nas ruas de Caetano



Fonte: Acervo do Autor (2019)

O próximo evento é a festa do Cumbe. Geralmente, os brincantes de Uruaú vão a pé para o Cumbe, conversando, contando histórias de Semanas Santas passadas, segundo porque essa festa une brincantes fortemente dos principais palcos da manifestação em Beberibe, que são os do distrito de Sucatinga, que englobam Lagoa Funda, Uruaú, Barra da Sucatinga, Sucatinga e outras pequenas localidades que brincam, e Caetano, que é atualmente junto com Lagoa Funda os lugares que tem maior visibilidade pelos Papangus.

A festa do Cumbe acontece na segunda-feira após o Domingo de Páscoa. Nessa festa, o público presente mescla-se muito, mas a maioria dos brincantes são de Caetano, Uruaú, Sucatinga, Barra da Sucatinga, Lagoa Funda. Como há um público muito grande dos brincantes de Caetano, tem muitos grupos de Papangus com roupas artesanais, além de suas performances, dançando forró e um expressivo público feminino. Também há grandes grupos que utilizam das mesmas indumentárias e mesmas máscaras, que na sua maioria são brincantes do distrito de

Sucatinga. Na festa do Cumbe, esses dois grupos se encontram, pela recorrência de festas que já foram juntos no Cumbe, na Lagoa Funda ou em Sucatinga, muitas vezes já se conhecem e trocam brincadeiras.

Na festa do Cumbe tem sons automotivos, tocam funk e forró, tem também a queima do Judas quando o boneco de pano é colocado em uma estaca de madeira e é chicoteado e queimado, isso acontecendo em frente à igreja católica da localidade. Depois do Judas continua a festa com muito álcool e muita gente até as horas iniciais da manhã.

Imagem 12- Festa dos Papangus no Cumbe



Fonte: Acervo do Autor (2019)

Considerações Finais

Os Papangus de Beberibe, neste trabalho, foram analisados a partir do conceito do outro teatro, devido ser uma manifestação que incorpora fragmentos da cultura popular, tendo a rua como palco, usando das máscaras e suas possibilidades para a criação das performances, legitimada tanto pelo anonimato quanto pela interação das comunidades com os brincantes. Nesse contexto, os Papangus são formados pelo uso da máscara, do traje e do chicote, junto às suas performances variantes, que vão construindo uma identidade ou expondo uma já existente, uma que gosta de beber, dançar, gritar, falar e etc.

Somada a isso, a associação dos Papangus à cultura popular, apresentando características como o riso, a paródia e as festas que se intensificam mais ainda pela questão do anonimato dos brincantes. Ademais, essa inserção na cultura popular possibilita a interação com o cotidiano, que se expande nas práticas de confecção das roupas, brincadeiras, cortejos

pedintes, propondo performances que estão em contato com a comunidade e com os públicos que assistem os Papangus.

As festas tradicionais nos festejos da Semana Santa são os momentos parodiantes do feriado cristão, e é de suma importância para a manutenção da manifestação e para a interação dos brincantes, que se deslocam de localidade para localidade, buscando encontrar festas animadas e além de tudo um espaço confortável para a exibição de seu outro teatro, que vem acompanhado de álcool, de libertinagem e da possibilidade de escolha de identidade, comungando com o Bakhtin escreve acerca da criação de um figura não oficial na cultura popular.

Este trabalho busca preencher uma lacuna ao discutir quem são esses Papangus de Beberibe, o que os formam e onde eles atuam, isso sendo escrito a partir de quem brinca e, também, com um aparato de bibliografias que contribuíram para pensar a manifestação para além de brincante.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARROSO, Oswald. O riso brincante do Nordeste. **Rebento**, n. 7, 2018.
- BARROSO, Oswald. **Reis de Congo: teatro popular tradicional**. Fortaleza: Ministério da Cultura, 1996.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa**, v. 39, n. 138, p. 715-746, 2013.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação popular**. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- GAGO, André. A máscara, do rito ao teatro. In: GODINHO, Paula. **Máscaras, mistérios e segredos**. Lisboa: Edições Colibri, 2011. =
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GOMES, Nilma Lino. Educação e identidade negra. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, 2002, 9: 38-47.
- LIGIÉRO, Zeca. Outro teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas. **REVISTA POIÉISIS**, v. 13, n. 19, p. 15-28, 2013.
- LIMA, José Ricardo de. **Papangus de Bezerros: a tradução da imagem, materializada em fantasias e máscaras**. Caruaru: Universidade Federal de Pernambuco, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso.
- LOURENÇO, Frank. O pré-teatro e a função da máscara: O fogo brincante dos Papangus. **ILINX-Revista do LUME**, v. 1, n. 1, 2012.
- RAPOSO, Paulo. Virando o outro em Podence. Máscaras da pós-ruralidade. **Antropolítica**, n. 30, p. 131-149, 2011.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01- Foto do chicote dos papangus.....	13
Imagem 02- Queima do Judas em Lagoa Funda-CE.....	14
Imagem 03- Papangus na Lagoa Funda-CE.....	15
Imagem 04- Brincante de papangu do Caetano.....	16
Imagem 05- Brincante de papangu na festa do Cumbe-CE.....	16
Imagem 06- Papangu em Uruaú.....	19
Imagem 07- Brincante de papangu na festa de Sucatinga.....	22
Imagem 08- Brincantes abordando turistas em Uruaú.....	24
Imagem 09- Festa no Bar do Riquitos.....	26
Imagem 10- Festa em Sucatinga.....	27
Imagem 11- Papangu nas ruas de Caetano.....	28
Imagem 12- Festa dos Papangus no Cumbe.....	29