

Aprendendo a *outrar-se*: o processo de inserção dos brincantes na cultura dos Papangus em Uruaú, Ceará

Pedro Pereira do Nascimento¹

Resumo

Uruaú é uma comunidade que fica no Município de Beberibe, litoral leste cearense. Uma de suas manifestações culturais é a Cultura dos Papangus, manifestação essa formada a partir de figuras que se mascaram e usam trajes para a construção de performances nas ruas. Este artigo problematiza os métodos de inserção dos brincantes na manifestação a partir do contato com a máscara, o chicote e o traje, e como a relação com esses marcadores dialogam com a realidade socioeconômica da comunidade. O objetivo desse trabalho é interpretar a inserção dos brincantes na manifestação a partir da ideia de educação popular. Para tanto, foi utilizado o método qualitativo, fazendo o uso de observações em campo e conversas com brincantes.

Palavras-chave

Papangus. Cultura Popular. Educação Popular. Uruaú.

¹ Graduado em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Ceará, Brasil. E-mail: pereirapedro99.n@gmail.com.

Learning to experience yourself: the process of inserting players in the culture of Papangus in Uruaú, State of Ceará, Brazil

Pedro Pereira do Nascimento²

Abstract

Uruaú is a community located in the municipality of Beberibe, east coast of the State of Ceará. One of its cultural manifestations is “culture of the Papangus” which is formed from figures that mask themselves and wear costumes to build performances on the streets. This article discusses the methods of inserting the players in the manifestation from the contact with the mask, whip and costume and how the relationship with these markers dialogue with the socio-economic reality of Uruaú takes place. The objective of this study is to analyze the insertion of the participants in the demonstration based on the idea of popular education. To meet the research objectives the use of the qualitative method was made, also making use of field observation and conversations with players.

Keywords

Papangus. Popular Culture. Popular Education. Uruaú.

² Graduated in Humanities, University of International Integration of Afro-Brazilian Lusophony, State of Ceará, Brazil. E-mail: pereirapedro99.n@gmail.com.

Introdução

Uruaú é uma localidade praiana no município de Beberibe, litoral leste cearense. Dentre suas peculiaridades, a cultura dos Papangus tem destaque por movimentar toda a localidade no período da Semana Santa. Os Papangus são figuras mascaradas que se travestem e saem às ruas fazendo algazarras e brincadeiras com as realidades que encontram. Figuras parecidas aparecem em outros lugares pelo Nordeste brasileiro, como os Papangus de Bezerras que desfilam em blocos no período do carnaval pernambucano, sendo um personagem quase que idêntico aos Papangus de Uruaú, com distinção do período em que se apresentam.

A cultura dos Papangus em Uruaú é uma manifestação que perdura há muito tempo, tendo nos seus festejos brincantes de todas as idades e gêneros que andam pelas ruas da localidade ou se concentram em festas tradicionais que acontecem no entorno do distrito de Sucatinga, distante aproximadamente seis quilômetros de Uruaú. Nesse contexto, nos palcos onde andam os brincantes existe um diálogo com a comunidade, trazendo para aquela personagem um sentido de familiaridade e de curiosidade, com intuito de entender como é estar por trás da máscara, atraindo mais pessoas para a manifestação.

E este artigo tem como problemática interpretar como ocorre a inserção dos brincantes na cultura dos Papangus. Utilizo a palavra brincante nesse contexto, já que a performance dos praticantes é popularizada como brincar de Papangu, utilizando dos marcadores da figura, como a máscara, traje e chicote. Esse trabalho tem como objetivo analisar a educação no âmbito da cultura popular e descrever como os marcadores que constroem os Papangus (chicote, traje e máscara) contribuem para inserção de novos brincantes.

A análise do objeto de pesquisa se deu nos anos de 2018 e 2019, na localidade de Uruaú, e esse trabalho surgiu a partir da curiosidade que existe acerca da construção da performance do Papangu, tendo em vista que é uma pessoa que se veste com trajes junto a uma máscara, escondendo uma construção social já conhecida pelo contexto onde ele vive, trazendo variáveis de comportamentos proporcionados pelo anonimato, por isso o termo *Outrar-se* vem no título, pois o Papangu dentro da brincadeira traz performances diferentes ou exacerbadas das apresentadas no cotidiano.

Na temática das formas de inserção na manifestação usamos Uruaú como campo, devido a uma maior sociabilização que tivemos no período da pesquisa. Utilizamos do método qualitativo, observando os brincantes nas ruas, e de entrevistas não estruturadas, baseadas em conversas com os brincantes já inseridos na manifestação, com traje e máscara,

que aconteciam nos momentos das festas ou quando os brincantes estavam em cortejo nas ruas, Junto a isso, houve o acompanhamento de um grupo de brincantes na Semana Santa, junto com a observação dos dias que antecedem o feriado.

Cultura popular: identidade e educação

O conceito de Cultura é bem abrangente, abarca as ações do ser humano na sociedade em várias esferas, em uma concepção antropológica e, dada por Brandão (2013), ela parte da figura do trabalho, o trabalho do ser humano a partir do que a natureza disponibiliza. Dentro da expansividade do conceito de cultura as especificidades se constroem e geralmente acompanham o termo, como cultura negra, cultura indígena e – o que nos interessa nesse artigo – cultura popular.

A cultura popular vem, em tese, se opor a uma cultura erudita, uma cultura hegemônica, por isso, Brandão (2013) em seu artigo, *Vocação de Criar*, discute esses dois pontos e problematiza quem criara o termo cultura popular e imagina esses sujeitos como opositores da figura popular, visto que compunham uma esfera conceitual que definia os outros a partir de uma realidade acadêmica que alocou uma cultura do povo, plebe ou público, que se distanciava da erudita.

Durante os séculos de colonização, a construção da figura exótica das pessoas dos países colonizados foi se destrinchando, a descrição de como seriam as práticas culturais desses lugares foram ganhando formas nas escritas dos antropólogos, construindo assim uma dicotomia do que seria aquilo que eles fazem, colocados como formas primitivas, e o que seriam as práticas dos povos colonizadores, criando, assim, uma ideia hierárquica de cultura, conceituando uma que se pusesse acima da outra. Situação essa que veio também envolver aqueles que viviam socialmente subalternizados nos países colonizadores, tendo em vista que também tinham práticas e costumes, levando assim à criação de uma cultura da plebe, ou cultura popular (BRANDÃO, 2013).

Essa cultura popular que se fizera presente nos países colonizadores tinha suas características e particularidades, que fomentavam a ideia de dicotomia entre erudito e popular, ou nos termos de Bakhtin (1987) oficial e não oficial, e o que diferenciaria um do outro era o riso, o oficial tinha intrínseco nele a seriedade e o popular carregava o riso como forma de se manifestar.

As praças públicas eram os espaços da cultura popular, e isso se expandia pelas ruas, ao contrário do oficial, os âmbitos não oficiais tinham atrelados consigo o riso, que junto a

ele, segundo Bakhtin, carregava também um drama cômico que expressava aspectos como a morte, vida e renascimento. Esse sentimento de alegria referente aos espaços e às festas populares nas praças públicas era sentido de forma coletiva e contagiante, o que Bakhtin chamou de um riso primaveril, que contagiava quem participava, e dentro dessa lógica sem roteiros dos espaços populares, o povo decidia suas ações no período das festas, utilizando muitas vezes de cinismo e obscenidades que regiam as festas populares na Europa. Com relação à praça pública e suas características, Bakhtin escreve:

A praça pública era um ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo ali tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelam inteiramente nos dias de festa. (BAKHTIN, 1987, p.132).

A cultura popular escrita por Bakhtin pensando uma Europa na Idade Média traz uma característica bem presente nas manifestações populares, que é a liberdade e o riso, pontos que ele mais destaca no livro, *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, pensando os momentos de festa, sejam eles o carnaval ou outras, como a hora do desabrochar das vontades carnavais, que não são abordadas pelos âmbitos oficiais, como a Igreja e os poderes ordinários, mas ao contrário, são condenadas. O que coincide nesses dois espaços, oficial e não oficial, são as pessoas, que, quando têm acesso ao riso na cultura popular entendem que ele “supõe que o medo foi dominado” (BAKHTIN, 1987, p. 78) e que a cultura popular expressada pelas festas é a vitória sobre o medo, mas que esses elementos culturais também vivem estruturados pelos âmbitos oficiais.

Especificando a questão do riso e sua ligação com a cultura popular, Barroso escreve um trabalho com o título de *O Riso Brincante do Nordeste* e apresenta, assim como Bakhtin, a liberdade como um dos fundamentos para a construção do riso nordestino, que tem como figuras os brincantes das mais variadas manifestações, como o reisado, bumba meu boi, a escrita de cordéis e outras, sobre o que é esse riso do brincante ele escreve “o riso brincante é o riso dos deuses que se permitem toda liberdade e, inclusive maiores licenciosidades”. (BARROSO, 2017)

Reforçando o recorte de quem compõe a cultura popular, Barroso (2017) vem escrevendo acerca dos detentores do riso brincante, que segundo ele é o riso da “gentinha dos subúrbios e povoados”, é também um riso coletivo que agrega uma relação de brincantes e comunidade, que nasce de ações como a embriaguez, contatos corporais que dão um sentido,

uma familiaridade entre as manifestações e o riso brincante com que compartilha dos espaços. No mais, Barroso define o riso brincante atrelado com a cultura quando observa que:

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 chama mundo. É o riso de imaginação desbragada dos reisados e comédias circenses. É o riso retumbante dos palhaços, Mateus, caretas e papangus. (BARROSO, 2017, p. 241).

Esse passeio resumido pela formação da ideia do riso e da cultura popular é preponderante para pensar as condições do recorte dos grupos que compõem esses espaços, que ocupam um lugar de subalternidades históricas que ainda é preservado nos olhares de índoles exóticas para essas manifestações. Acerca desse percurso histórico e a relação entre erudito e popular, Brandão explicita que:

Foi necessário ao europeu letrado “descobrir” primeiro que os selvagens das Américas e da África possuíam culturas primitivas, para só depois admitir que os camponeses de suas nações também possuíam suas culturas tradicionais, patrimoniais, rústicas, populares. Desde então é ainda fortemente vigente, e depende, como sempre, das diferenças de olhares e de teorias, uma inacabável discussão a respeito dos fundamentos e do grau de autonomia das diversas formas de realizações de culturas, entre eruditas e populares. (BRANDÃO, 2013, p. 727).

A cultura popular, ainda nesse contraste com a erudita, propõe também espaços diferentes de aprendizados, que compartilham dessa realidade, como a escola e a rua, que têm como ponto em comum o indivíduo, que significa e marca essas duas realidades, que andam em uma linha tênue. A conexão com os espaços populares, e aqui destaco as ruas, são exemplos de palcos que referenciam o ensino de uma educação popular, ou pelo menos uma admiração ou identificação com que se é apresentado nas ruas e praças.

Exemplo dessa relação entre espaços e significações é o teatro de rua, que coincide com a cultura dos Papangus, visto que são encenações de brincantes que dialogam com o cotidiano das pessoas que andam nas praças e ruas das cidades, e nessa questão do teatro de rua Zeca Ligiéro (2017) vem usar o termo “Comunidades-Relâmpagos” para se referir às pessoas ou grupos que usam das ruas para reunir público, que cotidianamente ou factualmente passam naquele espaço, para mostrar seus trabalhos que compartilham de um saber horizontal, que naqueles espaços das ruas conversam e se internalizam nos indivíduos.

O feriado da Semana Santa, no contexto da cultura popular em Uruaú, insere e expressa a figura do Papangu no festejo. Ele se torna o personagem principal, o que reúne

pessoas para assisti-lo em um espaço em que os brincantes atuam em uma posição de diálogo com seu entorno, construindo um teatro nas ruas. Esse evento retrata também a linha tênue entre erudito e popular, o sagrado, devido ao evento cristão, e ao profano da carnavalização das festas da manifestação, que percorre junto ao feriado, não como elemento externo, mas como parte formadora do evento que é significado por quem brinca e por quem assiste.

Nos termos dos documentos dos movimentos de cultura popular, o povo é autor, ator e consumidor de sua própria experiência cultural. Aquela que, de diferentes maneiras, traduz sua existência de criador. Mas de um criador subalterno, subordinado. Uma cultura popular, ao mesmo tempo em que “reflete” a originalidade de seu próprio modo de vida, é também ela, subalterna. (BRANDÃO, 2013, p. 733).

A subalternidade proposta por Brandão associado à cultura popular, no contexto dos Papangus se mostra na caracterização da figura do Papangu nos seus marcadores. Uruaú tem como principal fonte de renda a pesca, e a figura do pescador é sempre representada pelos brincantes, seja na sua elaboração de traje e máscara ou nas performances, expressando uma realidade socioeconômica subalternizada que se fragmenta na Cultura, reforçando o que Brandão afirma sobre o povo ser autor da cultura popular e, nessas autorias, as realidades dos atores interagem com suas criações, fazendo assim, com que quem assiste e comunga com essas realidades se veja participante da manifestação ou que o mesmo tenha com a figura do Papangu e suas performances uma identificação, pois espelha realidades que ambos vivem e que nas quais se reconhecem.

Quando retratamos a figura do pescador imbricada com a Cultura dos Papangus, problematizamos como esses dois pontos se interligam, e como essa interação repercute até hoje. Essa problemática nos leva a pensar uma educação popular, um possível ponto de intersecção entre Cultura dos Papangus e realidade dos pescadores, fazendo com que analisemos o que seria essa educação popular, para depois analisar os métodos de inserção dos brincantes a partir dos marcadores da figura do Papangu.

Brandão (2017) coloca a educação popular como momento de troca de conhecimento intrínseco ao cotidiano, e esse modelo de educação, parte das interações dos indivíduos com os espaços em que eles convivem. Essa ideia de educação popular também se diferencia da ideia de educação formal, como cultura popular e erudita, mesmo que ambas situações ajam no indivíduo de forma tênue.

A educação popular se integra dentro do cotidiano dos indivíduos há muito tempo. Brandão, utilizando da historicidade, pensa uma educação popular que é remanescente do

trabalho, dos rituais e do convívio do homem e do mantimento das tradições. Acerca disso Brandão escreve:

Durante quase toda a história social da humanidade a prática pedagógica existiu sempre, mas imersa em outras práticas sociais anteriores. Imersa no trabalho: durante as atividades de caça, pesca e coleta, depois, de agricultura e pastoreio, de artesanato e construção. Imersa no ritual: seja no enterro de um morto (os homens do paleolítico superior já faziam isto com todo o cuidado), num rito de iniciação, ou em outra qualquer celebração coletiva, as pessoas cantam, dançam e representam, e tudo o que fazem não apenas celebra, mas ensina. E não ensina apenas as artes do canto, da dança e do drama. [...] Ritos são aulas de codificação da vida social e da recriação, através dos símbolos que se dança, canta e representa, da memória e da identidade dos grupos humanos. (BRANDÃO, 2017, p. 12).

Esses métodos pedagógicos que acompanham a vida dos seres humanos constroem-se a partir das suas realidades e dialogam com todo campo cultural que os indivíduos são expostos, fazendo com que as realidades dos trabalhos e ritos conversem e se fragmentem para a construção de uma metodologia que supra os conteúdos diários de uma educação popular, e também com que as realidades socioeconômicas se estampem nas manifestações culturais. A Cultura dos Papangus, comungando com essa realidade, carrega significados da figura dos pescadores e suas realidades cotidianas, que são atividades presentes na rotina de jovens e adultos onde a pesca faz parte de suas vidas como profissão ou como forma de sustento familiar trazida pelos pais ou avós.

Ademais, junto a esse diálogo entre realidade socioeconômica e cultura popular, a identidade na manifestação dos Papangus é ponto principal da performance, a ausência de identidade exacerba os comportamentos dos brincantes durante suas encenações, e trazemos identidade nesse primeiro momento, como sendo uma característica humana que se consolida na construção de personalidades associadas a rostos e corpos, que na Cultura dos Papangus são mascaradas junto com todo o corpo.

Nessas múltiplas possibilidades de transformações de identidades é que trazemos para o título desse trabalho a palavra *Outrar-se*, a partir das considerações de Gomes (2005, p. 96).

Fernando Pessoa para enunciar a heteronímia criou para a língua portuguesa o verbo “outrar-se” e o substantivo “outragem”, confundiu o papel de dêitico das pessoas verbais, fazendo-as significar aquilo não previsto por Benveniste, uma vez que o eu heteronímico é também um não-eu (Ele) ancorado na terceira pessoa verbal; o eu de Fernando Pessoa fala sempre de um Ele, isto é, fala da perspectiva da alteridade, fala como o outro, observa observando-se a partir do espelho sígnico.

O termo de Fernando Pessoa supre, nesse momento, o que seria a construção da figura do Papangu, que é a produção do diferente, que não deixa também de carregar as significâncias do brincante, mas que conversa com o anonimato e usa dele para exacerbar suas vontades dentro das performances, fazendo do brincante uma incógnita nos palcos onde ele atua. E a identidade nesse sentido passa a ser transitiva e dependente da presença ou ausência da máscara e do traje na manifestação. O Papangu nessa realidade faz parte de um grupo seletivo, ou, como Lourenço (2012) denomina, de “casta privilegiada”, que propõe aos espaços que atua suas vontades e expressões.

Chicote, máscaras e trajes: aprendendo com o olhar

A problematização dos métodos de inserção na Cultura dos Papangus em Uruaú junto às experiências no campo de pesquisa e também como brincante fez com que chegássemos a colocar o olhar como primeiro passo para inserir-se na manifestação. Isso parte da questão da ausência de roteiros, não há formas catalogadas de performar como Papangu, então observar os brincantes é de suma importância para compreender que aquelas figuras não são produtoras de roteiros nem de linearidades, seu objetivo é a confusão, a contestação da ordem, a promoção do profano.

Os brincantes saem no Sábado de Aleluia e no Domingo de Páscoa, geralmente pela manhã, a procura de um lugar escondido para se trajar, esses lugares são casas abandonadas ou espaços mais distantes do centro da localidade, já trajados eles saem pelas ruas em forma de cortejo, pedindo comida, dançando, bebendo cachaça, fazendo piada com quem passa na rua, tomando coisas de crianças, estralando seus chicotes e várias outras algazarras até a noite.

O uso da máscara, traje e o chicote, além de todos os símbolos que apresentaremos, tem como principal objetivo fundamentar a performance, por isso, entender essa realidade é preponderante para dialogar com a figura do Papangu nos espaços onde ele está. E quem comunga com a manifestação, ao observar os brincantes e suas performances, cria espelhos ou internaliza ações que promovem os primeiros passos na manifestação.

Para pensar a inserção dos brincantes na Cultura dos Papangus, usamos fragmentos que marcam essa figura, sendo eles o chicote, o traje e a máscara, que são pontos de partida até a construção da performance nas ruas, são eles elementos palpáveis que contribuem para a formação do novo brincante e a construção de suas performances.

Chicote

Iniciamos pelo adereço chicote devido ao fato de ele ser o objeto com que o brincante geralmente inicia seu contato com a manifestação. O chicote tem como objetivo na manifestação a Queima do Judas, nesse evento é hasteada uma estaca de madeira, e nela é amarrado um boneco de pano, simbolizando Judas, parodiando a crucificação de Jesus Cristo, marco que fundamenta o feriado da Semana Santa. Nessa figuração, no Judas é ateadado fogo e ele é exposto às chicoteadas dos brincantes. Além disso, o chicote na manifestação antes da Queima do Judas tem como função ser símbolo de aviso, já que nos dias que antecedem à manifestação brincantes fazem seus chicotes e estralam nas ruas, avisando a proximidade do feriado, e isso acontece meses antes da Semana Santa,

No período de pesquisa, andando pelas ruas e praças de Uruaú, ver crianças estralando seus chicotes era cena constante nesses espaços, tanto no período que antecede, quanto no feriado. Um dos comentários que mais escutamos foram as pessoas falando coisas como “falta tanto tempo e já tá estralando chicote”, e reclamações que partiam dos brincantes mais antigos, que pediam os chicotes das crianças para estralar. Um comentário bem interessante que escutei de um brincante foi a reclamação de que as crianças já não queriam emprestar seus chicotes para estralarem, tendo em vista que, as amarrações dos chicotes sempre saiam e essa situação era tratada pelo brincante mais experiente como desrespeito.

O processo de como fazer o chicote não é pré-definido, parte também da observação de como os brincantes no cotidiano fazem e qual modelo cada um adota para sua performance, pois há situações em que os brincantes mais antigos da família ajudam na produção, mas na maiorias das vezes os novos brincantes fazem seus chicotes sozinhos. Os chicotes dos Papangus em Uruaú são geralmente feitos de um trançado de cordas que vai afinando sua espessura até chegar na ponteira, que pode ser um cordame de algodão ou náilon, e tudo isso é preso em um bastão de madeira.

As cordas que os brincantes usam para fazer seus chicotes, hoje em dia frequentemente são compradas em depósitos de construção civil, eram pegadas na praia, retiradas e recortadas das Jangadas, ou até retiradas totalmente das próprias embarcações, junto a elas amarrações que eram feitas de náilon, que conseguiam das redes de pesca e, em outros casos, os brincantes usavam de amarrações feitas de tiras de câmara de ar de automóveis.

O chicote como marco de inserção do brincante traz a ideia de um ensinamento palpável, que traz um ponto em comum entre os que já partilham da manifestação a um maior

tempo com quem se inicia nela, e esse contato ou repasse se constrói de várias formas, seja ele um contato familiar ou partindo da observação do brincante, um processo educativo que se desenvolve nos espaços de convivência e culturas humanas, a produção do chicote é a porta de entrada para manifestação, estralar o chicote nas ruas é sinal de aviso de que está performando ou está se preparando para se inserir na manifestação, na “Casta Privilegiada”, e sua utilização na Queima do Judas é preponderante para pensar uma característica das manifestações populares, que se atrelam a datas, feriados ou manifestações religiosas, que é a criação de paródias como escreve Bakhtin (1987), que vem dando um aspecto profanado nas datas oficiais.

Figura 1 – Chicote usado na Cultura dos Papangus



Fonte: Acervo do autor (2020).

Traje

O traje, na Cultura dos Papangus, repercute muito dos seus contextos sociais, e em Uruaú não é diferente, a figura do pescador é exposta nos trajes dos brincantes. Uma das frases que acompanha a manifestação por um bom tempo, e que é dita pelas crianças que assistem aos Papangus, é “Papangu, tira as calças do baú”. Essa frase toca a figura do pescador ao ponto que o mesmo guardava suas roupas de ir pescar dentro de um baú, roupas essas que também eram usadas para se trajar na Semana Santa. Das roupas que os pescadores

usam e vestem os Papangus são camisas sociais de manga longa, calças ou macacões, utensílios que até hoje vestem os brincantes da localidade.

A palha também é adereço muito usado pelo Papangu para se cobrir, geralmente encontrada nas bordas das jangadas, tendo em vista que serve para reter um pouco da umidade a que a embarcação é exposta devido às chuvas e à maresia, geralmente essas são jogadas pelas ruas a partir das escolhas das performances dos brincantes. Outro utensílio usado é o bastão de madeira, que serve como proteção dos brincantes, é também objeto recorrente dos pescadores, servindo para matar o peixe quando já está na jangada, acompanhado dele a faca, que muito é usada pelos pescadores e por muito tempo foi utensílio dos Papangus, já que nas suas caminhadas, durante as brincadeiras, o risco de desafetos era muito grande – o objeto servia como forma de proteção.

Colocamos tanto o bastão de madeira quanto a faca como elementos do traje devido ao fato de que esses objetos, por muito tempo, foram corriqueiros na preparação para a manifestação, além deles retratarem o diálogo que a educação popular faz com as realidades dos espaços comunitários, une aprendizados do trabalho, no caso a figura do pescador, com a construção de ritos. A fragmentação de significações como aponta Brandão (2017) que tem influências de classes, etnias que conversam e produzem uma educação palpável para as realidades dos sujeitos que transitam em torno desses espaços, criam suas performances e as consomem.

Figura 2 – Grupo de Brincantes Papangus em Uruaú-CE



Fonte: O autor (2019).

Máscara

A máscara é elemento principal na Cultura dos Papangus, visto ser ela que proporciona o anonimato e partir dela a construção das cenas exacerbadas de confusão nas ruas no período da Semana Santa. O debate de identidade a partir da máscara, mesmo não sendo o foco da pesquisa, é de suma importância para introduzir a relevância desse adereço para a configuração do que é o Papangu.

Na construção teatral das cenas nas ruas, a máscara tem a função de proporcionar legitimidade à performance, e mesmo sabendo que o Papangu é uma figura imprevisível, tanto que seus espectadores sabem que no meio dessas várias possibilidades de performances, acontecem brincadeiras, algazarras, cantadas, danças, confusões e várias outras coisas, e tudo legitimado pelo indivíduo estar mascarado e, usando novamente as palavras de Lourenço (2012), os brincantes estão na posição de “Casta Privilegiada”, visto que se expressam a partir do anonimato.

Pensando a estruturação da manifestação tanto no teatro erudito, quanto no teatro popular, a máscara ganha papel de provocadora das ações que fogem da previsibilidade das ações dos indivíduos e, socialmente, tais ações revelam suas vontades, que se exacerbam com a máscara ou mudam, visto que “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).

Dentro dessas possibilidades de performances, a máscara como objeto de inserção dos brincantes é um meio atrativo, durante a pesquisa de campo, observamos que o uso do álcool por parte dos brincantes é recorrente e, junto ao anonimato da máscara, contribui para a construção da desordem na performance, fato que atrai a curiosidade dos brincantes mais jovens, que procuram ainda na manifestação e no álcool um êxtase maior.

Figura 3 – Brincantes de Papangu em Uruaú-CE



Fonte: O autor (2019).

A máscara, nesse sentido, não é o elemento final da inserção do brincante, ela é um meio, o que se busca com ela e com todos os objetos supracitados é a construção da performance que narra as vontades dos indivíduos naquele espaço e momento. A educação popular, nesse sentido, incorpora marcadores culturais que fundamentam o que é a figura do Papangu, mas a construção do anonimato, o *outrar-se*, é subjetiva ao brincante, que incorpora suas realidades palpáveis ou não nas suas indumentárias nas danças e brincadeiras. Para o Papangu, a máscara contribui para produção do brincante, que ludicamente expressa suas realidades, tudo isso a partir de uma internalização de uma educação que propõe para o brincante o contato do rito e o trabalho.

Considerações finais

A Cultura dos Papangus em Uruaú-CE é uma manifestação que compõe um roteiro de marcadores culturais da localidade. Os objetos que formam a figura do Papangu são portas de inserção para o brincante na cultura local e os métodos de aprendizado são relativos às realidades que eles vivem, haja vista que parte de um aprendizado iniciado pelas famílias ou destinado ao contato com a comunidade inclui realidades do trabalho e da convivência social, fazendo com que a construção do *outrar-se* do Papangu partisse de uma educação popular junto da criação dos “eles” em várias possibilidades de performance.

Catalogar os métodos de inserção dos brincantes é uma ação muito ampla, que não cabe pensar em poucas páginas de um artigo, por ser tão expansivo quanto às quantidades de performances desses sujeitos. O que coube pensar aqui foi como os brincantes se relacionam com os objetos que fundam a figura do Papangu e como eles proporcionam o contato inicial do brincante com a manifestação, relacionado com suas realidades, as quais eles expressam nas suas performances e indumentárias.

Listar passos para se formar um Papangu é difícil, podendo cair até na ideia de universalização. O Papangu é uma figura variante, podendo ser associado a figuras como o palhaço, com as figuras que se mascaram nos carnavais, que escondem uma estrutura social que está por detrás do reconhecimento dos seus rostos a partir das máscaras, e assim expressando suas subjetividades, seus momentos, seus contatos com a construção de uma imagem não oficial, situação que só é aprendida a partir da prática e tendo os utensílios, chicote, traje máscara, como meios para construção do Papangu.

Referências

BAKHTIN, M. M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARROSO, O. O riso brincante do Nordeste. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 233-265, dez. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/237>. Acesso em: 20 mar. 2020.

BRANDÃO, C. R. **O que é educação popular**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BRANDÃO, C. R. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 39, n. 138, p. 715-746, 2013. Disponível: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742009000300003&script=sci_abstract&tlng=pt. Doi: 10.1590/S0100-15742009000300003.

GAGO, A. A máscara, do rito ao teatro. In: GODINHO, P. (org.). Máscaras, mistérios e segredos. Lisboa: Edições Colibri, 2011. p. 33-42.

GOMES, J. N. C. **Adeus ao eu**: a enunciação do outrar-se. Santo André-SP: MZCebrián Editora, 2005.

LIGIÉRO, Z. **Performances na rua e as comunidades relâmpagos**: re-humanizando espaços da cidade. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, v. 7, n. 12, p. 62-72. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/579/535>. Acesso em: 28 ago. 2020.

LOURENÇO, F. O pré-teatro e a função da máscara: o fogo brincante dos Papangus. **ILINX-Revista do LUME**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/224>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Submetido em 22 de abril de 2020.
Aprovado em 28 de agosto de 2020.