



*O BAILE DO MENINO*  
**DEUS EM MOVIMENTO**  
**CRIADOR – REFERÊNCIAS**  
**TRADICIONAIS**  
**POPULARES NA CENA**  
**CONTEMPORÂNEA**

**CÁSSIA BATISTA DOMINGOS**

Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em  
Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/ UFBA).  
Licenciada em Teatro pela Escola de Teatro da UFBA e Mestre em  
Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA.

## RESUMO

Este texto visa articular pensamentos sobre os trânsitos culturais atrelados às conexões criativas de um espetáculo teatral referenciado em tradições populares. Para tanto, serão apresentados alguns pontos da minha pesquisa doutoral sobre o espetáculo recifense *Baile do Menino Deus*, no que se refere ao seu movimento criativo entre as suas referências nos Reisados e nas Lapinhas e a cena teatral contemporânea. Nesse sentido, as noções de transculturalidade (ORTIZ, 1983), de transcrição (CAMPOS, 2011) e de transfiguração da matéria popular (LEITE, 2003) darão suporte às reflexões propostas em conjunto com a ideia de movimento criador (SALLES, 2013). O espetáculo em questão vivificará a argumentação teórica, uma vez que estará presente através do meu olhar de pesquisadora sobre ele e da voz do seu autor/encenador, o Ronaldo Correia de Brito. Portanto, este artigo propõe um exercício de conectar em rede: estudos culturais, criatividade e Artes Cênicas, com o objetivo de ampliar as discussões que orbitam em torno do teatro de referência popular tradicional.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

*Baile do Menino Deus.*

Movimento criador.

Tradição popular.

Teatro.

## ABSTRACT

*This text aims to articulate thoughts about the cultural transits interwoven with the creative connections of a theatrical spectacle referenced in popular traditions. For this purpose, some topics of my doctoral research on the spectacle Baile do Menino Deus, from Recife (state of Pernambuco – Brazil) are approached; regarding its creative movement among the references in Reisados and Lapinhas and the contemporary theatrical scene. In this sense, the notions of transculturality (ORTIZ, 1983), transcreation (CAMPOS, 2011), and popular matter transfiguration (LEITE, 2003) will base the proposed reflections in dialogue with the idea of creative movement (SALLES, 2013). The mentioned spectacle will enlighten the theoretical discussion, once it will be present through my researcher gaze and the voice of its author/director, Ronaldo Correia de Brito. Thus, the article proposes a practice of network connecting: cultural studies, creativity, and Performing Arts, to amplify the discussions that orbit around the theater of traditional popular reference.*

### **KEYWORDS:**

*Baile do Menino Deus.*

*Creative movement.*

*Popular tradition.*

*Theater.*



## **Há algum tempo** eu me interesso por espetáculos

cênicos que têm tradições culturais populares como referências criativas. Talvez porque, em algum momento da minha jornada artística e acadêmica, eu tenha ficado confusa entre os espetáculos tradicionais e os espetáculos referenciados nas tradições. Uma vez que, de fato, há uma certa “familiaridade estética” (CAMPOS, 2011, p. 55) entre estes e aqueles, meu interesse persiste.

Contudo, trata-se de fenômenos diferentes em diversos sentidos. Percebi de forma mais criteriosa os trânsitos entre esses espetáculos quando pesquisei, no mestrado, o grupo cênico e percussivo Maracatu Nação Pernambuco, referenciado criativamente nas tradicionais nações de Maracatu. Nessa investigação, intitulada *Maracatu Nação Pernambuco: das ruas para o palco – um olhar sobre a trajetória* (DOMINGOS, 2015), comecei a refletir sobre o que hoje percebo como referências criativas em tradições populares, observando alguns movimentos criativos nessa perspectiva.

Então, no doutorado eu pesquisei o espetáculo teatral, recifense, *Baile do Menino Deus*, que tem como principais referências criativas os Reisados<sup>1</sup> e as Lapinhas<sup>2</sup> do Sertão cearense. Novamente, uma produção realizada por artistas cênicos profissionais que dialoga com tradições populares. Assim, a tese *O Baile que se recria: um estudo sobre o espetáculo Baile do Menino Deus – tradição popular e contemporaneidade* (DOMINGOS, 2020) desenvolve um estudo que articula noções do campo dos estudos culturais com reflexões sobre as conexões criativas do espetáculo.

Destarte, compartilho neste escrito, de forma breve, algumas noções que foram caras à elaboração da tese. Portanto, transculturalidade (ORTIZ, 1983), transcrição (CAMPO, 2011) e transfiguração da matéria popular (LEITE, 2003) são ideias-chave nesse caminho de pensamento acerca dos trânsitos culturais. Como também, a compreensão de movimento criador (SALLES, 2013) é importante por ponderar tais trânsitos no âmbito da criatividade.

Contudo, antes de urdir essas noções, é preciso discorrer um pouco sobre o espetáculo em pauta. Do que se trata o *Baile do Menino Deus*? Como, onde e quando ele acontece? Por que ele é relevante para ser pesquisado? Mais do que responder objetivamente a essas perguntas, as linhas que se seguem propõem uma experiência de acesso ao espetáculo por meio das impressões de outrem, mas também através da imaginação do(a) leitor(a).

---

**1** “No Brasil, a denominação, sem especificação maior refere-se sempre aos ranchos, ternos, grupos de festejam o Natal e Reis. O Reisado pode ser apenas a cantoria como também possuir enredo ou série de pequeninos atos encadeados ou não”. (CASCUDO, 2012, p. 610)

---

**2** “Denominação popular do pastoril, com a diferença que era representada a série de pequeninos autos, diante do presépio, sem intercorrência de cenas alheias ao devocionário”. (CASCUDO, 2012, p. 391)



# O ESPETÁCULO

A cor mais viva que permeia minhas memórias quando penso no *Baile do Menino Deus* é a cor azul. Mas não qualquer azul, uma mistura de tons entre a cor de céu pela manhã e a cor do céu ao anoitecer, compondo um azul vibrante, cheio de contrastes e de luz. Além dos azuis, o espetáculo *Baile do Menino Deus* é rico em cores, é intenso e movimentado. São muitos artistas em cena, tem a energia das crianças do coro, tem as presenças graciosas dos Mateus, tem a efervescência do frevo. Por outro lado, o *Baile...* é brisa que passa pelas águas que margeiam o Marco Zero do Recife. O *Baile...* é o sopro da noite serenando uma praça repleta de pessoas. Há momentos em que a cena aconchega o coração, enquanto em outros dá vontade de se levantar da cadeira e dançar!

O *Baile do Menino Deus* é um espetáculo teatral apresentado anualmente no Marco Zero do Recife durante o ciclo natalino. O espetáculo já é tradição na cidade e reúne milhares de pessoas na praça durante a sua curta temporada. Geralmente, a peça acontece nos dias 23, 24 e 25 de dezembro.

O *Baile* estreou no Recife há 36 anos (1983), mas passou a ser apresentado todos os anos na praça do Marco Zero há 17 anos<sup>3</sup>, a partir de 2004 até os dias de hoje. A ida da obra teatral para um grande palco montado em uma praça importante da cidade foi um episódio de forte impacto para a vida do espetáculo.

O nome oficial é Praça do Rio Branco, porém é conhecida como Praça do Marco Zero. Tal nome se popularizou em função do seu piso, onde se situa um painel em forma de rosa dos ventos. Obra artística de Cícero Dias, sinaliza o marco zero da cidade, ou seja, o ponto inicial das estradas de Pernambuco, segundo informações de um encarte sobre o Bairro do Recife (2010), integrante de uma coletânea chamada *Rotas do Patrimônio*, produzida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN.

Vale ressaltar que o *Baile do Menino Deus* passou a ser apresentado no Marco Zero para compor a programação do evento “Natal multicultural”, promovido pela prefeitura do Recife, em 2004. O repertório da festa envolvia uma série de atrações além do *Baile...*, entre elas: *DJ's*, corais e grupos tradicionais de Reisados.

---

<sup>3</sup> É válido destacar que o meu estudo se debruça sobre o espetáculo apresentado no Marco Zero.



Assim, o espetáculo ganhou maior visibilidade e alcance social, cultural e midiático com a ida para o Marco Zero. Atualmente, o *Baile...* atinge uma estimativa de 70.000 pessoas por ano, em três dias de apresentação, conforme aponta o jornal *Diário de Pernambuco*<sup>4</sup>.

A narrativa do espetáculo, referenciada na estrutura dos Reisados do Sertão do Ceará, se desenvolve em torno da busca pela casa onde nasceu o menino Deus. Então, uma vez que a casa é encontrada, começa uma série de peripécias para que a porta se abra e a Sagrada Família possa autorizar a realização de um baile em homenagem ao nascimento do menino.

O urdimento da história é feito em cena pelas personagens dos Mateus. São duas figuras cômicas que buscam a casa, organizam o baile e evocam as demais personagens. Além dos Mateus, o espetáculo conta com coro adulto e coro infantil, cantores(as) solistas, os músicos da orquestra, bailarinos (as) e as figuras – geralmente interpretadas pelos(as) bailarinos(as) – como o Jaraguá, a Burrinha Zabilin, o Boi, o Anjo, o Beija-flor, a Borboleta, as Ciganas etc. Vale pontuar que a cada ano a obra conta com a participação de convidados especiais, compondo um numeroso elenco.

Diante dessa pequena apresentação, já é possível perceber que o *Baile...* se trata de uma obra repleta de referências criativas presentes na música, na narrativa, na plástica e no discurso do espetáculo. Dessa forma, o movimento criador na produção contempla o processamento de tais referências em constante diálogo com o olhar dos seus criadores e com o seu entorno (tempo/espaço).

Entretanto, para discutir sobre as questões relativas ao movimento criador, é relevante refletir sobre o que pode acontecer quando um artista entra em contato com uma referência criativa para si. Para tanto, antes, sugiro pensar nos trânsitos que ocorrem a partir do contato entre culturas. O que surge desse contato? Como ele se processa? Como pensar na criação de novos fenômenos nessa perspectiva?

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/12/25/internas\\_viver.772083/baile-do-menino-deus-reune-70-mil-pessoas-em-tres-dias-de-evento.shtml](https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/12/25/internas_viver.772083/baile-do-menino-deus-reune-70-mil-pessoas-em-tres-dias-de-evento.shtml)>. Acesso em: 21 maio 2019.



# TRANSCULTURALIDADE, TRANSCRIÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO

É importante considerar que o *Baile do Menino Deus* tem dois autores, o Ronaldo Correia de Brito e o Assis Lima, e a composição musical é assinada por Antônio Madureira. Contudo, Brito é o responsável pela encenação e pela direção geral do *Baile*. Desse modo, a sua voz se faz mais presente neste texto em função do recorte da minha pesquisa.

O Ronaldo Correia de Brito, que é cearense, mas reside no Recife há muitos anos, revelou a ligação vital do espetáculo com os Reisados e com as Lapinhas do Sertão do Ceará. Como se pode ler neste trecho da entrevista a mim concedida:

Sem dúvida nenhuma o *Baile* não existiria se eu não tivesse um profundo conhecimento, mas sobretudo, uma profunda vivência de duas brincadeiras populares: uma o Reisado e outra a Lapinha...não é o Pastoril, o Pastoril é muito diferente da Lapinha, e quando eu digo Reisado e Lapinha, eu estou me referindo a brincadeiras de uma região do Ceará, o Cariri. (BRITO *apud* DOMINGOS, 2020, p. 191)

Em outros trechos da citada entrevista (DOMINGOS, 2020), o autor/encenador reforça as tradições populares cearenses do ciclo natalino como referências criativas. No entanto, Brito pondera que não fazia parte dos grupos tradicionais, sendo a sua vivência com essas manifestações fruto das visitas que fazia na infância para assisti-las, como também das visitas que fez depois de adulto para pesquisá-las.

Nesse sentido, pode-se dizer que os encontros entre o autor/encenador do *Baile* e os Reisados e as Lapinhas do Sertão cearense são encontros entre culturas. Assim, compreendo que as noções de transculturalidade (ORTIZ, 1983), de transcrição (CAMPOS, 2011) e de transfiguração da matéria popular (LEITE, 2003) são caminhos interessantes para pensar os encontros dessa natureza.



O termo “transculturação” foi utilizado pela primeira vez por Fernando Ortiz (1983), quando ele pensou em um processo de trânsito entre uma cultura e outra, implicando, assim, num processo de perdas e ganhos que formam novos fenômenos culturais. Ortiz (1983) compreende esse processo como uma cópula genética, cujo fruto possui algo de ambos os progenitores, sendo, contudo, diferente tanto de um como de outro. Em que pesem as diferenças apontadas pelo autor supracitado, ousa acrescentar que o resultado dessa cópula pode conter traços mais visíveis de um dos progenitores<sup>5</sup>.

Embora a comparação com a cópula genética seja muito eficaz em explicar a equação “A+B = C”, vale ressaltar que um produto transcultural é multifatorial. Logo, diversas variáveis entram na equação. Outro dado importante sobre a teoria da transculturação de Ortiz (1983) é que ele a defende dentro de um contexto de análise econômica, histórica e social, pois o trabalho no qual ele apresenta essa noção se propõe a investigar as contradições entre as culturas do tabaco e a produção açucareira em Cuba, assim como suas implicações sociais.

Dessa forma, Ortiz (1983) estabelece um paralelo entre o tabaco e o açúcar, analisando a história da cultura de cada planta em Cuba atrelada ao processo de colonização, bem como seus papéis sociais e as dinâmicas econômicas que geraram no país.

Ao longo do texto, Fernando Ortiz (1983) institui inúmeras relações entre esses dois eixos da vida econômica, social e cultural de Cuba, desde o período colonial. Assim, estabelecendo contrapontos entre o tabaco e o açúcar, Ortiz (1983) sinaliza características do período colonial em Cuba, sua abundante mistura de povos desraizados das suas culturas nativas e a descoberta da cana de açúcar e das folhas de tabaco pelos invasores.

O que Fernando Ortiz (1983) baliza na sua análise são as várias faces das trocas culturais decorrentes do processo de colonização. Seu texto expande a consciência a respeito dos diferentes povos que em Cuba chegaram e suas diferentes posições dentro daquele contexto. Considerando, também, que ao sinalizar essas referências da formação da cultura cubana é importante também refletir sobre os impactos gerados por esse processo. (Ortiz, 1983)

O caso do Brasil não foi diferente. Nessa perspectiva, o tradutor Haroldo de Campos (2011) aponta em seus estudos os impactos dessa irrupção cultural abrupta, do processo de colonização,

---

**5** O que pode ser perigoso quando se faz um estudo superficial de um objeto que, por exemplo, tenha visivelmente uma forte influência de uma certa cultura. Isso pode mascarar outras correntes culturais que também o compõem.



para o desenvolvimento da literatura brasileira. O autor atenta para a importância da consciência desse movimento colonizador como uma dinâmica que rompe uma série de processos culturais para instaurar outros, quase sempre de forma impositiva e violenta.

Então, partindo do contexto histórico da colonização, Fernando Ortiz (1983) cunhou o termo “transculturalização” para contemplar um conjunto de processos nos trânsitos entre culturas. Assim, a noção de transculturalidade estaria a serviço de um intenso, complexo e incessante fluxo de trocas culturais entre massas humanas, todas em transição. (ORTIZ, 1983)

Contudo, desse pensamento localizado no âmbito do processo de colonização na América Latina, pode-se articular um outro caminho do pensar sobre as trocas culturais. Como a noção de transcriação, de Haroldo de Campos (2011), que foi desenvolvida para investigar a operação de tradução poética.

Em vista da sua vasta experiência traduzindo poemas, Campos (2011) defende a tradução de textos poéticos como um trabalho criativo e crítico, pois partilha do pensamento de que as informações estéticas contidas em um texto só podem ser codificadas por quem o escreveu. Dessa forma, ao traduzir um texto, o tradutor precisa recriá-lo. Para o autor, a tradução criativa é o inverso da tradução literal.

No entanto, vale ressaltar que, neste texto, não estou tratando de um caso de tradução de textos escritos, mas sim de uma forma espetacular cênica. Tal forma é estruturada em códigos do teatro para o palco, com uma grande equipe de profissionais envolvida, tem como referência basilar outras formas espetaculares praticadas por populares, que, por sua vez, não contam com estrutura técnica profissional e estão no contexto das tradições culturais.

Desse modo, é válido questionar: entre o *Baile do Menino Deus* e as tradições que os seus criadores tomaram como referências, existiria uma intenção de tradução literal? Ou estou de diante de duas formas culturais, independentes, que não têm a pretensão de serem reconhecidas como versões uma da outra?

Aproximando a discussão sobre trânsitos culturais do universo do teatro, a noção de transfiguração da matéria popular (LEITE, 2003) pode contribuir para a reflexão. A expressão “transfiguração





da matéria popular” foi cunhada por João Denys Araújo Leite no seu livro *Um teatro da morte* (2003), no qual ele discute a relação do texto teatral com as tradições populares dos Bumba meu boi nas seguintes obras de Joaquim Cardozo: *O Coronel de Macambira* (1963), *De uma noite de festa* (1971) e *Marechal, boi de carro* (1975).

Pesquisando a palavra transfiguração no *dicionário online Priberam*<sup>6</sup>, ela aparece como significado de transformação. A definição se encaixa bem na construção de pensamento de João Denys Araújo Leite (2003), uma vez que ele identifica a produção dramatúrgica de Joaquim Cardozo como fruto do processamento de uma cultura tradicional popular, que ele chama de matéria popular.

Leite (2003) enxerga o popular nas produções onde o povo – que ele aponta como subalterno, mas que eu prefiro considerar como subalternizado, já que geralmente esta é uma condição imposta socialmente – é “protagonista, construtor e condutor da história, resultando numa original experimentação estética que denuncia e critica as elites dominantes no solo onde as tramas e os enredos se desenvolvem”. (LEITE, 2003, p. 16)

Essa assimilação do popular de Leite (2003) estrutura a análise que ele faz dos três textos dramáticos de Joaquim Cardozo, escritos a partir do seu interesse pelo Bumba meu boi. Assim, Leite (2003) investiga como se deu o processo de transfiguração da matéria popular nesse caso, ou seja, como Joaquim Cardozo transfigurou elementos estéticos, poéticos e narrativos do Bumba meu boi na sua dramaturgia.

João Denys Araújo Leite diferencia a dramaturgia de Joaquim Cardozo da dramaturgia de alguns outros autores nordestinos que trabalharam com referências nas tradições populares. Nesse sentido ele coloca que:

É exatamente nesse ponto que Joaquim Cardozo se torna um diferencial em relação aos dramaturgos nordestinos. Sua dramaturgia atinge altos graus de estilização a partir de matéria popular, da cultura da região, provocando uma revolução estética praticamente desconhecida. (LEITE, 2003, p. 92)

O autor ressalta que o Joaquim Cardozo mescla uma grande sofisticação do erudito a uma grande sofisticação do popular, estabelecendo a partir disso uma crítica social. Para Leite (2003), outra

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/transfigura%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 01 fev. 2019



característica importante na transfiguração da matéria popular, presente na obra de Joaquim Cardozo, é o processo de desfolclorização, pois,

Como que em um processo de desfolclorização, o autor busca, na maioria das vezes, atenuar ou simplesmente abolir dos seus bois os traços ou temas constituintes de uma função narcotizante do folclore, na qual as produções discursivas do imaginário estético e social das classes subalternas, resistem, conformam-se e adaptam-se à cultura hegemônica e reproduzem uma ideologia de maior utilidade para a classe dominante, em prejuízo das classes dominadas. (LEITE, 2003, p. 167)

Por temas narcotizantes do folclore, se entende uma situação na qual uma personagem subalternizada geralmente vai se contentar com a sorte, ser paciente, acreditar no destino, ter a necessidade de uma figura de autoridade, permanecer extremamente ligada ao seu lugar de nascimento, entre outras características. Assim, ao romper com esse paradigma, os Bois de Joaquim Cardozo são reinventados e desconstruídos. (LEITE, 2003)

Logo, o teatro de Joaquim Cardozo, ao qual João Denys Araújo Leite se refere, é fruto de uma transfiguração da matéria popular porque nos seus textos ela é reinventada, retorcida e desconstruída. Leite (2003) conclui que Joaquim Cardozo escreveu um teatro da morte ao transfigurar, através da sua poética, o Bumba meu boi, expondo criticamente as contradições socioculturais do Nordeste.

Já em relação ao *Baile do Menino Deus*, considero que ocorrem movimentos de transculturalidade, de transcrição e de transfiguração da matéria popular na dinâmica criativa do espetáculo. Sobre isto, a noção de movimento criador de Cecília Salles (2013) está afinada às perspectivas de trânsitos culturais sinalizadas.



# (EM) MOVIMENTO CRIADOR

Em seu livro intitulado *Gesto Inacabado* (2013), Salles observa a criação artística como um processo contínuo, sem origem delimitada e sem fim estipulado:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento do seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. (SALLES, 2013, p. 34)

Compartilhando desse pensamento de Cecília Salles, quando percorro um caminho entre as referências da tradição dos Reisados e das Lapinhas do Cariri até a montagem do espetáculo no Marco Zero do Recife, não estabeleço uma relação de origem e de produto, mas sim, uma relação de processo em curso.

Ao pensar nas referências culturais que alimentaram o movimento criativo de Ronaldo Correia de Brito na concepção do *Baile*, pode-se pensar em como o tempo e o espaço em que o encenador viveu pertence àquele espetáculo, conforme Salles (2013) atenta. Os trânsitos entre culturas perpassam imaginários até chegar à criação, esta que, por sua vez, segue atravessando imaginários e se transformando a cada novo contato. Sobre o encontro de Brito com as tradições populares dos Reisados e das Lapinhas, ele afirma:

Mas a minha formação foi dentro do teatro de tradição popular, era o que eu via e via muito e o teatro da igreja, as missas, as coroações, as celebrações da liturgia da Semana Santa, a Missa de Aleluia, que era um grande teatro sacramental da igreja. Eu via tudo de teatro de teatro popular. Atrás da minha casa tinha um Reisado... A empregada da minha casa, o pai tinha uma Lapinha, eu era amigo dos caras que subiam para buscar o pau da bandeira,



acompanhava o cortejo da malhação, da matança do Judas, brincava como careta – durante uma semana ficava vestido de mulher, de careta. (BRITO *apud* DOMINGOS, 2020, p. 195)

O reconhecimento dessas memórias, constituídas a partir do movimento criativo de outros, coloca o processo criativo de Ronaldo Correia de Brito em ponderação entre o que ele viu e viveu na vida e o que seu conhecimento foi capaz de projetar a partir disso. A esse respeito, Cecilia Salles (2013) observa que:

A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas relacionadas a seu grande projeto poético. A singularidade de cada obra e de cada artista está não só na natureza dessas combinações perceptivas, como também no modo como são concretizadas. (SALLES, 2013, p. 108)

Assim, as memórias do autor/encenador exercem papel essencial na sua dinâmica criativa. Sobre a sua infância, Ronaldo Correia de Brito relata a vivência de um Natal no Sertão cearense distante de uma ideia de celebração europeia e/ou norte-americana, repleta de neve, presentes e Papai Noel. Inclusive, o desejo da realização do espetáculo perpassa por essa realidade:

[...] ‘poxa os nossos filhos estão nascendo, poxa eles não vão ver nada, poxa esses meninos vão ser educados em *jingle bells*, *Disney*, neve, renas, Papai Noel, ho ho ho’. E aí? E o que nós vimos? Aí começamos...Poxa, a gente precisa fazer alguma coisa para esses meninos cantarem, temos que tentar alguma coisa pra essas crianças brincarem. Não é possível, esses meninos todos só estão indo para aquele Shopping Center Recife, aquela coisa horrível e aquelas decorações com a fábrica de Geppetto, Branca de Neve e os Sete Anões, Mickey e Minnie... E isso começou a incomodar a gente... ‘E aí, por que nós não fazemos uma brincadeira de Natal?’ Tanto que o *Baile* era uma brincadeira de Natal. (BRITO *apud* DOMINGOS, 2020, p.197)



Apesar da mercantilização do Natal com seu apelo comercial, apesar da socialmente aceita incoerência do país tropical que se cobre de neve de algodão nessa época, o Natal da infância de Ronaldo Correia de Brito forma um vínculo afetivo com seu público. Segundo o jornalista Mateus Araújo:

O Sucesso e a beleza do Baile do Menino Deus estão justamente nessa identificação que o povo brasileiro tem com o Natal ali apresentado. Longe, muito longe dos estereótipos norte-americanos que pululam na nossa cultura, nos trazendo uma festa de neve, comércio e figuras distantes da nossa realidade, a obra de Ronaldo e Assis desperta a saudade de um passado nosso e nos reacende o olhar para aquilo ainda (por sorte) guardado nos morros, nas periferias e no interior: a cultura popular pulsante e reinventada sempre. (ARAÚJO, 2014, *Caderno Mais*)

Na entrevista (DOMINGOS, 2020), Brito comenta a respeito da emoção do público ao assistir ao *Baile*, compreendendo que o espetáculo conecta as pessoas com a ideia de um sagrado próximo e acessível a elas. A rede de referências criativas que compõe a obra é ampla e, embora os Reisados e as Lapinhas sejam referências estruturantes, a associação entre todas elas conduz a vida de um trabalho artístico.

Ao pensar no movimento criador, Salles (2013) percebe que a obra é produzida, e se produz, em uma rede de tendências que se inter-relacionam em um cruzamento complexo de encontros e desencontros. Nessa perspectiva, as referências das tradições participam do movimento criativo do *Baile* como elementos dessa rede, que contempla outras referências.

Contudo, Cecilia Salles (2013) entende essas tendências como indicadores flexíveis de caminhos para criação. Assim “As tendências mostram-se como condutores maleáveis, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador”. (SALLES, 2013, p. 38)

Ao longo dos últimos 16 anos de vida do espetáculo no Marco Zero do Recife, é possível observar a materialidade dessas tendências em constante transformação. Enquanto o *Baile* segue se apresentando anualmente, ele se atualiza no tempo, em um processo de maturação contínuo, pois



O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de transformação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. (SALLES, 2013, p. 40)

Segundo Cecilia Salles (2013), o artista trabalha levantando hipóteses e testando-as, como fez e faz Ronaldo Correia de Brito como diretor artístico do *Baile...* É importante destacar que o entorno fornece dados relevantes para a dinâmica de atualizações do espetáculo, principalmente as questões sociais em pauta no momento.

Como exemplo disso, o diretor colocou em meio à cena da chegada dos Reis Magos, em 2017, uma participação de Xangó e de um caboclo da Jurema<sup>7</sup>, ampliando, assim, a discussão sobre intolerância religiosa.

Outro exemplo foi quando, em 2015, Ronaldo Correia de Brito colocou em cena os Mateus brincando de caçar mosquitos, com os zumbidos reproduzidos pela sonoplastia, justamente quando tivemos um surto de doenças causadas pelo mosquito *Aedes Aegypti* no Brasil. No Recife cogita-se que o mosquito tenha sido responsável pelos numerosos casos de bebês que nasceram com microcefalia na época, o que tornou o assunto de ampla repercussão em diversas mídias da cidade.

Sobre a realidade externa e a realidade interna à obra, Cecilia Salles (2013) argumenta que há uma afinidade entre elas, como também que a obra se desprende da realidade externa, fazendo dela realidade artística. Dessa forma, esse entendimento de Salles (2013) colabora com a reflexão sobre a movimento criador de um produto artístico e a sua relação com o contexto no qual está imerso.

É importante considerar o olhar transformador do artista sobre a realidade externa de uma obra (SALLES, 2013). Esse ponto tem relevância tanto pela perspectiva da transculturalidade (ORTIZ, 1983), da transcrição (CAMPOS, 2011) ou da transfiguração da matéria popular (LEITE, 2003), quanto em relação às atualizações de um *Baile do Menino Deus* em constante processo de construção.

---

<sup>7</sup> Manifestação religiosa, de forte influência indígena. (LIMA, 2008)



No que se refere à questão transcultural, o olhar transformador do artista discutido por Cecilia Salles (2013) pode apontar para a realidade externa à obra como aquela que direciona o processo criador a partir de tendências ou de impulsos criativos iniciais. O que, no caso do *Baile do Menino Deus*, está atrelado às referências nas tradições populares.

Já no que se refere à questão do movimento de atualização do espetáculo, o “olhar transformador do artista” (SALLES, 2013) tem como matéria-prima os assuntos da atualidade que, evidentemente, ele julga relevantes para serem transmutados poeticamente.

Esse impulso de movimento criador mantém o espetáculo como uma obra inacabada. No sentido proposto por Cecilia Salles (2013), uma obra inacabada está onde há qualquer possibilidade de variação, ao reconhecer que é impossível se chegar a uma precisão absoluta na arte.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Desse modo, entre as referências das tradições populares e as referências do tempo/espaço do espetáculo, o *Baile do Menino Deus* se movimenta no fluxo da contemporaneidade. Nesse “bailar”, tradição e contemporaneidade compartilham o mesmo palco, gerando poesia, poética e novas conexões.

Perceber que uma obra de arte pode ter infinitas possibilidades de conexões criativas é assumir que o estudo dela estará sempre inacabado. Pelo viés do movimento criador, pode-se entender o caráter multifatorial e processual da criação, sendo, portanto, uma perspectiva interessante para ancorar reflexões que envolvam tempo, arte e cultura.

Os trânsitos culturais, as trocas com o contexto e a relação com as memórias são alguns dentre muitos movimentos criativos que compõem o *Baile*. Logo, existem diversos caminhos de percepção desse espetáculo a serem explorados dentro do campo da criação e além dele.



Pensar nas questões criativas de um espetáculo requer uma compreensão da obra artística como um universo vasto e complexo, como também requer o entendimento de que ela é viva – mesmo que não esteja atualmente em cena – e, como tal, não se congela no tempo para ser analisada. Estão em jogo forças que não podem ser totalmente controladas, sistematizadas e reunidas. Então, o que proponho a quem queira desenvolver algum estudo nesse sentido é um olhar disponível, flexível e que aceite ser, também, movimento.

---

## REFERÊNCIAS

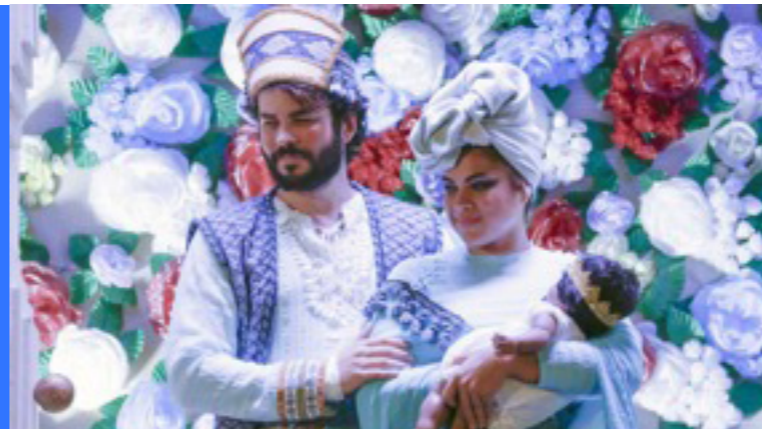
---

- » ARAÚJO, Mateus. Baile de todo recifense. *Jornal do Commercio*, Recife, 30 nov. 2014. Caderno Mais.
- » CAMPOS, Haroldo de. *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- » CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2012. 756 p.
- » DOMINGOS, Cássia. *Maracatu Nação Pernambuco: das ruas para o palco – um olhar sobre a trajetória*. 2015. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- » DOMINGOS, Cássia. *O Baile que se recria: um estudo sobre o espetáculo Baile do Menino Deus – tradição popular e contemporaneidade*. 2020. 211 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- » LEITE, João Denys Araújo. *Um Teatro da Morte*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2003. 324 p.





- » LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus e Maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo alfayas e fazendo histórias*. Recife: Bagaço, 2008. 370 p.
- » ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Havana: Pensamiento cubano, 1983.
- » ROTAS DO PATRIMÔNIO. *Recife – Bairro do Recife*. Recife: IPHAN/Programa Monumenta, edição 2010. Encarte.
- » SALLES, Cecilia. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013. 185 p.



**FIGURA 1**

Imagem do espetáculo “Baile do Menino Deus”. (Foto de divulgação, disponível no site oficial <http://www.bailedomeninodeus.com.br/2020/>)