

Para citar esse documento:

SOUZA, Circe Macena de; MARQUES, Rony Cardoso. O processo de criação coreográfica do espetáculo *Flor do Deserto* do Grupo Miralra: as danças tradicionais como dispositivos criativos na composição da dramaturgia. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7, 2023, Brasília. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2023. p. 1019-1033.

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança
portalanda.org.br

O processo de criação coreográfica do espetáculo *Flor do Deserto* do Grupo Miralra: as danças tradicionais como dispositivos criativos na composição da dramaturgia

Circe Macena de Souza (IFCE)
Rony Cardoso Marques (IFCE)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas, e outros atravessamentos

Resumo: Este artigo tem o objetivo de compartilhar e analisar o processo de criação coreográfica de um espetáculo cênico musical chamado *Flor do Deserto*, do Grupo Miralra, buscando compreender de que forma as danças populares tradicionais podem ser dispositivos criativos e podem contribuir com a dramaturgia da obra ao contar uma história cujo tema gira em torno da Cultura Popular Tradicional. O percurso metodológico é a etnopesquisa. O trabalho discute conceitos e temas como Tradição; Fazer Dramatúrgico; e Processos Criativos em Dança. Compartilhar o processo criativo de *Flor do Deserto* não é a comprovação de resultados, mas a possibilidade do entendimento de um percurso criativo de uma obra em que um dos dispositivos criativos é a dança tradicional, possibilitando assim o compartilhamento acadêmico com outros grupos e intérpretes que trabalham com essa perspectiva.

Palavras-chave: Caldeirão da Santa Cruz do Deserto; Criação Coreográfica; Danças Tradicionais; Espetáculo *Flor do Deserto*. Grupo Miralra.

Abstract: This article aims to share and analyze the choreographic creation process of a musical scenic show called *Flor do Deserto*, by Miralra Group, seeking to understand how traditional popular dances can be creative devices and can contribute to the dramaturgy of work by telling a story whose theme revolves around Traditional Popular Culture. The methodological path is ethno research. The work discusses concepts and themes such as Tradition; Translation of Tradition; Do Dramaturgical Doing; and Creative Processes in Dance. Sharing the creative process of *Flor do Deserto* is not proof of results, but the possibility of understanding the creative path of a work in which one of the creative devices is traditional dance, thus enabling academic sharing with other groups and performers who work with this perspective.

Keywords: Caldeirão da Santa Cruz do Deserto; Choreographic Creation; Traditional Dances; *Flor do Deserto* Show; Miralra Group.

1. O laboratório onde *Flor do Deserto* foi criado: o Grupo Miralra e os processos de criação coreográfica

O Grupo Miralra¹ é um Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais que realiza um trabalho de pesquisa, ensino e extensão dentro do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE, campus Fortaleza, desde 1982. O grupo trabalha em prol do conhecimento, reconhecimento, difusão e dinamização dos saberes e fazeres tradicionais brasileiros, principalmente os que dizem respeito ao povo cearense.

Uma das formas de compartilhar o que é realizado internamente é através do sensível, por meio da criação de espetáculos cênicos que envolvem música, teatro, poesia e, sobretudo, dança. Assim, o espetáculo *Flor do Deserto* surge dentro desse grupo artístico, que possui a direção geral de Lourdes Macena; direção coreográfica de Circe Macena; e direção musical de Nonato Cordeiro.

No âmbito da pesquisa, os estudos do grupo são multidisciplinares, pois o trabalho com a Cultura Tradicional pode englobar práticas que tenham relações com outras áreas. Dentro dessas práticas, a dança tradicional é uma parte integrante e essencial nos processos.

Como o grupo trabalha com os saberes e fazeres tradicionais, toda criação cênica surge a partir da pesquisa com manifestações culturais tradicionais. Sobre o conceito de Tradição, Souza afirma:

Não é a tradição algo preso ao passado, mas de certa forma a ligação desse com o presente, podendo criar significados para o futuro, e favorecer ao homem saber quem é, porque é e de onde vem. É importante notar que a tradição pode ser, no presente, um elemento forte de um passado que permanece em nós vivo e latente. Ela é compreendida a partir dos padrões veiculados pela memória coletiva que foi se instalando em cada época, de acordo com a aceitabilidade e a identificação do grupo. A tradição é fortalecida pela memória do grupo social, ela guarda vida, é vida (Souza, 2013, p. 63).

¹ *MIRA*, em tupi-guarani, significa lugar, povo, nação. *IRA*, na mesma língua, quer dizer doce, mel. Com essas duas palavras indígenas, o grupo homenageia o povo cearense que tem a tradição de ser um povo hospitaleiro e que recebe bem. Sendo assim, *MIRA IRA* significa povo doce, povo bom, amigo, hospitaleiro. É assim que vemos o povo da nossa terra. Disponível em: www.digitalmundomiraira.com.br/miraira/grupomiraira/ Acesso em: 12 nov. 2023.

Portanto, Tradição é algo que se inicia no passado, está viva no presente e pode criar novos significados para o futuro. Dessa forma, as danças tradicionais permanecem vivas, latentes e pulsantes nos corpos daqueles que as dançam na atualidade. Geralmente, esses corpos são dotados de uma resistência, pois persistem em continuar dançando pela enorme felicidade que o dançar proporciona.

Fazendo uma comparação sobre danças tradicionais e o que afirmou Souza sobre o conceito de Tradição, a corporeidade dessas danças é passada de geração em geração, pelos padrões veiculados pela memória coletiva. Essas danças são fortalecidas pela memória do grupo social. Essas danças guardam vida. Elas são vida.

Quando um trabalho de criação coreográfica surge no Grupo Miralra, as danças em questão e seus brincantes são pesquisados. O trabalho de pesquisa com os grupos de danças tradicionais, na maioria das vezes, segue uma metodologia baseada na pesquisa etnográfica², em que a pesquisa de campo e a observação participante são praticadas.

Após essa pesquisa e estudo da corporeidade dos brincantes, os pesquisadores partem para a sala de ensaio para realizarem um trabalho de estudo de corpo e criação de coreografias a partir da poética com a qual querem vincular o trabalho de pesquisa.

Como um dos objetivos do Miralra é realizar um trabalho que valorize a Educação Patrimonial Imaterial, a criação em dança, em relação a corporeidade dos dançarinos do Miralra e em relação a estrutura das coreografias, não se distancia muito da corporeidade dos brincantes e da estrutura das coreografias dos grupos tradicionais. No entanto, essa criação não é uma reprodução do trabalho de campo.

² A pesquisa etnográfica foi originalmente desenvolvida na Antropologia. Ela descreve e interpreta o que as pessoas fazem em um determinado ambiente, a partir de como essas pessoas apreendem o seu fazer. Esse tipo de pesquisa estuda a cultura de um povo ou grupo a partir do ponto de vista dos próprios sujeitos envolvidos. Para uma leitura mais aprofundada sobre pesquisa etnográfica, consultar Wielewicky (2001), disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/maio2013/sociologia_artigos/pesquisa_etnografica.pdf. Acesso em: 12 nov. 2023.

Antigamente, os grupos que realizavam tais trabalhos eram chamados de grupos de projeção folclórica ou parafolclóricos. No entanto, esses termos sofrem interpretações equivocadas por parte de alguns pesquisadores, pois desconsideram os sentidos educativos, sociais e culturais dessas práticas, categorizando tais atividades como práticas imitativas. Sobre esse ponto, Souza discorre:

Vale destacar a desconstrução de alguns cursos acadêmicos de formação de professores que consideram esses grupos como uma prática imitativa, de reprodução da dança tradicional popular, utilização não adequada dos saberes tradicionais e populares dos Mestres e Mestras. Ou seja, colocam de forma pejorativa e desconstrutiva por não conhecerem, provavelmente, a vida de aprendizagens múltiplas que essas práticas possibilitam (Souza, 2023, p. 4).

Assim, o trabalho artístico do Grupo Miralra surge a partir da aprendizagem com os Mestres/Tesouros Vivos da Cultura Popular Tradicional³ e seus brincantes. Não como uma forma de representá-los, mas como uma forma de experienciar no corpo do artista/intérprete aquilo que foi aprendido com eles, sempre dando os devidos créditos e promovendo uma valorização das práticas tradicionais, para que outras pessoas também possam reconhecer a importância delas no cotidiano.

Além desse tipo de criação coreográfica que parte das próprias danças tradicionais, o Grupo Miralra também cria composições que surgem a partir de temas relacionados à tradição. Para exemplificar, no Ceará, existem figuras que caracterizam o estado: o pescador, a rendeira e o vaqueiro. Dessa forma, existem quadros artísticos coreografados que englobam esses tipos característicos. Esses quadros são criados com músicas, passos e figurinos que estão no universo da Cultura Popular Tradicional.

As coreografias que estão presentes no espetáculo *Flor do Deserto* são tanto inspiradas em danças tradicionais quanto em temas que estão relacionados à Tradição. Para analisar o processo criativo coreográfico do

³ Segundo o Projeto de Lei Nº 1.176, de 2011, os Mestres da Cultura, também chamados de Patrimônios Vivos da Cultura, são pessoas que se reconhecem e são reconhecidas pelo seu grupo ou comunidade como representantes e herdeiros dos saberes e fazeres da cultura tradicional de transmissão oral.

espetáculo, é imprescindível primeiramente conhecer a história que inspirou a obra. Portanto, a próxima seção deste trabalho focará no Caldeirão da Santa Cruz do Deserto.

2. A história real a qual *Flor do Deserto* aborda: O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto

O espetáculo foi inspirado na obra teatral *O auto do Caldeirão*, de Oswald Barroso (2011). Um trabalho de criação para dança foi realizado, mantendo algumas partes teatrais presentes na obra original e inserindo, na dramaturgia, obras de outros autores como Nêgo Bispo (2015) e Ailton Krenak (2019).

O texto teatral surgiu a partir de um movimento agrário, religioso e de resistência que aconteceu no município de Crato, no Cariri cearense, na primeira metade do século XX. Dessa forma, ficção e realidade se misturam nesse texto.

O referido movimento originou-se em uma época em que as estruturas de poder se organizavam a partir de uma prática conhecida como Coronelismo. Nessa prática vigente na República Velha (1889-1930), os coronéis detinham um poder econômico e político, por possuírem grandes latifúndios. Assim, eles decidiam quem estaria nos cargos políticos através da violência e da troca de favores.

No Nordeste, havia três opções de vida para as pessoas. A primeira opção era servir aos coronéis, ou seja, aceitar a subserviência a essas figuras que manipulavam as estruturas políticas a seu favor. A segunda era virar um jagunço do coronel, sendo protegido por eles. Essas duas opções aceitavam a estrutura vigente, assumindo o coronel como uma figura que podia centralizar esse poder e manipular as pessoas. A terceira opção era ir a movimentos sociais que tinham por característica principal não se resignar com aquilo que era posto.

Desse modo, alguns movimentos foram contrários a essa ordem vigente, como é o caso do Cangaço, que procurou combater fortemente as estruturas de poder através da luta armada. Outros movimentos, também almejando a justiça social, preferiram recorrer ao sagrado e ao trabalho para

continuarem resistindo. Os participantes desses movimentos eram chamados de romeiros, que eram indivíduos que andavam em busca de melhores condições de vida e tinham a fé como seu combustível. Essas atividades ficaram conhecidas como movimentos messiânicos.

Um exemplo desse último tipo de movimento é o caso do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, que tinha na oração e no trabalho comunitário a sua forma de resistência, o que incomodou diversos latifundiários da época.

O Caldeirão foi liderado pelo Beato José Lourenço, que foi seguidor de outro líder religioso chamado Padre Cícero, de Juazeiro do Norte. Depois que saiu da Paraíba para Juazeiro, o Beato José Lourenço conheceu o Padre Cícero.

No Crato, segundo Gomes (2009), o beato conseguiu arrendar um lote de terra no Sítio Baixa Dantas. Por confiar no Beato, Padre Cícero enviava pessoas marginalizadas para esse sítio, como assassinos, ladrões e miseráveis, a fim de que José Lourenço os ajudasse através do trabalho e da fé.

Após suas terras serem invadidas por jagunços, o Beato e os seus seguidores conseguiram reconstruir o povoado. Em 1921, Padre Cícero ganhou um boi, chamado de Boi Mansinho, e entregou aos cuidados do Beato. Os inimigos de Padre Cícero diziam que o povo estava adorando ao boi. Dessa forma, o boi foi morto e o beato foi preso por ordem de Floro Bartolomeu, deputado federal da época. Após isso, José Lourenço foi solto por influência de Padre Cícero.

Quando o Sítio Baixa Dantas foi vendido, o novo proprietário decidiu que os seguidores do Beato tinham que sair das terras. Então, Padre Cícero resolveu alojar os romeiros em uma fazenda chamada Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. Nessa fazenda, o trabalho e a fé prevaleciam. Os moradores, liderados pelo Beato, desenvolveram uma filosofia em que tudo era de todos. Essa organização igualitária incomodou os governantes da época. Em 1937, o Caldeirão foi invadido pelas forças do governo de Getúlio Vargas, acusando a comunidade de comunismo. Foi um massacre que, pela primeira vez na História do Brasil, utilizou aviões como objetos de guerra. Até hoje, o Exército Brasileiro

e a Polícia Militar do Ceará nunca informaram a vala comum em que os corpos foram enterrados.

O sangue e a dor da perda dos entes estão enraizados no solo seco do Sertão Cearense. Esse enorme massacre, infelizmente, faz parte da história do estado e muitas vezes é esquecido. É essa a história que *Flor do Deserto* leva ao palco através do sensível.

O título do espetáculo é uma metáfora que faz alusão às flores que foram plantadas do Cariri para o mundo, através da filosofia do Beato José Lourenço e do Padre Cícero.

3. O Espetáculo *Flor do Deserto*: estrutura, coreografias e as danças tradicionais na composição da dramaturgia

A fim de fazer uma análise coreográfica de *Flor do Deserto*, a etnopesquisa é utilizada enquanto percurso metodológico, por todos os sujeitos estarem presentes no processo de composição da obra, tanto na criação quanto na execução das coreografias, entendendo que todos os elementos experienciados na construção são importantes.

Para discorrer sobre a relação das danças tradicionais como dispositivo criativo da obra cênica musical, algumas coreografias do espetáculo serão analisadas, partilhando o processo criativo.

Dentro do que já foi exposto sobre o que o espetáculo aborda, as coreografias contam uma história que fala sobre um povo romeiro simples do sertão que possui muita fé e teve uma trajetória de luta e resistência. Elas apresentam uma teatralidade que envolve brincadeira, festejo, fé, resistência e trabalho.

Além da dança, o espetáculo mantém, como já foi abordado na seção 2, algumas partes teatrais do texto no qual foi inspirado. Nessas partes com teatro, os dançarinos/intérpretes ficam em cena compondo a dramaturgia, muitas vezes fazendo ações de trabalho.

O vocal (é assim que o Miralra chama o conjunto de músicos que fazem parte do grupo) também compõe o espetáculo. Em alguns momentos, os

músicos participam da cena com os dançarinos/intérpretes e com os atores. Portanto, é possível perceber que música, teatro e dança estão imbricados na dramaturgia. Os corpos presentes no espetáculo cantam, dançam e atuam para contarem a história do Caldeirão.

Para abordar as coreografias, também será necessário discorrer minimamente sobre a música, pois elas estabelecem uma intrínseca relação. Até porque, como diz a diretora geral do grupo: “nas danças tradicionais, a música é a cama onde tudo se deita.”⁴

Muitas coreografias desse espetáculo se materializam através dos ritmos tradicionais cearenses e dos passos tradicionais associados a eles. Tais ritmos são a marcha, o xote e o baião, que também são denominados como “arrasta-pé”. Em várias danças populares tradicionais, é possível encontrar a presença desses passos em suas coreografias.

Assim, passos de marcha, xote e baião também fazem parte das coreografias que compõem a dramaturgia do espetáculo. Neste artigo, a dramaturgia é entendida como a produção de sentidos de todos os elementos que são postos em cena. Essa produção é fruto do fazer dramaturgico, que, de acordo com Caldas e Gadelha, é:

[...] plural, errático, transversal, distributivo e expansível sobre variados domínios cênicos e artísticos, nutrido por variados domínios não necessariamente cênicos nem artísticos, ligado a uma poética de sentido inscrita no espaço-tempo singular de cada obra - de cada uma de suas efetuações performativas -, operando das mediatas decisões das salas de ensaio até as imediatas decisões que modulam um gesto cada vez que é performado (Caldas; Gadelha, 2016, p. 13).

Esse trabalho descrito pelos autores também está inserido na prática das composições coreográficas do Grupo Miralra, tendo os coreógrafos um cuidado ao criar qualquer coreografia, pensando nas implicações que elas podem ter para os objetivos estéticos, éticos e políticos com os quais o espetáculo se vincula.

⁴ Não foi registrada, de forma escrita ou gravada, essa fala de Lourdes Macena, mas os autores do artigo já presenciaram diversas vezes a diretora proferi-la.

Tendo em vista esse trabalho *plural, errático, transversal, distributivo e expansível* (Caldas; Gadelha, 2016, p. 13) do fazer dramático, as coreografias do espetáculo não são postas como completamente fixas e prontas, assim como Pais afirma sobre o processo criativo:

Cada processo criativo é singular e corresponde a uma conjuntura específica de condições, pessoas e responsabilidades. Cada criação é diferente e as funções dos elementos do grupo estão em aberto, prontas para serem reinventadas. As variáveis existem em maior número do que as condições fixas, na certeza, porém, de que toda a proposta dramática que privilegie a presença da alteridade tem lugar num espaço de transformação (Pais, 2016, p. 39).

Ao sentirem uma necessidade de mudança em consequência de fatores internos ou externos ao espetáculo, os coreógrafos possuem a liberdade para fazer as modificações dentro do que a proposta do espetáculo apregoa.

Para que as coreografias sejam abordadas, é necessário entender como o espetáculo se estruturou. Na Tabela 1, é possível visualizar a estrutura de *Flor do Deserto* a partir de uma divisão das coreografias por características semelhantes em relação ao momento dramático em que elas se encontram.

Os nomes das coreografias foram dadas pelos coreógrafos para facilitar a comunicação no processo de criação e nos ensaios. A inspiração para esses nomes vem ou a partir dos próprios nomes das músicas às quais elas estão associadas ou a partir do tema com o qual aquela coreografia específica está relacionada.

Tabela 1 - Estrutura do Espetáculo *Flor do Deserto*

Parte 1	1ª coreografia: Beata
	2ª coreografia: Boi Mansinho 1
	3ª coreografia: Feira
	4ª coreografia: Boi Mansinho 2
	5ª coreografia: Torrado Torrão

	6ª coreografia: Cortejo de Despedida
Parte 2	7ª coreografia: Ciranda
	8ª coreografia: Quebrar o coco
	9ª coreografia: Rodas Tapera
	10ª coreografia: Maneiro Pau
	11ª coreografia: Farinha Aí
Parte 3	12ª coreografia: Invasão
	13ª coreografia: Santa Cruz do Deserto
	14ª Coreografia: Caldeirão
	15ª Coreografia: Boi Mansinho 3

Fonte: Criação dos autores a partir de como os coreógrafos nomeiam as coreografias de *Flor do Deserto*.

O começo da Parte 1 cria uma ambientação à história que vai se seguir. O espetáculo começa com duas músicas que falam sobre duas figuras importantes para a região do Crato. A primeira música, composta por Tim Maia, fala sobre Padre Cícero. Como foi possível perceber na seção 2, ele foi importante para a história do Caldeirão. Essa parte é feita somente pelo vocal.

A segunda música, composta por Lourdes Macena, fala sobre a Maria Magdalena do Espírito Santo de Araújo, também conhecida como Beata Maria de Araújo. A música conta a história dessa mulher que realizou um milagre. Quando o padre Cícero entregou uma hóstia à beata, essa hóstia se transformou em sangue.

A primeira coreografia do espetáculo é realizada com essa música. Essa coreografia utiliza muito ritmo de baião em sua composição. Os dançarinos/intérpretes entram no palco para fazerem ações que remetem à vida

árdua que a beata levou: a perda dos pais; e o trabalho com artesanato, fiando algodão e fazendo bonecas, e com olaria, fazendo a contagem de tijolos. Além desses infortúnios, tanto a música quanto os dançarinos/intérpretes indagam ao público onde está o corpo da Beata, pois seus restos mortais foram saqueados de seu túmulo e nunca foram encontrados.

A segunda coreografia, chamada de *Boi Mansinho*, apresenta muito o ritmo de marcha. Com a letra da música de Oswald Barroso e melodia do próprio grupo, essa coreografia também apresenta um passo inspirado nos Bois de Limoeiro e de Sobral. A dança do Boi Mansinho é alegre e festiva.

A terceira coreografia, batizada de *Feira*, tem relação com a reconstrução do Sítio Baixa Dantas depois da invasão dos jagunços. No espetáculo, essa reconstrução é feita com uma feira, para distribuir e compartilhar comida. A música desse momento é uma adaptação de *O Balaieiro*, de Jackson do Pandeiro. A coreografia foi inspirada em passos dos Cocos do Sertão do Ceará. As danças de Coco apresentam muito um sapateado improvisado. Porém, no espetáculo, essa parte não é improvisada. Os dançarinos/intérpretes quebram a quarta parede, gerando uma interação com o público. A dança é frenética, cheia de pulos, com muita triangulação entre os dançarinos e a plateia, para envolver o público nesse ambiente barulhento e um tanto caótico de uma feira a céu aberto.

A quarta coreografia apresenta um ritmo de baião. Assim como *Boi Mansinho 1*, *Boi Mansinho 2* é uma dança alegre e festiva, tendo sempre uma relação com o Boi.

A coreografia *Torrado Torrão* é realizada com a música homônima composta por Nonato Cordeiro. A música fala sobre um Ceará dos sonhos e da esperança, porém a história do Ceará é marcada por seca, fome, desânimo, aflição e campos de concentração. Na composição dessas coreografias, os dançarinos/intérpretes estão com objetos cênicos que remetem ao trabalho (enxadas e trouxas de roupa). A inspiração para essa dança foi a xilogravura nordestina, que é uma arte tradicional que utiliza a madeira como uma base de carimbo para reprodução de imagens em papel. Os temas das xilogravuras

nordestinas constantemente giram em torno da Cultura Tradicional. Nessa arte, as pessoas, na maioria das vezes, são retratadas de perfil. Assim, os dançarinos/intérpretes fazem boa parte da coreografia com o olhar direcionado para as linhas diagonais do palco.

O *Cortejo de Despedida* serve como uma estratégia cênica para gerar o entendimento de que os romeiros estão se despedindo de um lugar para chegar em outro. Os objetos cênicos são chapéus de palha, trouxas amarradas em enxadas, terços etc. Os dançarinos/intérpretes dão uma volta no palco batendo rapidamente os pés e fazendo poses precisas que mudam ao ritmo da música. Essas poses foram criadas por cada dançarino/intérprete de acordo com a forma como apreendiam a dramaturgia. Foi pedido a eles que essas poses tivessem relação com uma trajetória de despedida, como se fossem romeiros saindo de um lugar e indo a outro.

A *Ciranda* é uma coreografia feita com a música *Ciranda do Caminho*, de Ângela Linhares, e que produz um sentido dramático de indicar a felicidade em chegar no Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. Cirandas são brincadeiras de roda envolvendo dança e música. A inspiração para essa coreografia vem das cirandas pernambucanas, em que os cirandeiros, na marcação do zabumba, pisam o pé esquerdo à frente, estando a roda girando no sentido anti-horário.

Na parte 2, há coreografias que envolvem uma esfera de trabalho, que são *Quebrar o coco*, *Maneiro Pau* e *Farinha Aí*. Os elementos cênicos presentes nessas três coreografias são pilões, enxadas, grandes colheres, facões, cacetes de jucá e peneiras.

As coreografias são criadas a partir das Brincadeiras de Coco e do Maneiro Pau, que são manifestações tradicionais do Ceará. A partir dessas brincadeiras, o grupo dialoga com a lida do trabalho dos romeiros. Há também uma coreografia, intitulada *Rodas Tapera*, em que a direção insere na dramaturgia a presença de povos originários, que também participaram do Caldeirão.

O espetáculo começa a apresentar uma densidade maior na Parte 3, pois é anunciada a morte de Padre Cícero e, na história real, após a morte do

Padim, a perseguição e a invasão ao Caldeirão começaram. A coreografia *Invasão* compõe dramaturgicamente essa parte do espetáculo, apresentando algumas marcações fixas, mas com sua maior parte improvisada, na qual os dançarinos/intérpretes fazem um círculo com os braços formando uma espécie de corrente de proteção, enquanto o espaço cênico é invadido por soldados.

A coreografia *Santa Cruz do Deserto* é feita com a música da banda Zabumbeiros Cariris⁵. Ela apresenta passos feitos em ritmo de baião e maracatu. Em algumas partes, apresenta uma estética em que os dançarinos/intérpretes se apoiam nos corpos um dos outros. A coreografia tem relação direta com uma cena de assassinato que acontece no meio do palco.

A penúltima dança é feita com a música *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, de Dr. Raiz⁶. Ela apresenta baião e maracatu em seus ritmos e possui alguns passos inspirados em sapateados de Cocos. Parte dessa coreografia trabalha muito com o gesto associado ao que é dito na letra da música, com os dançarinos/intérpretes formando o desenho de uma cruz no palco. No começo e no fim dessa dança, os dançarinos/intérpretes formam um conjunto com as mãos levantadas como se fosse um só corpo de fé e devoção.

A última coreografia, nomeada de *Boi Mansinho 3*, é dançada em ritmo de baião. Assim como *Boi Mansinho 1 e 2*, esse momento é alegre e festivo. Essa dança transmite a resistência de um povo romeiro simples e sofrido em continuar dançando e cantando, trazendo uma característica muito presente nas brincadeiras de Bumba Meu Boi, que é a morte e a ressurreição. E assim encerra o espetáculo, criando uma dança de esperança, de amor e de explosão em folia, gerando essa metáfora em que a brincadeira com o Boi Mansinho, em sua morte e ressurreição, tornou vivo os ensinamentos do Beato José Lourenço, como Flores do Deserto que foram plantadas, tendo essas flores herdado toda essa filosofia de amor e partilha.

⁵ Para mais informações do grupo, acessar o Mapa Cultural:
<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/21298/>

⁶ Grupo musical de Juazeiro do Norte, para saber mais:
<https://www.youtube.com/watch?v=pOZLqdNRnEw>

4. Considerações finais

Um espetáculo cênico musical que trabalha com o universo da Cultura Tradicional exige um grande esforço de tempo e de pesquisa. Relacionar todos os elementos tradicionais estudados para criar uma dramaturgia unificada é um trabalho que envolve pesquisadores, diretores, coreógrafos, dançarinos, músicos, atores, iluminadores etc. Todos pensando nas necessidades do espetáculo e em seus objetivos.

Neste trabalho, foi analisada somente a parte coreográfica da obra, mas outros elementos igualmente importantes podem ser estudados e analisados em outros trabalhos acadêmicos. Compartilhar o processo de criação coreográfica para a composição da dramaturgia já mostra o quão rico é o trabalho de pesquisa do espetáculo inteiro.

Discorrer sobre a importância das danças tradicionais para a criação das coreografias do espetáculo mostra o enorme potencial artístico que essas danças possuem. No entanto, ainda continuam sendo tão desvalorizadas em alguns circuitos artísticos.

A importância de se pensar o processo criativo do espetáculo cênico-musical *Flor do Deserto* não é a comprovação de resultados, mas a possibilidade do entendimento de um percurso criativo de uma obra em que um dos dispositivos criativos é a dança tradicional, possibilitando assim o compartilhamento acadêmico com outros grupos e intérpretes que trabalham com essa perspectiva.

Referências:

BARROSO, O. **Entre ritos, risos e batalhas. Dramaturgia.** Fortaleza: SECULT, 2011.

CALDAS, P.; GADELHA, E. (orgs.). **Dança e dramaturgia[s].** São Paulo: Nexus, 2016.

CORTÊS, G. SANTOS, I. F. dos S. A Tradução da Tradição: Possibilidades de construções teóricas na análise de obras e processos de criação em danças brasileiras. *In: VII REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-*

- GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Pesquisa em Dança no Brasil: Processos e Investigações. 2013, Belo Horizonte. **Anais [...]**. v.14. n.1.
- GOMES, A. M. de A. O conflito religioso do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. **Revista USP**, São Paulo, jun.-ago. 2009, n. 82, p. 54-67.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTOS, A. B. dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília, DF: UnB/INCTI, 2015.
- SOUZA, M. de L. M. de. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor**. 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9GFHGX>. Acesso em: 12 nov. 2023.
- SOUZA, M. de L. M. de S. Sem mar, sem lugar, sem mestre: meu corpo como o território que a Cana Verde do Ceará habita. *In*: ANAIS DO VI CONGRESSO DA ANDA, 2021, Salvador. **Anais eletrônicos [...]** Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2021/trabalhos/sem-mar-sem-lugar-sem-mestre-meu-corpo-como-o-territorio-que-a-cana-verde-do-cea?lang=pt-br>> Acesso em: 12 nov. 2023.
- PAIS, A. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. *In*: CALDAS, P.; GADELHA, E. (orgs.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.
- WIELEWICKI, V. H. G. A pesquisa etnográfica como construção discursiva. **Acta scientiarum**, Paraná, v. 23, n. 1, p. 27-32, 2001. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/maio2013/sociologia_artigos/pesquisa_etnografica.pdf. Acesso em: 12 nov. 2023.

Circe Macena de Souza (IFCE)
circemacena@gmail.com

Atriz, dançarina e diretora de Fortaleza (CE). Docente do curso de licenciatura em Teatro e dos cursos técnicos integrados do IFCE - campus Fortaleza. Mestre em Artes (IFCE/2019), graduada em Licenciatura em Teatro (IFCE/2016), técnica em Dança pela Escola Porto Iracema das Artes (2019). Pesquisadora do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ.

Rony Cardoso Marques (IFCE)
ronycmarques@gmail.com

Dançarino e brincante no Grupo Miralra. Graduado em Licenciatura em Letras pela UECE. Especialista em Artes na Educação: Dança, Música e Teatro pela FAVENI. Técnico em Dança pela Escola Porto Iracema das Artes. Pesquisador no Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ.