

As transformações das danças de salão em Belo Horizonte - das gafieiras às escolas especializadas; dos salões aos palcos.

Jomar Ferreira Mesquita

Pesquisa Artístico-Cultural

Lei Aldir Blanc

Edital nº 23/2020

Modalidade: Premiação - Pessoa Física

Belo Horizonte, dezembro de 2021

Aos meus pais, Baby e João Baptista Mesquita, grandes responsáveis por eu ter podido me dedicar ao trabalho com dança e pela profissionalização das danças de salão em Minas Gerais.

Agradeço a todos os alunos, alunas, colaboradores, colaboradoras, bailarinos e bailarinas da Mimulus Escola de Dança, Mimulus Cia. de Dança e Associação Cultural Mimulus.

Obrigado também aos que contribuíram com seus depoimentos, entrevistas, conversas e lives.

SUMÁRIO

1. Introdução

2. Como Era Antes - O Surgimento e Características das Gafieiras

2.1. As Rígidas Regras de Etiqueta

2.2. As Aulas e os Professores

2.3. Os Bailes

3. O Surgimento das Escolas Especializadas

3.1. O Declínio das Gafieiras

3.2. Primeiras Experiências de Ensino em Belo Horizonte (após o período de “hibernação”)

3.3. O Pioneirismo da Mimulus

4. As Danças de Salão Hoje

4.1. As Escolas

4.2. Os Bailes

5. As Danças de Salão Nos Palcos

5.1. A Mimulus Cia. de Dança Dentro Desse Contexto

6. Conclusões

7. Fontes e Referências Bibliográficas

1. INTRODUÇÃO

Começamos nosso trabalho com as danças de salão por mero acaso. Foi o acaso que levou meus pais a, mesmo sendo profissionais de áreas distantes da dança, conhecerem uma gafeira e, apaixonados pelo prazer do baile, imbuídos da curiosidade e coragem em penetrar um espaço social bem distinto do que estavam acostumados, acabaram se tornando pioneiros em seu ensino de forma sistematizada, na cidade de Belo Horizonte. Foi ainda o acaso que me levou a vencer a inibição em dançar, a deixar para trás a falsa desculpa de não gostar. Mesmo com insistentes convites de meus pais para experimentar, foi somente o acaso de estar namorando uma bailarina que insistia para que eu tentasse fazer uma aula, que tive o primeiro contato com a dança.

Isso foi no ano de 1988, e, desde então, não parei mais. Muita coisa mudou de lá pra cá. Eu era vestibulando do curso de Engenharia Mecânica, no qual me formei em 1993 já com a certeza de que minha verdadeira profissão seria a de professor de dança, bailarino¹ e coreógrafo. A maneira de dançar também mudou muito, juntamente com os locais onde as pessoas vão praticar. A faixa etária e o perfil social dos alunos e praticantes hoje é bem distinto. Praticamente todos os dançarinos e professores daquela época tinham no mínimo 30 anos. A maioria a partir dos 40, 50 anos. Quando comecei a dançar, era visto com surpresa por muitos, devido à raridade em se ver alguém com 17 anos interessando-se por danças de salão, que eram consideradas “coisa de velhos”. Os gêneros musicais que tocavam nos bailes eram outros. A maneira de ensinar e o modo como as apresentações de dança aconteciam também diferiam muito.

Em 2005, ao realizar pesquisa para montagem do espetáculo “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe”, da Mimulus Cia. de Dança², li o livro *Os Sons que Vêm da Rua*, de José Ramos Tinhorão. Fiquei agradavelmente surpreso com tantos pontos de convergência entre a minha história familiar e profissional e a maneira como o autor descreve o processo de

¹ Na legislação atual, há uma diferença - que considero já ultrapassada - entre bailarino e dançarino. O bailarino seria aquele que domina a técnica clássica. E o dançarino, aquele que pratica qualquer uma das outras técnicas de dança. Tal diferença não é observada em idiomas como o inglês - *dancer* - e o francês - *danseur*. No universo das danças de salão, concordo com o emprego do termo dançarino àquele que pratica as danças de salão por lazer. Já o termo bailarino é normalmente empregado nos casos em que o dançarino é considerado profissional e, principalmente, quando faz apresentações artísticas.

² Companhia de dança dirigida pelo autor.

desaparecimento das gafieiras. São extraordinariamente evidentes, as coincidências entre os fatos registrados referentes à história do declínio das gafieiras cariocas e a nossa história pessoal, profissional e familiar ocorrida em Belo Horizonte, guardadas as suas devidas particularidades.

É grande a dificuldade em encontrar bibliografia que trate dos temas relativos à esse campo da cultura popular, conforme cita **JOSÉ GERALDO VINCI DE MORAES**:

“[...] a reconstrução dessa pulsante vida da cultura musical do período sempre foi tarefa árdua para os historiadores. Além da novidade do tema, as fontes são renitentes e os registros escritos, que revelam apenas vestígios da vida de uma camada social semi-alfabetizada, são raros e fragmentados. Os documentos sonoros são esparsos e marginalizados (quase inexistentes nos arquivos e bibliotecas), os depoimentos orais são lacunares, atravessados de esquecimentos e exaltações retrospectivas que fazem parte do ‘jogo da memória’.”³

Nosso objetivo com esse trabalho é contribuir para preservar a memória da dança, principalmente dessa área da cultura popular bastante carente de registros históricos e acadêmicos. Também investigar as mudanças no perfil, formação do professor de dança de salão que “surgiu” nas últimas décadas e suas metodologias; as transformações nos bailes; a forma como os espetáculos de danças de salão passaram a ser compostos por algumas companhias, sendo até considerados como uma nova linguagem contemporânea de dança.

Devido ao fato da nossa trajetória profissional ter transcorrido em paralelo com essas transformações e interferido de forma contundente nas mesmas, nos baseamos na memória pessoal; registros do Centro de Referência Marisa Praxedes⁴; lives e entrevistas com vários participantes dessa história recente, de tantas transformações pelas quais o universo das danças de salão passou nas últimas três décadas; registros e memórias de meus pais - Baby e João Baptista Mesquita - fundadores da primeira escola especializada no ensino das danças de salão de Minas Gerais e responsáveis pela grande reestruturação metodológica no ensino das mesmas em Belo Horizonte.

³ Texto extraído da orelha do livro de **TINHORÃO**, 1976.

⁴ Centro de memória da Associação Cultural Mimulus: documentos, fotos, registros sonoros e audiovisuais, cartazes, programas, reportagens, livros.

Não é nosso intuito generalizar conclusões sobre o processo de desaparecimento das gafieiras e simultânea profissionalização do ensino das danças de salão na capital mineira. Apesar de podermos constatar fortes indícios de que o ocorrido em nossa cidade foi análogo ao descrito por Tinhorão, nessa parte nos restringimos ao campo da pesquisa exploratória e descritiva “[...] dessa cultura quase sempre marginalizada pela historiografia tradicional [...]” (**TINHORÃO**, 1976: contracapa).

2. COMO ERA ANTES - O SURGIMENTO E CARACTERÍSTICAS DAS GAFIEIRAS

“O período entre o final do século XIX e o início do século XX foi de profundas mudanças culturais em boa parte da sociedade ocidental. Marcadas pelo rápido crescimento urbano e industrial, pela intensa movimentação demográfica e pelas novas tecnologias, as culturas populares de modo especial ganharam contornos inéditos e inusitadas misturas. No Brasil esse processo ocorreu com ritmo próprio, produzindo uma inventiva cultura musical popular. Infelizmente durante décadas essa notável dinâmica histórica foi esquecida ou criticada pelas análises e interpretações teóricas.” (JOSÉ GERALDO VINCI DE MORAES)⁵

“Dos cantores de serenata na Bahia do século XVIII até os forrós do bairro Pinheiros, em São Paulo, em pleno século XXI [...] enorme riqueza e diversidade das manifestações musicais do povo brasileiro que acompanharam a crescente urbanização do país”.
(TINHORÃO, 1976: contracapa).

Os negros, enquanto escravos, viviam nas zonas rurais. Após a abolição da escravatura iniciou-se uma grande onda migratória em direção às cidades. Eles chegaram com suas ambições, pobreza econômica, mas também com sua riquíssima cultura musical e corporal que já havia se abasileirado através da mestiçagem ocorrida ao longo de décadas, com os índios e europeus. No entanto, a maneira como costumavam manifestar suas tradições ainda não condizia com o ambiente urbano; e a segregação racial os impedia de frequentar os mesmos locais que os brancos.

“Quando esses grupos novos conseguiram sedimentar a sua posição no quadro social da época, entre as suas preocupações estava a de encontrar formas urbanas de diversão, pois quase todos os seus componentes se originavam de zonas rurais. Uma das soluções encontradas foi a de um meio-termo entre a festa folclórica e o baile citadino [...]”
(TINHORÃO, 1976: p. 206).

Buscando se integrar à essa sociedade com costumes tão diferentes dos seus, os negros e mestiços se reuniam em festas que inicialmente aconteciam nos quintais das

⁵ Texto extraído da orelha de TINHORÃO, 1976.

casas, onde havia muita música e dança: polcas, maxixes⁶, valsas e outros gêneros a serem dançados a dois. Apesar de não ser algo próximo à sua cultura, o costume de dançar em pares tornou-se comum nessas ocasiões, como uma busca de aproximarem-se dos costumes da sociedade branca, de cultura européia, onde era típico o hábito de se reunir em bailes para praticar as danças sociais de salão. “*Na impossibilidade de freqüentar os espaços de lazer tradicionais da elite, como o cinema e o teatro, as camadas populares acabaram produzindo seus próprios meios e artistas.*” (TINHORÃO, 1976: contracapa).

Surgem então, no Brasil dos fins do século XIX, as *sociedades recreativas* que, posteriormente, passaram a ser chamadas de gafieiras⁷. Eram o resultado desse processo de urbanização e integração da cultura negra e mestiça. Normalmente se instalavam em sobrados do antigo centro comercial do Rio de Janeiro e ofereciam serviço de bar e música ao vivo. Diferentemente dos locais freqüentados pelas elites, onde os negros eram discriminados, a gafieira era um espaço de igualdade onde todos que respeitassem os seus códigos peculiares eram bem aceitos.

“Certa vez, Júlio Simões, filho de italianos, foi a um baile popular e ficou indignado quando viu um negro ser barrado na porta do clube. Prometeu a si mesmo abrir uma casa onde qualquer pessoa seria bem-vinda, desde que se comportasse corretamente. E fundou a Elite Clube⁸, na década de 1930” (DRUMMOND, 2004: p. 117)

⁶ Gênero musical precursor do samba. Dança que definiu as bases para do samba de salão, samba de gafieira. Assim como aconteceu com o tango na Argentina, foi proibida pela Igreja, no início do século XX, por seu caráter “pornográfico”. Muitos maxixes compostos na época, eram denominados por seus compositores em suas partituras como *Tango Brasileiro*, simplesmente devido ao preconceito que havia – inclusive por parte dos próprios compositores – contra o maxixe, por ser considerado um gênero musical e uma dança das classes mais baixas.

⁷ “Baile de gente pobre – o que quer dizer predominantemente de pretos e mestiços -, essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social de grupos praticamente sem experiência de ‘vida de salão’. E tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes da gente de classe média, tais eram os pequenos equívocos de etiqueta cometidos, que um cronista chamaria pela primeira vez esses tipos de clubes de *gafieiras* para expressar, sob esse neologismo, a verdadeira enfiada de *gaffes* que neles sempre ocorria.” (TINHORÃO, 1976: p. 207).

Freqüentemente vê-se o uso equivocado do termo *gafieira* referindo-se ao nome de uma dança – o samba, estilo gafieira.

⁸ Refere-se ao Rio de Janeiro. Uma importante gafieira com o mesmo nome, também foi fundada em Belo Horizonte.

“A presença de ‘moças brancas de aparência sóbria’ queria dizer que, embora criadas para escapar ao preconceito contra os negros, as gafeiras não reagem como os clubes de pretos norte-americanos, mas recebiam os brancos das camadas mais pobres como iguais. E isso, por sua vez, queria dizer que na estrutura social do Rio de Janeiro de 1930, o rebaixamento econômico das classes populares impedia os brancos de considerar o seu pigmento uma condição de superioridade, obrigando todos a uma confraternização democrática, ao menos na hora de dançar.” (TINHORÃO, 1976: p. 209).

Em Belo Horizonte, acredita-se que o processo de surgimento das gafeiras tenha sido similar, apesar de ter ocorrido em período posterior, devido à idade da cidade, fundada em 1897. Podemos até mesmo constatar que as mais famosas antigas gafeiras - Elite e Estrela -, coincidentemente ou não, se instalaram também em sobrados do centro da cidade.

2.1. AS RÍGIDAS REGRAS DE ETIQUETA

“[...] a preocupação da ascensão social revelou-se pela extrema rigidez com que os dirigentes dessas sociedades faziam observar os princípios de ordem e de etiqueta. [...] ‘ninguém pode abraçar a dama nem sentado na cadeira, freguês embriagado não entra e o traje indispensável é paletó e gravata, ou, no mínimo, camisa fechada’” (TINHORÃO, 1976: p. 208).

“O lenço era acessório indispensável para secar o suor. Olhar a vista da sacada de um sobrado e refazer-se com ar fresco era privilégio das damas. Um dia, sem conhecer o regimento interno da gafeira, ele ousou aproximar-se da janela após longos minutos de dança. Chamaram-lhe a atenção. Afinal, se os cavalheiros ocupassem as sacadas, os passantes não seriam motivados a subir” (DRUMMOND, 2004: p. 118)

Existia a figura do fiscal dos bons costumes. Ele verificava o cumprimento das normas⁹ e convidava a se retirar do local aquele que se recusasse a cumpri-las. Além disso, sempre passava pelo salão, chamando a atenção dos casais que dançavam muito próximos, dizendo: “Que haja luz, cavalheiro!”. Era a maneira de alertá-los para que dançassem a uma distância não tão próxima da dama a ponto de impedir a passagem de luz. Em épocas mais atuais, tais regras foram se adaptando à liberalidade de costumes:

“O ‘Estatuto da Gafieira’ é atualizado por um grupo de amigos e diretores da Estudantina. Ninguém precisa mais vestir terno de linho. Mas cavalheiro não entra de camiseta sem manga, de bermuda, de chinelo ou de chapéu. Se estiver alcoolizado em demasia, da entrada não passa. O ingresso da dama também tem suas restrições. Não é permitida sua entrada de shorts ou bermudas curtas, com camiseta (tipo regata), de chinelo ou com algo que cubra a cabeça. [...] No salão não se pode portar cigarro aceso ou copo na mão, nem sequer usar uma bolsa a tiracolo de qualquer tamanho. Dançar homem com homem ou mulher com mulher? Nem pensar. [...] A dama deve ser convidada para dançar. E o parceiro deve levá-la de volta à mesa. O cavalheirismo é fundamental. Quem sabe [...] gira ao redor do salão em sentido anti-horário. Quem não sabe ensaia aquele dois-pra-lá-dois-pra-cá no miolo da pista.¹⁰” (DRUMMOND, 2004: p. 120-121)

Mas outras regras mais simples e divertidas ainda perduraram: podia-se pedir como tira gosto, salsichas ou azeitonas. O copeiro abria uma lata e derramava no pratinho. Se alguém quisesse uma porção mista, não podia ser atendido porque “uma lata, é uma lata”. Baby Mesquita, se recorda também da noite em que um aluno faleceu na pista de dança após um ataque cardíaco: *“O baile parou e o corpo permaneceu no chão, no meio da pista aguardando a chegada de familiares. Eu e uma amiga resolvemos tomar uma cerveja enquanto isso e levamos uma bronca da funcionária do bar, que nos mandou ter mais respeito e parar de pensar em beber enquanto havia um homem morto no salão”*. Outro

⁹ Uma boa forma de ilustrar o trabalho do fiscal e as normas que deveriam ser seguidas nas gafieiras, é a música Estatuto da Gafieira, de Billy Blanco: “Moço / Olha o vexame / O ambiente exige respeito / Pelos estatutos / Da nossa gafieira / Dance a noite inteira / Mas dance direito / Aliás / Pelo artigo 120 / O distinto que fizer o seguinte: / Subir na parede / Dançar de pé pro ar / Debruçar-se na bebida sem querer pagar / Abusar da umbigada / De maneira folgazã / Prejudicando hoje / O bom crioulo de amanhã / Será distintamente censurado / Se balançar o corpo / Vai pra mão do delegado / Ta bem, moço? / Olha o vexame, moço!”

¹⁰ Essa regra de circulação ainda é ensinada nas escolas atuais e deve ser respeitada para o bom andamento do baile.

fato interessante desse episódio é o que demonstra a grande freqüência de universitários de medicina na gafeira, pois, ao cair no chão pela primeira vez, o dançarino foi prontamente atendido por estes. No entanto, devido à pouca experiência, os estudantes o colocaram de pé, o que o levou a sentir-se mal e cair novamente, já morto. Nota-se que estudantes, médicos, psicólogos, pessoas de níveis sócio-econômicos distantes dos originais frequentadores das gafeiras desfrutavam daquele ambiente que tinha se tornado *cult* na década de 1980. Estava “na moda” fazer aulas e frequentar os bailes das gafeiras.

2.2. AS AULAS E OS PROFESSORES

“Ao som desses artistas populares, responsáveis pela transposição para a música de dança, ‘das peculiaridades e jeitos de cantar, tocar e bater o ritmo, usuais entre a gente do povo, especialmente os negros’, [...] algumas gerações de trabalhadores não-especializados vindos da zona rural, operários e artífices urbanos, comerciários e pequenos funcionários, elaboraram a forma original e quase acrobática de dançar, mais tarde chamada estilo gafeira. Para atender aos arabescos coreográficos desse estilo – que nas gafeiras nada mais representaria que a evolução dos empernamientos propiciados pela antiga dança do maxixe – os modernos músicos de orquestra tipo jazz-band, sucessores dos conjuntos de choro, acentuaram gradativamente as síncopas, imprimindo às músicas um ritmo tão saltitante, que em breve a dança de gafeira ficaria conhecida pelo seu puladinho. Essa evolução da música estilo gafeira seguiria de forma paralela nas grandes cidades brasileiras [...]” (TINHORÃO, 1976: p. 215).

Nas décadas de 1970 e 1980, com algumas variações, normalmente as gafeiras funcionavam de quarta a domingo. No início da noite recebiam pessoas interessadas em fazer aulas de dança. Esses mesmos alunos, com o passar das horas, se juntavam a outros freqüentadores que chegavam um pouco mais tarde só para dançar. Na gafeira Estrela, em Belo Horizonte, por exemplo, as aulas eram todas individuais¹¹, com a duração de 20 minutos cada. Ao chegar, o aluno(a) inscrevia seu nome na lista de espera do seu professor(a), que ia atendendo por ordem de chegada. As aulas eram dadas com música mecânica, fitas cassete ou LPs. Normalmente, o único gênero tocado e ensinado era um

¹¹ Aluno dançava com a professora e aluna com o professor. O casal não fazia aula dançando juntos.

estilo de Bolero próprio das gafieiras belo-horizontinas. Este era dançado como uma mistura de movimentos do próprio Bolero, do Tango, e do Swing. A impressão que nos passa é que os dançarinos e professores viam os passos através de vídeos, pela televisão ou quando tinham contato com dançarinos provenientes das origens dessas danças. Iam assim juntando movimentos e gestuais numa dança que perdura até hoje em corpos que frequentavam as gafieiras naquela época.

Em Belo Horizonte, o Samba era raramente tocado nos bailes (apesar de estar presente nas apresentações) e também poucos eram os que o dançavam. O faziam com movimentos acrobáticos que lembram o Rock'n Roll ou com os mesmos passos do Bolero, porém de forma mais balanceada, com saltinhos. Alguns tinham as suas próprias figuras. Teriam, as montanhas mineiras impedido o Samba das gafieiras cariocas de chegar a Belo Horizonte?

O conteúdo nas aulas era bem reduzido e em dois ou três meses era assimilado, o que contribuía para surgirem rapidamente novos professores e estilos. Quando os casais de alunos tentavam executar juntos os movimentos que tinham aprendido em suas aulas individuais (separadamente, cada um com o seu professor) era muitas vezes difícil e problemático. Também o fato de não haver nenhuma sistematização ou padronização do que era ensinado gerava conflitos entre o que era aprendido por um e pelo outro. Em contrapartida havia uma riqueza imensa de estilos, de formas de dançar. Esse fato talvez até contribuísse para deixar as pessoas mais à vontade para dançar nos bailes, cada um à sua maneira, com mais espontaneidade, sem a preocupação (relatada por pessoas hoje em dia) de “ter que dançar como as escolas ensinam”.

Quando falamos em professores de dança de salão desse época, estamos nos referindo a lavadores de carro, motoristas de táxi, garçons, policiais, empregadas domésticas e todo tipo de trabalhadores das classes mais baixas que saíam dos seus empregos durante o dia e aproveitavam o período noturno para complementar o orçamento dando aulas de dança. A maioria tinha aprendido a dançar sozinhos, indo aos bailes, observando e dançando com quem sabia. Ao se sobressaírem, criando seus próprios passos, dançando melhor que a média geral dos frequentadores, eram normalmente solicitados a ensinar - às vezes com pouca ou nenhuma técnica, preparação, didática. Cada um dava a aula da maneira que melhor lhe conviesse. E esta consistia, em

alguns casos, em simplesmente dançar com o aluno(a) sem se preocupar em explicar muita coisa. Quando um aluno uma vez perguntou à professora se o giro que deveria executar era “de 180 graus”, ela lhe respondeu: “Olha moço, eu não entendo nada desse negócio de grau não, você tem é que virar sua bunda pro lado da porta...”. O que, diga-se de passagem, não deixa de ser uma forma bastante eficiente (ainda que com um vocabulário inadequado) de ensinar o quanto o aluno deveria girar. Talvez mais eficiente e acessível ao aluno do que a linguagem cheia de técnica e termos de anatomia que passou a ser utilizada por alguns professores atuais. O que demonstra que o distanciamento das origens dessa cultura popular deve ser tratado de forma bastante cuidadosa, também para evitar a perda de sua essência.

Baby Mesquita cita o comentário de um professor de gafieira que dava aulas para um grupo¹² de psiquiatras e psicólogos que freqüentavam a gafieira Estrela, na década de 1980: “Fui criado na rua, sem pai e sem mãe. Nunca precisei de psicólogo na vida, agora olha só quantos psicólogos precisam de mim...”. Por falar em psicologia, **DRUMMOND (2004)** diz que *“a dança começa a ser procurada inclusive como agradável terapia. [...] Casais à beira do divórcio voltaram a unir-se, ao dançar juntos, enquanto outros, que já não agüentavam a vida em comum, criaram coragem para separar-se”*. Em outra recordação de Baby, ela diz que um dos professores lhe solicitou uma ajuda financeira para comprar um berço para o filho que ia nascer. Algum tempo após ter lhe dado o dinheiro pedido, ficou sabendo que ele já devia ter arrecado dinheiro suficiente para comprar *“uns 50 berços e além do mais era solteiro e sem filho algum... mas tudo acontecia num ambiente muito agradável e respeitoso. Era um lugar que eu poderia frequentar sozinha sem nenhuma preocupação”*.

Na primeira metade do século XX, podemos constatar que existiam escolas de danças sociais ou professores que davam aulas em outros espaços fora das gafieiras. Esse é o caso da famosa Madame Poças Leitão, em São Paulo; da Academia Moraes, no Rio de Janeiro; e da professora Natália Lessa em Belo Horizonte. Segundo matéria do Jornal Estado de Minas, citada por **ALVARENGA (2002)**, a professora Natália Lessa inaugurou seu

¹² Quando falamos em dar aulas para um grupo, não nos referimos a aulas coletivas, mas a grupos de alunos que iam juntos para a gafieira tomar aulas individuais. Naquela época ainda não existiam aulas em turmas.

curso de danças, no salão nobre do Grupo Barão do Rio Branco no ano de 1934. E prossegue:

“Ela era uma professora de dança de salão, como as atuais professoras de dança de salão [...] ela era muito talentosa, muito jeitosa para esse tipo de dança, inclusive dançou várias vezes com o Presidente Juscelino Kubitschek, que juntos davam um show. [...] Naquela época, abrir uma escola de dança de salão seria um absurdo. Então, ela abriu uma escola onde ela adaptou danças [...] Natália me marcou muito, principalmente pela variedade de ritmos que ela ensinava – samba, mambo, valsa, tango.” (ALVARENGA, 2002: p. 93)

Constatamos mais adiante, que data de períodos remotos, o amadorismo que, só em anos bem recentes passou a mudar:

“Temos, então, o entendimento do trabalho de Natália – uma vez que fundamentado basicamente nas danças populares – não como arte, como dança artística, mas como algo mais voltado para a ludicidade e o divertimento, uma dança realmente popular, descompromissada com um apuro técnico que levasse a uma futura profissionalização.” (ALVARENGA, 2002: p. 94)

Essas escolas e professores, em sua quase totalidade, não resistiram ao período de “hibernação” das danças de salão nas décadas de 1960 e 1970, à moda do Rock’n Roll e do dançar separado, ao feminismo (com idéias opostas a muitos dos rituais dos bailes e preceitos básicos da relação entre um homem e uma mulher quando dançam abraçados num salão). Somente alguns seguiram dando aulas para poucos alunos em suas próprias casas. Consideradas *démodé* nesse período, diversos fatores contribuíram para a posterior retomada das danças de salão nos anos 1980 e seu *boom* a partir da década seguinte.

2.3. OS BAILES

Aconteciam ao som de um conjunto, banda ou orquestra - normalmente formado por instrumentos de sopro, cordas e percussão – que tocava, na maior parte do tempo Boleros, sendo que Samba, Mambo e Fox eram gêneros que também faziam parte do

repertório. Num determinado momento, os bailes eram interrompidos para as apresentações da noite. Era a hora em que os professores, “mestres” e “rainhas da gafeira” faziam seus “shows”¹³ - denominação dada àquele momento em que se anunciavam como campeões de dança e se autoconferiam títulos jamais verificados quanto à sua autenticidade. Mas é certo que existiam bailes anuais onde eram eleitas as rainhas e onde faixas de mestres de gafeira eram entregues como em um tipo de confraria. Não existiam apresentações em grupo, somente casais de dançarinos. Alunos eram convidados a participar das apresentações e esse era um momento muito especial para eles. Era a hora em que se sentiam verdadeiras estrelas e, vaidosos, entravam para a pista para exibir, junto com o professor ou professora, o que tinham aprendido¹⁴. Entusiasmados, sempre convidavam muitos amigos para irem ao baile assisti-los, o que se tornou uma grande jogada comercial para os donos das gafeiras. Outra tradição desses momentos era a entrega de medalhas e troféus aos participantes do “show”. Fazer bailes para comemorar o aniversário de professores ou alunos¹⁵, era também uma marca das gafeiras. Sempre havia um bom motivo para a realização de uma festa.

Como, em muitas das vezes, as apresentações eram feitas de improviso, os mestres escolhiam a música a ser dançada minutos antes do grande momento. Combinava-se com o conjunto musical e este seguia repetindo o tema da canção até que o dançarino fazia um movimento de cabeça para o baterista. Era o sinal para terminar. O baterista fazia o repique final e os outros músicos o seguiam. Já aconteceu também de haver alguma desavença entre a banda e os dançarinos; e a música ser então “cortada” antes, deixando o par sem o *grand finale*.

¹³ Percebe-se que hoje em dia evita-se utilizar a palavra *show*, quando nos referimos a apresentações de cunho artístico, por remeter a apresentações voltadas ao mero entretenimento.

¹⁴ Como as aulas eram individuais, raramente um casal de alunos se apresentava dançando junto com seu par, mas sim com o professor(a) com quem fazia as aulas.

¹⁵ Tenho o registro em vídeo (disponível no canal do Youtube da Mimulus Escola de Dança) da primeira vez em que fui convencido a entrar em uma pista de dança, na gafeira Estrela, na ocasião da comemoração do aniversário de 50 anos de meu pai. Na época, eu ainda nem pensava em dançar e, ao tentar fazer uma pose final com minha irmã como parceira, fomos direto para o chão. Corroborando com a opinião de todos que eu “jamais poderia me tornar um dançarino”.

3. O SURGIMENTO DAS ESCOLAS ESPECIALIZADAS

“As gafeiras [...] tinham conseguido firmar a sua originalidade. E seria essa originalidade, aliás, que marcaria a sua decadência anos mais tarde, quando os seus salões já não constituíam mais o território despreconceituoso em que pretos e brancos se abraçavam ao som das orquestras de jazz-band, mas o campo de ‘pesquisa social’ de sofisticados estudantes universitários da alta classe média.” (TINHORÃO, 1976: p. 209).

Foi ainda na década de 30, que, no Rio de Janeiro, as sociedades recreativas atingiram *“características tão peculiares, que começaram a merecer a curiosidade da classe média.”* (TINHORÃO, 1976: 208).

“Se um dia a gafeira fora tida pela sociedade como reduto apenas de empregadas domésticas e de estivadores, a burguesia vira a mesa e descobre o prazer de dançar a dois nos salões das gafeiras, sem aquele formalismo cerimonioso dos bailes de debutante e de formatura.” (DRUMMOND, 2004: p. 136)

Em Belo Horizonte, Baby e João Baptista Mesquita, em visita à capital¹⁶, no ano de 1980, tiveram seu primeiro contato com a gafeira Elite, ao serem convidados, por um amigo para conhecerem “um lugar diferente” com o clássico conselho “cuidado com a bolsa”. Eles foram, segundo contam, com um certo medo e a impressão de estarem conhecendo um mundo novo, aparentemente proibido para as mulheres, devido ao ambiente carregado de luz vermelha e o clima de prostituição que coincidia com o que, no imaginário de Baby, seria uma “zona boêmia”. João Baptista talvez não estivesse tão apreensivo por já ter frequentado muitos lugares parecidos em sua juventude no interior e também em Belo Horizonte, nos momentos que ia ao Montanhês¹⁷. Ali pagava para dançar com as moças do lugar através do antigo sistema de picotar cartões. No Elite, ficaram surpresos ao se depararem com o clima de camaradagem, a recepção efusiva e respeitosa

¹⁶ A família Mesquita residia em Caratinga nesta época.

¹⁷ Esta casa de dança não é a mesma que abriu com o mesmo nome em épocas mais recentes .

e o pronto interesse dos dançarinos em exibir para os visitantes suas danças típicas de divertimento das classes menos favorecidas. Ao mesmo tempo, eles puderam constatar a presença de jornalistas, intelectuais e até mesmo de um grupo de estrangeiros que registravam em fotos as apresentações dos dançarinos. Tal fato já demonstrava o início da invasão da classe média a esse reduto popular da capital mineira. O mesmo é descrito por **TINHORÃO**, se referindo ao Rio de Janeiro:

“Essa descoberta das gafieiras como fenômeno sociológico, com interesse extensivo à área da cultura popular, foi feita inicialmente pelos intelectuais, na década de 40. [...] Foi a moderna geração universitária, para quem a antiga atração das boates já não tinha novidade, que fez nascer na primeira metade da década de 1960 a onda de curiosidade pelas gafieiras. Afastada da vida noturna pelas estreitas possibilidades das mesadas, a juventude universitária naturalmente encaminhada para a observação dos fenômenos sociológicos por influência das matérias dos recentes cursos de ciências sociais, resolveu unir o útil ao agradável: entrar em contato com o povo [...] Essa moderna tendência da juventude da classe média carioca, longe de representar, como muitos pensavam então (e os próprios donos das gafieiras imaginavam) uma tentativa de superação de preconceitos, encobria uma atitude tipicamente intelectual: a do gozo de emoções sensoriais e estéticas a preço módico. [...] O espetáculo gratuito da maneira característica de dançar dos casais negros e mestiços, aliado ao preço moderado da bebida, conquistou o público jovem da classe média. [...] depois vieram os simplesmente curiosos.” (TINHORÃO, 1976: p. 209 – 212).

A partir de 1981, já morando em Belo Horizonte, o casal Mesquita ainda se assustava - e tinha que esconder sua surpresa - quando alguém lhes contava que fazia aulas de dança de salão¹⁸. Entretanto, já aconteciam fatos inusitados como o lançamento do livro de Marilena Chauí, que foi feito no Estrela, no ano de 1982. Baby Mesquita, que integrava um grupo de psicanalistas em formação, os acompanhou nessa “aventura”. Em sua entrevista ela comenta: *“Concretizavam-se assim, os anseios da psicanálise de ir além da verbal e integrar-se aos novos caminhos que se abriam pelas terapias corporais. Claro que esta nova via não seria percorrida pelos rígidos meios acadêmicos. Já existia na ocasião a fome da síntese”*.

¹⁸ Lembrando que nessa época, fazer aulas de danças de salão, significava necessariamente frequentar uma gafieira, já que estes eram os únicos locais possíveis de se encontrar professores para tal atividade.

“Interpretado sociologicamente, o interesse das melhores camadas da classe média pela gafeira [...], correspondia a uma nova forma de romantismo, que consistia em procurar nas fontes populares uma saída para a sua falta de autenticidade. Em contexto mais amplo, essa atitude se prendia à posição das novas camadas daquela classe média em face da estrutura brasileira, que lhes apresentava uma contradição: não era mais subdesenvolvida o bastante para manter a minoria alfabetizada engabelada com os modelos de cultura estrangeira, [...] mas ao mesmo tempo não atingia ainda o ponto capaz de permitir às elites intelectuais a criação de estilizações capazes de criar uma forma de cultura própria, nacional.” (TINHORÃO, 1976: p. 212).

Em 1985, por mais um agradável acaso de suas vidas, ao saírem de um evento no Minascentro¹⁹, escutaram música que vinha do segundo andar de um local do lado oposto da rua. Baby se lembrou do lançamento do livro há poucos anos e incentivou o marido a subir as estreitas escadas que levava novamente a um local preenchido de luzes vermelhas e casais dançando – Estrela Night Club. A mesma má impressão inicial, mas o grande sentimento de curiosidade em penetrar um ambiente “proibido”. Resolveram ficar e arriscar a dançar um pouco, da maneira como sabiam. Tal estilo causou estranheza em um dos freqüentadores, que se aproximou e ofereceu que eles fizessem as aulas de dança que ocorriam ali mesmo durante a semana. Sem ter a mínima idéia de como seria, resolveram experimentar. Segundo João Baptista, isso não existia em anos anteriores, onde as pessoas aprendiam simplesmente dançando umas com as outras ou dançando com as garotas de programa, na “zona”. Passaram a fazer aulas regulares, no sistema descrito anteriormente. Como ainda acontece com muitos casais em que a mulher inicia primeiro e o homem precisa de um incentivo maior, Baby começou sozinha, sendo seguida por João Baptista pouco tempo depois.

3.1. O DECLÍNIO DAS GAFIEIRAS

O primeiro momento de crise das danças de salão ocorreu em razão do *boom* do Rock’n Roll. Foi como uma “hibernação” das danças sociais em todo o mundo. No período

¹⁹ Centro de convenções e eventos localizado no centro da cidade, cujo estacionamento se encontra em frente ao local onde funcionava a gafeira Estrela

que compreende, principalmente a década de 1960, as danças de salão quase desapareceram em todo o mundo. Isso aconteceu com o Tango na Argentina, com a Salsa e danças cubanas no Caribe, com o Lindy Hop nos EUA, e com as danças de salão brasileiras. O tremendo sucesso do Rock norte-americano e a moda de dançar separado contagiou toda a juventude. Quase uma geração inteira não se interessou pelas danças de salão. Dançar abraçado com um par passou a ser considerado algo ultrapassado, totalmente fora de moda. Transgredir, passou a ser dançar separado. Algo impensável na pista de dança de uma gafieira...

“O fiscal do salão era uma figura que impunha respeito e, com uma varinha na mão, não permitia que se dançasse de rosto colado ou em pares soltos²⁰. Quando alguém era inconveniente, o fiscal batia com a vara. ‘Ele chamava atenção duas vezes, na terceira pegava mesmo pelo gogó e mandava descer.’” (DRUMMOND, 2004: p. 148)

Mas como normalmente se sucede na história, a geração seguinte começou a resgatar os antigos valores, entre eles o *glamour* dos bailes e das danças abraçadas. As antigas e as novas, como foi o caso da grande moda da lambada. É certo que as danças ressurgiram influenciadas pela moda das discotecas nos anos 1970, como cita a reportagem de 1979, do Jornal Folha de São Paulo:

“Não se sabe, ainda, se é mania de verão ou se é nostalgia, mesmo. A verdade porém é que os cariocas estão voltando a dançar juntos e num ambiente que muitos julgavam morto e enterrado: as gafieiras. [...] Há quem dance na base do dois-pra-lá, dois-pra-cá. Mas a maioria exhibe uns passos meio esquisitos, que ficam entre o Travolta²¹ e a verdadeira “Gafieira”. (DRUMMOND, 2004: p. 119)

Entretanto o Rock não foi o grande vilão para as gafieiras. Os novos clientes das destas, com poder financeiro capaz de enriquecer seus donos, mas com costumes incompatíveis com as mesmas, foram os verdadeiros responsáveis pelo seu declínio. Sem

²⁰ O autor já presenciou, em visita a uma discoteca de Salsa, na capital da Costa Rica, o momento em que seguranças retiraram do local, um rapaz que, mesmo após ter sido advertido, insistia em dançar sozinho.

²¹ Referência ao ator John Travolta e o sucesso dos filmes como “Embalos de Sábado à Noite”, onde dançava-se o estilo de discoteca dos anos 1970.

saber o prejuízo que causaria, munida de ótimas intenções, a classe média invade, se enche de prazer e depois abandona as gafieiras.

“[...] essa aproximação – como se viu - só se fazia sem benefício para a cultura da classe média (cuja preparação intelectual a dirige mais cedo ou mais tarde para a cultura de elite), e com sérios prejuízos para a cultura popular.”
(**TINHORÃO**, 1976: p: 213).

O “casal 20”²², maneira como foi apelidado o casal Mesquita, passou a destacar-se entre os outros alunos. Pela maneira elegante que dançavam os passos que aprendiam e pelas modificações que faziam com os mesmos. Valiam-se da intuição e davam outra estética e ritmo aos movimentos. Quando convidados a se apresentar num baile da gafieira Estrela, criaram uma coreografia com um Cha Cha Cha que foi reapresentado com sucesso em várias outras oportunidades²³. Levavam para lá um público cada vez maior de pessoas com um poder aquisitivo melhor que o habitual: dentistas, engenheiros, médicos, psicólogos, advogados, etc. Num primeiro convite para ir a uma gafieira, todos se assustavam, mas quando venciam o preconceito inicial, não conseguiam parar mais. A não ser a aluna que declarou em uma entrevista para um canal de tv que “a gafieira era seu segundo lar”. Quando sua família escutou aquilo pela televisão, a obrigou a passar seis meses fora do país.

No princípio, havia ainda uma divisão mais nítida entre os dias da semana: a sexta-feira era para os alunos que pagavam um determinado valor pelas mesas. No sábado, os freqüentadores habituais pagavam ingressos e se assentavam ou não, de acordo com a disponibilidade. Com o passar dos meses, também com o incentivo do proprietário que via seus lucros crescerem, o sábado foi tomado pelas pessoas da classe média. Os freqüentadores originais, por não poderem pagar por um lugar, começaram a ficar de pé encostados à parede, do lado oposto às mesas. Alguns anos depois, tentando acompanhar as novas academias, o proprietário colocou um espelho nesta parede, excluindo de vez o último “reduto” dos antigos freqüentadores. Os domingos passaram a ser o dia do

²² Título de um conhecido seriado de tv dos anos 80.

²³ Mesmo assim continuavam pagando as entradas e as aulas normalmente. Não ganhavam sequer um desconto, mas sim troféus e medalhas.

encontro dos alunos (somente alunos) – o que significava não haver quase nenhum dos dançarinos que originalmente freqüentavam a gafieira.

“E, afinal, houve um dia, às vésperas do Carnaval de 1965, em que aconteceu o inevitável: a Estudantina [*tradicional e famosa gafieira do Rio de Janeiro*] deu um baile pré-carnavalesco com entradas pagas e, quando a orquestra atacou, da velha gafieira só restavam no salão os músicos e os donos [...] Os antigos freqüentadores crioulos tinham sumido.” (TINHORÃO, 1976: p. 212).

“O próprio dono do salão de danças [*a gafieira Estudantina*], Manuel Jesuíno, percebendo mais tarde aquele caráter desumano da instalação provisória da classe média no reduto da sua gente, confidenciaria em 1967 a um dos freqüentadores [...] ‘Estou com medo é de como vai ser depois do Carnaval. Esse pessoal é capaz de sumir todo e eu já perdi a maioria do pessoal que freqüentava a casa antigamente’. [...] o mesmo Manuel Jesuíno revelava ao seu confidente a intenção de abandonar o sistema de oferecer apenas música de dança, anunciando a decisão de passar a promover espetáculos típicos de boate, como solução para aumentar o público da sua gafieira.” (TINHORÃO, 1976: p. 214).

E outros problemas também surgiram...

“[...] abalo provocado pelas novas expectativas trazidas pela classe média (as mocinhas humildes freqüentavam os bailes não apenas pra se divertir, mas para eventualmente arranjar um namorado ‘sério’, enquanto os moços universitários só pensavam em ‘apanhar uma mulata’), e as gafieiras perderam a sua finalidade de clube social proletário.” (TINHORÃO, 1976: p. 215).

Alguns anos mais tarde, começou-se a perceber outro tipo de relação análoga. Os dançarinos que davam aulas de dança nas gafieiras, encontravam em algumas alunas de classe sócio-econômica mais alta, uma interessante fonte de renda que passou a não se restringir somente ao recebimento do pagamento das aulas, mas também ao pagamento de diversas outras despesas pessoais em troca de uma relação que ia além do âmbito profissional, entre professor e aluna. Essas alunas, normalmente de idade mais avançada que aqueles dançarinos, encontravam neles outros prazeres que não somente o da dança. Tal tipo de relação também contribuía para o preconceito ainda existente por parte da sociedade contra os profissionais de dança que primam pela ética no exercício de sua profissão.

Baby e João passaram a dançar nas noites de quarta a domingo, aproveitando, segundo Baby, *“uma época em que os filhos não precisavam tanto mais de nós. Encontramos um bom motivo para chegar em casa depois deles, no lugar de ficar na cama preocupados sem saber onde eles se encontravam”*. E ela segue lembrando: *“apesar de participar de vários grupos e laboratórios que na época cultivavam reich (o grito primal que tanto influenciou Lennon), a gestalt, etc., percebia nitidamente uma diferença: enquanto que nestes grupos havia uma preocupação em trabalhar a tristeza e a raiva, na dança vivíamos a pura alegria. Que é também transformadora, assim como o afeto. Um dos momentos mais maravilhosos para mim era de repente estar no colo (nunca tivemos o suficiente...) do meu parceiro, que saía rodopiando pelo salão comigo, ou quando via o mundo de cabeça para baixo, nos movimentos mais acrobáticos”*.

“Quando a crise se evidenciou, ainda na segunda metade da década de 1960, algumas gafeiras tentaram salvar-se [...] entregando-se definitivamente aos responsáveis pelo seu fim, ou transformando certos dias da semana em noites de forró. [...] Todas essas providências destinadas a reparar o erro cultural, como é natural, resultaram inúteis [...].”
(TINHORÃO, 1976: p. 216).

3.2. PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DE ENSINO EM BELO HORIZONTE FORA DAS GAFIEIRAS (APÓS O PERÍODO DE “HIBERNAÇÃO”)

Um dia, a pedagoga Baby Mesquita, sugeriu a um dos professores que modificasse alguns pontos da sua metodologia de aulas, de modo a melhorá-las. Este lhe respondeu que aquilo era uma gafeira e deveria funcionar como tal... Se ela quisesse mudar, seria melhor montar a sua própria escola. Foi o que futuramente acabou ocorrendo. Ao terminar uma de suas apresentações, o casal Mesquita foi interpelado por um casal de vizinhos (que também freqüentava o Estrela Night Club), interessados em fazer aulas de dança com eles. A resposta foi negativa, devido ao fato de não dançarem com esse objetivo. Trabalhavam em outras áreas e a dança era só diversão. Mesmo assim houve

uma insistência dizendo queriam aprender “aquele estilo elegante e diferente”. Como moravam no mesmo prédio, um dia juntaram-se com mais cinco casais no salão de festas, levaram um toca-fitas portátil e tocaram a campainha do apartamento de João Baptista dizendo que os estavam esperando para a aula. Acontecia aí, a primeira experiência do casal como professores de dança. Baby ajudava João Baptista somente de vez em quando, em razão da incompatibilidade de horários. O fato de João estar então sozinho naqueles momentos, acabou contribuindo para que essa fosse uma das primeiras experiências em dar aulas para casais, em vez de individuais.

O grupo ofereceu pagamento a João Baptista. Num primeiro momento ele não quis receber, mas, com a insistência, aceitou. Assim como aceitou dar aulas para um outro grupo de amigos em outro prédio²⁴. E de repente se deu conta que aquelas aulas semanais já rendiam o suficiente para pagar a prestação de seu apartamento no BNH²⁵. Baby percebeu o potencial do negócio e, com espírito empreendedor, decidiu alugar o salão de um *buffet* na Av. Cristóvão Colombo. Era o ano de 1987. Fizeram um coquetel convidando uns 100 amigos, entre os que faziam aula no Estrela e outros. Anunciaram que, à partir de então, dariam aulas naquele espaço, duas noites por semana. Fizeram uma apresentação mostrando o que se propunham a ensinar. O número de alunos cresceu, mas o lugar não tinha maior disponibilidade de dias para ser alugado. Foram então para o Clube dos Sargentos, no final da Avenida Brasil, onde trabalhavam de segunda a quinta-feira, juntamente com outros casais de professores provenientes do Estrela. Já somavam cerca de 100 alunos. No entanto, a maneira de ensinar não havia se modificado. É importante frisar que aquela era ainda uma experiência única: a de dar aulas fora das gafieiras (Elite e Estrela).

Já estávamos no ano de 1989, um ano após ter iniciado minhas aulas de dança com eles. E mais uma vez o casal se viu forçado a progredir em função da obrigatoriedade em mudarem-se do local. O presidente do clube iria fazer uma longa reforma no salão e não teria como manter o aluguel para o funcionamento das aulas de dança. Foi o último

²⁴ Esse costume de dar aulas em salões de festas de prédios permanece até hoje com alguns professores. Isso se tornou, de certa forma, uma concorrência desleal com as escolas que, devidamente estabelecidas, têm que pagar aluguel, impostos, água, luz e todos as demais despesas.

²⁵ Banco Nacional de Habitação

empurrão para se juntarem a dois casais de sócios e montarem a primeira escola a trabalhar somente com as danças de salão, na capital - Primeiro Passo. Alugaram um galpão no bairro Floresta, que funcionaria com aulas e bailes. Se já não estava, agora passaria a estar definitivamente aberta e declarada a concorrência com as aulas das gafieiras. Os dançarinos e alunos de dança com nível sócio-econômico mais elevado podiam agora optar por um local mais alijado de tantos preconceitos como era a gafieira. Onde também podiam encontrar movimentos, passos que consideravam mais apropriados ao seu gosto. O fato da escola funcionar nos moldes de um clube associativo, tornava o ambiente mais familiar e acolhedor. Tal funcionamento não impedia os alunos de levarem seus convidados, nem suscitava qualquer discriminação. Porém, de uma maneira natural, selecionava um pouco mais a clientela, se compararmos com o que era a gafieira.

Inicia-se então a mudança da metodologia de ensino. Primeiramente, sob orientação de Baby Mesquita, padronizaram o que cada um dos seis sócios-professores ensinavam. Em seguida, formaram grupos de casais de alunos que faziam aula como uma turma, seguindo uma lista de movimentos determinados pela coordenação da escola. Ao cumprirem certo programa de aulas, os alunos se apresentavam nos bailes e recebiam certificados²⁶. As aulas individuais seguiam existindo para os muitos que ainda as preferiam. Continuava sendo o Bolero o único gênero ensinado. Entretanto, já ocorreu ali naquela escola, a primeira experiência em convidar um professor de Tango, de Buenos Aires, para vir ministrar oficinas. Seu nome era Pocho Pizarro. O Tango, como constata o trecho seguinte, era considerado um certo tabu entre os dançarinos: *“Quem não sabe não dança”. Esta frase era dita ao microfone quando a orquestra tocava um Tango, e quem não soubesse dançar não se atrevia a entrar no salão.*” (DRUMMOND, 2004: p. 148). E até hoje permanece um certo receio em aprender Tango, por ser equivocadamente considerado por alguns, algo muito difícil.

João Baptista viajava muito, em função de seu trabalho de superintendente de uma grande empresa de transporte de passageiros. Em uma de suas visitas ao Rio de Janeiro, foi a uma casa de dança e, apesar de fazer sucesso com o que sabia, pôde observar a grande diferença de estilos. Uma das antigas sócias do casal Mesquita tinha família no Rio,

²⁶ O autor tem o dele guardado como lembrança da sua primeira “formatura” em dança.

e para ali fazia viagens de visita à sua mãe. Na ocasião de uma dessas viagens, Baby Mesquita deu-lhe a sugestão de visitar alguma escola de dança ou gafeira carioca, em busca de novos conhecimentos. Foi prontamente ridicularizada pelos outros sócios que demonstraram certa arrogância ao afirmarem que seria perda de tempo, pois “nós, aqui, já sabemos tudo o que precisamos”. Mas Baby não se sentia satisfeita com essa postura dos colegas, principalmente pelo fato de que, quando recebiam pessoas de fora que os viam dançando, achavam estranho e perguntavam que dança seria aquela.

Foi somente após desentendimentos financeiros e separação litigiosa da antiga sociedade que tivemos (naquele momento eu já me dedicava ao estudo da dança e dava algumas aulas substituindo meu pai) o primeiro contato com os estilos dançados no Rio de Janeiro. Iniciamos intensa pesquisa de diversas danças de salão através de inúmeras viagens a países como Cuba, Costa Rica, Argentina, EUA, Espanha, Inglaterra e França. No segundo semestre de 1990, após o rompimento da sociedade, Baby e João (juntamente comigo e minha primeira parceira de dança, Kina Rezende) decidem abrir uma nova escola. É então inaugurada, no dia 17 de novembro daquele mesmo ano, a Mimulus Escola de Dança. Até hoje funciona no mesmo local do bairro Prado, em um galpão adaptado para funcionar como escola (com um salão amplo e uma sala de dança menor em um mezanino) e como espaço para bailes e apresentações. O nome Mimulus veio de uma planta, uma flor conhecida como a "planta da coragem", de onde se extrai uma essência utilizada no tratamento dos forais de Bach. Essa essência da flor Mimulus é utilizada para pessoas tímidas, tornando-as mais abertas, sociáveis e alegres. Por considerar que essa também é a função da dança na vida das pessoas, de forma muito feliz, Baby Mesquita elegeu esse nome para a escola.

3.3. O PIONEIRISMO DA MIMULUS

Após o sufoco inicial para alugar e reformar o imóvel, seguindo sugestões de Baby, minha parceira e eu fomos ao Rio de Janeiro conhecer o que lá existia na área das danças de salão. Foi o pontapé inicial para as grandes mudanças que ocorreriam no ensino e prática das mesmas em Belo Horizonte. Começamos a viajar regularmente para fazer aulas

em escolas cariocas. Era também com certa regularidade que trazíamos professores daquela cidade e de outras partes para se apresentarem e ministrarem oficinas na Mimulus. Ali recebemos alguns dos melhores professores de Tango argentino, bailarinos do grupo inglês Jiving Lindy Hoppers, professores espanhóis, grandes nomes da dança brasileira.

Introduzir novos gêneros e estilos de dança foi extremamente difícil. A resistência natural ao que é novo, ainda mais nessa área com tradições tão conservadoras, levou a Mimulus a perder muitos alunos. Os passos mais contidos e menos chamativos aos olhos dos leigos também contribuía para esse desfecho. Passou-se por um processo gradual de mudança cultural. Introduzir mudanças em danças que já existiam, como o Bolero e o Samba, foi um grande sacrifício. Por algum tempo chegavam a dizer que o que fazíamos não era dança de salão, mas sim “outra coisa”. Aos poucos, com bastante persistência, tudo foi se acomodando. Tivemos que aprender como conduzir esse processo de reestruturação das danças de salão, em Belo Horizonte, de uma maneira menos traumática. A Mimulus Escola de Dança tornou-se um centro difusor de novas danças em Minas Gerais. Antigos professores fizeram o bonito trabalho de voltar a serem alunos e aprenderem essas “novas” danças. Alguns não foram tão humildes e preferiram buscar o conhecimento indiretamente. Novos professores às vezes decidiam deixar a Mimulus e montar seus próprios espaços. Eu e meus pais passamos pela enriquecedora experiência da inversão dos papéis: eu, que fui aluno deles por tanto tempo, agora buscava novos conhecimentos fora e me tornava professor dos meus mestres. Novos gêneros de dança foram introduzidos pela Mimulus, não somente na capital mineira, mas no país: é o caso do Lindy Hop, da Bachata e da Rueda de Casino. E a Mimulus Escola de Dança tornou-se referência no ensino de danças de salão no Brasil e no exterior. Hoje, recebemos professores e alunos de todo o Brasil e do exterior, buscando aperfeiçoamento e novos conhecimentos. Passamos também a ensinar técnicas aqui desenvolvidas, de composição coreográfica específicas para a transposição, tradução das danças do salão para o palco.

A juventude de alguns dos professores incentivou outros jovens a iniciarem suas aulas. Fez também com que os pais levassem seus filhos, ainda crianças ou adolescentes, para dançar. Desses jovens alunos surgiu o primeiro grupo que a Mimulus selecionou para um trabalho experimental de montagem de coreografias, no ano de 1992. Foi esse grupo

que, num trabalho quase autodidata, veio a se tornar a Mimulus Cia. de Dança. Hoje, através da Associação Cultural Mimulus, forma a única companhia profissional estável, especializada no trabalho com as danças de salão, no Brasil. Com bailarinos registrados, cumprindo regime diário de aulas e ensaios, luta com a dificuldade em manter-se através dos recursos das leis de incentivo.

“Alguém pode argumentar que a força dessa comunicação vem do fato de que a companhia e o coreógrafo Jomar Mesquita têm, no núcleo do seu trabalho, a dança de salão, algo que implicitamente seria ‘comunicativo’, ou, ao menos, não tão hermético quanto a dança que atualmente domina os palcos mineiros. Bobagem. Grupos e escolas de dança do País há aos montes Brasil afora; montar um espetáculo como *E Esse Alguém Sabe Quem*²⁷, só a Mimulus vem fazendo. O erro do raciocínio dos incautos é pensar que a Mimulus não produz dança contemporânea. A relação de *E Esse Alguém Sabe Quem* com a dança de salão que lhe serve de base transcende o gênero e seu simulacro. O que vemos não é o baile (o que seria a ‘verdadeira’ dança de salão) ou a representação do baile (o que seria um simulacro comum). Jomar Mesquita fragmenta o baile e transforma os pedaços em tijolos para construir uma obra à parte [...] Se a comunicação com o público é eficiente é porque no processo de fragmentação do que seria o baile, coreógrafo e bailarinos preservam o carisma de cada elemento, tanto no sentido técnico (*E Esse Alguém Sabe Quem* tem elementos muito acrobáticos), que impressiona a retina, quanto no que se refere ao gestual interpretado pelo espectador como manifestação de afetividade, que provoca identificação do público.” (AVELLAR, 2003)

²⁷ Espetáculo da Mimulus Cia. de Dança, coreografado pelo autor no ano de 2001

4. AS DANÇAS DE SALÃO HOJE

“Durante o meio século em que as gafieiras puderam apresentar uma forma original de aproveitamento do lazer por parte das classes populares urbanas, entretanto, esses velhos clubes recreativos tiveram um papel importantíssimo na criação de novos estilos musicais e coreográficos.” (TINHORÃO, 1976: p. 214).

4.1. AS ESCOLAS

Um fator que reflete a mudança dos tempos é a substituição da tradicional maneira de se referir às mulheres como damas e aos homens como cavalheiros (no ambiente das danças de salão em geral). Primeiramente, alguns passaram a empregar os termos ‘meninos’ e ‘meninas’ ou homens e mulheres. Isso reflete também o período pelo qual as escolas procuraram passar uma imagem mais jovem, menos antiquada das danças a dois, como forma de atrair o público das novas gerações. Com a evolução da luta contra os preconceitos de gênero e também o aparecimento de casais de alunos gays, os antigos termos passaram a não ser os mais adequados. Não importando o gênero das pessoas que formam o par, o mais correto passou a ser chamar um de condutor(a) e o outro de conduzido(a).

As aulas particulares, individuais ou em par, permanecem acontecendo, porém com uma duração mais longa e um conteúdo estruturado. As turmas são oferecidas em diversos programas ou modalidades, de acordo com os gêneros de dança ensinados. Por exemplo, existem as turmas que trabalham o Tango e danças portenhas, turmas de Forró, de Salsa e Roda de Casino, Bolero, Samba, Swing, Bachata, Zouk e outras mais. Os alunos são separados em diferentes níveis de aprendizado e os cursos seguem módulos com conteúdos específicos para cada patamar. São ofertadas também oficinas especiais, complementares, para os que têm dificuldade em algum fundamento ou que queiram se aperfeiçoar: ritmo e teoria musical aplicada à dança, alongamento, adornos, composição coreográfica, condução, entre outros temas. Durante as aulas em grupo, os alunos são incentivados a trocarem de par, de modo a não se acostumarem a dançar somente com

uma pessoa; e também como forma de fazer com que pessoas com mais facilidade no aprendizado, possam colaborar com aquelas mais lentas.

Aparecem os professores especializados ou que só trabalham com uma dança específica, diferentemente de uma época em que ser professor de dança de salão significava dançar e conseguir ensinar “todas” as danças. E os professores agora investem em sua formação. Surgem cursos de capacitação ou mesmo de especialização: pós-graduações em danças de salão. Muitos agora têm consciência da necessidade de estudar, para além das danças, anatomia, história da dança, música, pedagogia, metodologia, didática, psicologia, criatividade e até mesmo administração e marketing, para aqueles que são donos das suas próprias escolas. A Mimulus foi pioneira em oferecer a Semana da Dança, evento anual composto por palestras, oficinais, rodas de discussão, com o objetivo principal de melhorar a formação dos profissionais que atuam com as danças de salão. Assim como o Curso de Qualificação em Criação, Ensino e Produção em Danças de Salão Mimulus - curso de 300 horas-aula, ministrado em 2 anos, voltado para a formação de professores, coreógrafos, bailarinos e produtores.

Quanto à estrutura física, em sua maioria, as escolas se encaixam no padrão de academias com salas fechadas, onde o aluno chega, faz a aula e vai embora, sem o momento para a prática, para o baile - ainda que este aconteça nesses locais com frequência, mas não juntamente, nos mesmos dias das aulas. Isso contribui para a perda da característica de socialização que era tão marcante na prática das danças de salão, onde, mesmo durante as aulas (pelo fato de serem realizadas em salões abertos), tinha-se mais contato uns com os outros. Talvez essa estrutura seja mais acolhedora àqueles alunos mais tímidos, que se sentem mais protegidos do olhar alheio. Mas, ao mesmo tempo, mais fria. A aula, quando dada nas pistas de dança, abertas, era parte de um espaço de convivência social importante para todos. E os mais tímidos já se acostumavam com o baile desde o início.

4.2. OS BAILES

Na maioria dos lugares não existem regras para os trajes a vestir. Às mulheres é permitido, e se torna cada vez mais comum, chamar o homem para dançar. E algumas contratam um *personal dancer* para acompanhá-las nos bailes. Ganha-se por ter um parceiro à disposição todo o tempo, eliminando a possibilidade do “chá de cadeira”. No entanto, diminuem as possibilidades de interação, de experimentar a dança com outras pessoas.

A música ao vivo é bem mais rara de se ver. Entra em cena a figura do disc-jóquei - DJ - especializado em bailes de danças de salão. Prefere-se ter menos despesas e poder cobrar entradas mais baratas. Além disso, é difícil encontrar um conjunto ou orquestra capaz de tocar toda a gama de gêneros musicais desejados pelos dançarinos. São muito variadas as danças praticadas nos bailes de hoje: Bolero, Salsa, Bachata, Samba, Forró, Zouk, Rock, Swing, Tango e outros menos comuns. Em bailes com música ao vivo, nota-se a ansiedade de alguns dançarinos pelo intervalo da banda, onde poderão dançar, ao som de música mecânica, gêneros não tocados ou mal executados pelos músicos.

Existem casas noturnas que, esporadicamente, decidem investir em noites de dança de salão. Tais iniciativas, na maioria das vezes, não duram muito. Financeiramente, não são a melhor alternativa. As pessoas que gostam de sair para dançar, normalmente não tomam bebidas alcoólicas e consomem pouco. Vão ao baile para dançar e pronto... Chegam a consumir, ao final de toda uma noite, somente uma garrafa de água mineral, em alguns casos. Alguns professores se acham no direito de não querer pagar a entrada. Dessa forma, algumas vezes somos obrigados a concordar com alguns empresários que dizem que é “melhor investir no público da paquera”. Lembrando que estamos falando aqui do universo das danças de salão. Não estamos falando das casas de forró, por exemplo, que possuem outras características que não são objetivo da nossa análise. Os bailes e práticas²⁸, portanto, ocorrem em sua grande maioria, nas escolas de dança ou em locais sub-locados para tal (quando a escola não tem espaço físico amplo o suficiente para sua

²⁸ Tipo de baile menos formal, mais voltado à prática do que foi aprendido (ou mesmo do que é ensinado no decorrer de sua realização). Normalmente inicia e termina em horários mais cedo do que o normal para um baile. É “permitido” parar de dançar para corrigir ou tirar dúvidas com um professor.

realização). Podemos inferir que essa seja uma tendência e um sinal dos tempos atuais onde as pessoas, cada vez mais, mudam os hábitos saindo menos de suas casas. Quando o fazem, buscam locais já conhecidos – sua escola de dança. O fato do baile estar acontecendo em uma escola contribui para que pessoas que não fazem aula fiquem inibidas de entrar para a pista. Em alguns casos, é notável o empobrecimento da espontaneidade, menor variedade de estilos de dança em uma mesma pista. Com algumas exceções, há uma certa estandarização dos passos e do “jeito” de dançar. O que nos leva a crer que os professores deveriam buscar uma metodologia de ensino que procurasse ensinar a técnica ao aluno e incentivá-lo a descobrir e criar o seu próprio estilo... a ter a sua personalidade ao dançar. E não, torná-los meros clones de seus mestres.

As apresentações de professores e alunos costumam continuar existindo num momento especial da noite. O que mudou é que agora temos também casais de alunos dançando juntos - não somente professor(a) com aluno(a) - e também grupos de alunos apresentando coreografias.

5. AS DANÇAS DE SALÃO NOS PALCOS

“A ousadia faz-se ainda maior se pensarmos que o Brasil, apesar de ter repertório próprio no setor e jeito próprio de assimilar o repertório estrangeiro, tem pouca tradição no ramo da produção para teatro baseada em danças de salão. Ao contrário do que ocorre na Argentina, França ou Estados Unidos, em que tais espetáculos são realizados ao longo de um espectro que vai da intenção artística à produção industrial, no Brasil eles se limitaram à época de glória dos cassinos e cabarés, ou a criações apenas eventuais.” (AVELLAR, 2001)

Ao longo da história, as danças de salão seguiram um caminho divergente ao das danças cênicas, apesar de não haver distinção entre ambas no período de seu surgimento, na corte francesa. Uma época em que o espaço para o baile coincidia com o espaço cênico onde a corte assistia as apresentações do que era, ao mesmo tempo, o embrião da dança clássica e das danças sociais e de salão. Com o passar dos anos, o balé se volta para os palcos, como fazer artístico, enquanto as danças dos salões de baile ficam restritas àqueles espaços de manifestação da cultura popular, como lazer e entretenimento. Podemos entender o baile e seus rituais também como um complexo e interessante espaço cênico, se pensarmos que seus frequentadores são participantes ativos, revezando-se, ora na posição de performers (sob o ponto de vista de que estão dançando e, queiram ou não, se exibindo tanto para o seu parceiro como para os que estão ao redor); ora como espectadores (quando estão assentados nas mesas observando). E podemos constatar nos bailarinos das danças cênicas (balé clássico, dança contemporânea e outras), uma busca de atuação que se aproxime da naturalidade e do clima do baile²⁹. No entanto, entendendo-se o teatro como espaço cênico por excelência, os gêneros de danças praticados nos bailes, se mantiveram dali afastados por séculos, a não ser por apresentações curtas e esporádicas com objetivo de diversão, sem pretensões artísticas. Somente nas últimas décadas do século XX, podemos observar o surgimento de espetáculos que têm como base as técnicas das diferentes danças de salão transpostas, traduzidas para os palcos dos teatros como criações artísticas.

²⁹ “Marie Taglioni (1827): *‘danse sur un théâtre comme elle danserait au bal’*.

Jacq-Mioche (1998): *‘si elle danse sur scène comme au bal, c’est que la frontière entre le spectacle et la vie s’efface, dans un mouvement lui aussi propre au romantisme où rêve et réalité fusionnent’*. (APPRILL, 2005)

Como vimos anteriormente, em Belo Horizonte, as danças de salão passaram por um processo de profissionalização com inúmeras transformações nas últimas décadas. Os “novos” dançarinos de salão que começam a surgir a partir do final da década de 1980, modificam também a maneira como aconteciam os “shows” de dança que eram inseridos num determinado momento do baile. Se antes eram realizados como mera exibição improvisada de casais, passam a ser coreografados em duos ou grupos formados por professores e alunos avançados das escolas. Vale lembrar também, que isso se dá num período em que os jovens voltam a se interessar pelas danças de salão. A busca por inovações no momento de criar as coreografias foi natural. Bem como a busca por aprender outras modalidades de dança e mesmo o trabalho de ator que, por terem como finalidade o espaço cênico, poderiam supostamente contribuir nessa transformação da linguagem coreográfica dos salões para a performance, além de uma preparação corporal mais adequada. No caminho inverso, bailarinos de dança contemporânea, moderna, clássica e jazz, se interessam por aprender e praticar as danças de salão³⁰. Com isso, em muitos casos, intencionalmente ou não, o dançarino de salão sofre influências e contaminações por essas outras linguagens artísticas.

Antes eram somente números curtos apresentados nos bailes, festas ou festivais das escolas. A partir do final da década de 1990, estes começam a se estender, com a pretensão de se tornarem um espetáculo com uma proposta artística, passando a ser apresentados em teatros, por grupos e companhias independentes das escolas que lhes deram origem. A maioria não conseguiu se desvencilhar da forte ligação das danças de salão com o mero entretenimento, com uma certa cafonice impregnada e a cara de “show para turista”, ou dança de competição. Alguns nem mesmo conseguiram fazer as devidas modificações espaciais necessárias ao se passar de um salão a um palco italiano. Outros acabaram danosamente influenciados por outras modalidades de dança, perdendo a essência de suas origens. Porém, algumas fortes referências surgiram, com coreógrafos que conseguiram preservar a base da linguagem coreográfica dos salões de forma inovadora e contemporânea. Desconstruindo, relendo, traduzindo as tradições dos salões.

³⁰ Nos últimos anos o autor tem coreografado espetáculos e ministrado oficinas para diversas companhias profissionais de dança contemporânea.

Criando o que os críticos inicialmente chamaram “dança de salão contemporânea³¹”, dando um tratamento profissional às produções e levando esta nova linguagem a receber importantes premiações e a ser apresentada em palcos, festivais e públicos antes somente acostumados às danças anteriormente citadas como cênicas por natureza.

SUSY Q, REVISTA DE DANZA, Espanha – Adolfo Simón

“La compañía brasileña de Belo Horizonte, Mimulus, bajo la batuta coreográfica de Jomar Mesquita, desarrolla una serie de danzas a partir de los bailes de salón, transformándolos en **un nuevo concepto de danza contemporánea.**”

Marcello Castilho Avellar – Jornal ESTADO DE MINAS

“Dolores é um espetáculo que transcende a própria dança e, neste sentido, supera os trabalhos anteriores da companhia. Sua complexidade, desde a estrutura até o jogo de movimento no cenário e entre este e a luz, resulta em algo particularmente espetacular.”

Por um costume arraigado no universo das danças de salão, até hoje vê-se colagens de números, festivais de escola ou mostras amadoras algumas vezes sendo anunciados como um espetáculo profissional. O que acaba também acentuando um certo preconceito contra as danças de salão no universo mais amplo da Dança. Foi um processo lento de vários anos para que os coreógrafos se “livrassem” dessas formas tradicionais de colocar as danças de salão nos palcos, desenvolverem suas próprias técnicas de composição coreográfica, inclusive adaptando modelos de outras modalidades.

Muitos erros são cometidos nessa transposição do salão ao palco, nessa tradução do que era entretenimento e lazer popular para um espetáculo de dança de cunho artístico. Mas ao mesmo tempo, obras originais e de qualidade inquestionável são convidadas a serem apresentadas nos mais importantes festivais de dança contemporânea ao redor do mundo, com grande sucesso de público e crítica, tirando o estigma de amadorismo e cafonice que o estilo carregava.

³¹ Hoje não considero esse termo o ideal a se utilizar (se é que é necessário haver uma denominação). “Dança de salão contemporânea” acabou se banalizando e também passou a ser utilizado por alguns para denominar um estilo ou forma de se dançar a dois bastante questionável quanto aos seus fundamentos, contemporaneidade e originalidade.

THE NEW YORK TIMES, USA – Jennifer Dunning

“Jomar Mesquita and his Mimulus Dance Company ought to be bottled and sold as elixir. Forget about Vitaminwater and Red Bull. For an hour on Friday night at Jacob’s Pillow Dance Festival here, the sassy, charming young dancers of this Brazilian troupe filled the Ted Shawn Theater with infectious wit and energy as well as **intriguing dance invention.**”

No balé, desde a primeira aula, o aprendizado é feito visando o público. Pensa-se as direções, interpretação, postura, projeção de movimentos, de modo que a dança agrade o máximo possível um público que assiste os bailarinos num palco italiano. Ninguém sai de uma aula de balé e combina com os amigos de sair para dançar à noite para praticar o que aprendeu. O mesmo não acontece com as danças de salão. Reside aí um dos grandes problemas atuais: deixar claro para o público, para os praticantes e para os profissionais, a grande diferença entre as danças sociais de salão e as mesmas quando levadas para o palco. Neste último caso, fica até difícil denominá-la, pois é extremamente incoerente chamar de dança *de salão* o que está num outro espaço e já adquiriu uma linguagem com características bem peculiares para estar no palco como produto artístico. Acredito que uma nova denominação deva surgir, deixando clara a separação entre as danças que são praticadas no baile e as de apresentação. Algo parecido ocorreu com as danças folclóricas que, ao sofrerem transformações sendo transpostas dos seus locais de origem para os palcos, como fazer artístico, receberam a designação de *folclore de projeção*.

Marcello Castilho Avellar – Jornal ESTADO DE MINAS

“A Mimulus vem assumindo um processo de contaminação de linguagens em seu trabalho. *De Carne e Sonho* leva esta contaminação a um novo patamar [...] Os corpos contaminados da Mimulus podem perder em singularidade, mas acabam por se mostrar extremamente adequados à expressão de *De Carne e Sonho*, que em alguns momentos parece tratar exatamente da contaminação”

Tresca Weinstein - Jornal TIMES UNION, USA

“The dancers take these traditional styles to a new place, retaining their sexiness, vibrancy and romance, while adding humor, invention and clever special effects.”

5.1. A MIMULUS CIA. DE DANÇA DENTRO DESSE CONTEXTO

Cito aqui a história e o trabalho realizado pela Mimulus Cia. de Dança pela sua fundamental importância e pioneirismo em levar espetáculos de cunho artístico para os mais importantes palcos e festivais no Brasil e no exterior. E por ser hoje, infelizmente, a única companhia profissional estável, especializada nas mais diversas danças de salão, com uma proposta contemporânea de criação.

Marcello Castilho Avellar – Jornal ESTADO DE MINAS

“Mimulus, a companhia que vem melhor realizando em Minas – talvez no Brasil – uma **criação contemporânea a partir de elementos da dança de salão.**”

Miguel Anunciação – Jornal Hoje em Dia

“Mimulus produziu espetáculos que esbanjam viço, bom humor e qualidade... e se tornou um dos maiores nomes da dança na capital da dança do país.”

No entanto, não poderíamos deixar de citar o trabalho realizado pelo bailarino e coreógrafo João Carlos Ramos, junto à Cia. Aérea de Dança, do Rio de Janeiro. Com sua formação em dança contemporânea e profundas raízes e pesquisas ligadas ao Samba, criou maravilhosos trabalhos utilizando elementos desta e de outras danças de salão em espetáculos de dança contemporânea. Foi um dos primeiros e únicos a tentar abrir as perspectivas artísticas dos professores, coreógrafos e dançarinos de salão para criações que não se limitassem aos estereótipos e clichês, indicando caminhos para inovações que superassem os números que objetivavam apenas entreter o público.

Por influência de alguns professores, nos anos 1980 e 1990, muitos profissionais passaram a ver como necessidade o estudo de técnicas de dança clássica, dança moderna ou outro estilo acadêmico. É certo que, para um bailarino transpor com êxito, os movimentos executados num salão de dança para um palco, deverá cuidar de detalhes de postura e interpretação que ultrapassam o lazer popular do baile. E, nesse sentido, qualquer trabalho corporal ligado às mais diversas modalidades de dança ajuda. O cuidado deve ser tomado em não cometer o grande equívoco espalhado por alguns conhecidos professores e ainda seguido até hoje: transformar a essência das danças sociais em uma

mistura confusa de técnicas; incorporar movimentos do balé clássico ou moderno, na linguagem popular das danças de salão, ultrapassando os limites do estilisticamente aceitável e dos corpos “populares” que os executam. Muitos trabalhos se tornam “balés mal dançados” ou “dançarinos de salão tentando dançar balé”, segundo comentários muitas vezes já pronunciados pelo público. O pior se dá quando essa mesma mistura equivocada de técnicas passa a ser levada não somente para os palcos, mas também para os bailes. Nesse caso, não são desrespeitados somente o estilo e as tradições populares das danças, mas também o espaço físico para os outros casais no salão e a própria integridade física dos mesmos, que é colocada em risco por movimentos inadequados.

“Para Maria Antonietta, a dança é esse abandono dos parceiros ao ritmo. A formalidade ou a necessidade de exhibir-se nos salões, com coreografias próprias para o palco, descaracterizam a essência da arte. ‘Fico triste quando percebo que o prazer da dança está acabando. Estão transformando a dança em coisa de circo, em balé clássico ou em ginástica olímpica. A dança de salão não tem nada a ver com isso, ela é prazer.’” (DRUMMOND, 2004: p. 116)

Na Mimulus, a juventude de alguns dos professores, na década de 1990, incentivou outros jovens a iniciarem suas aulas, numa época em que dançar a dois, bem como as músicas dançadas nos bailes, ainda eram vistos por muitos, como algo somente adequado às gerações anteriores. Fez também com que os pais levassem seus filhos, ainda crianças ou adolescentes, para dançar. Desses jovens alunos surgiu o primeiro grupo que a Mimulus selecionou para um trabalho experimental de montagem de coreografias, no ano de 1992. Com ensaios regulares desde então, foi esse grupo que veio a se tornar a Mimulus Cia. de Dança. Hoje, através da Associação Cultural Mimulus, ela conta com bailarinos registrados, cumprindo regime diário de aulas e ensaios. A Associação Cultural Mimulus foi fundada no ano de 2000 com o objetivo de tornar a companhia um grupo independente da escola, apesar de seguir funcionando no mesmo espaço – um galpão com duas salas de aula que também serve para armazenar os cenários, equipamentos e pode ser transformado num teatro alternativo para realização de espetáculos e bailes, com estrutura de iluminação e caixa cênica adaptada.

Desde os primeiros trabalhos coreográficos, a inquietação que movia o grupo era proveniente do incômodo que sentiam ao assistir as apresentações de danças de salão: sempre iguais, com as mesmas músicas, os mesmos passos, os mesmos figurinos, enfim sempre os mesmos estereótipos.

LE FIGARO, France – Agnès Benoist

“Tout en ravivant la flamme du tango, en évitant les poncifs et proposant d’audacieuses variations... En évitant le kitsch ...Jomar Mesquita a joué avec intelligence entre hommage à un tango voisin de Belo Horizonte...”

“Le chorégraphe Jomar Mesquita, également directeur artistique de la Compagnie, y pose um regard décalé et novateur sur la danse emblématique de Buenos Aires, loin des clichés habituels.”

Marcello Castilho Avellar – Jornal ESTADO DE MINAS

“Se nada parece novo no mundo atual, não é porque tudo é clichê ou lugar-comum na contemporaneidade, mas porque a maioria dos artistas usa os signos disponíveis de maneira previsível. Como a Mimulus não pretende se render a isso, os rumos de cada cena de Dolores são agradavelmente imprevisíveis.”

Não se sabia onde se queria chegar nos processos de criação, porém sabia-se exatamente onde não se deveria chegar: no lugar-comum, no que muitos outros profissionais das danças de salão sempre faziam. Portanto, por isso mesmo, não havia um modelo a ser seguido e os trabalhos resultavam da experimentação, tentativa e erro. Talvez um dos elogios mais marcantes que comprovava que estávamos no caminho que pretendíamos veio de um coordenador de dança da Funarte, no ano de 1998, em Recife. Ele nos disse após assistir uma de nossas atuações: “Adorei o trabalho de vocês porque é a primeira vez que assisto uma apresentação de dança de salão que não saio com a sensação de já ter visto a mesma coisa antes”.

“[...] uma dancinha erotizada para mexer com a libido da moçada. O teatro nessas horas vira um típico programa de auditório, com direito a muitos gritinhos, palmas e *flashes* de máquinas disparadas por todos os lados. [...] A segunda apresentação [...] levanta de novo a certeza de que dança de salão precisa de um tom de dramaticidade para subir ao palco. Senão, não se justifica. Essa falta de sentido da dança de salão no Teatro do Parque se repetiu com outros grupos da modalidade, que utilizaram passos de bolero, de tango, de samba, mas sem criar uma coreografia original com essa matéria prima. A Mimulus Cia de Dança, de Minas Gerais quebrou com a seqüência desses quadros de dança de salão, apresentando um espetáculo original, bonito, técnico, muito aplaudido pelo público na quinta-feira.” (BRAGATO, 1999)

Com toda pesquisa, estudo e contato que a Mimulus teve com diversas maneiras de dançar e de ensinar, em sua busca por novos conhecimentos fora de Belo Horizonte, criou-se um estilo próprio. Essa linguagem inovadora dentro das danças de salão foi fruto da mistura de tudo que veio de fora com o nosso jeito mineiro de trabalhar isolado entre as montanhas. Esse isolamento, talvez tenha muito contribuído para que surgisse aqui, algo diferente. Ficamos satisfeitos em saber que conseguimos fugir dos estereótipos da blusa listrada e do sapato preto e branco, algo que nos parece fascinante como fonte de inspiração e base para o nosso trabalho, mas que não precisa ser levado ao palco tal e qual aparece nos salões.

JORNAL ESTADO DE MINAS – Marcello Castilho Avellar

“Alguém pode argumentar que a força dessa comunicação vem do fato de que a companhia e o coreógrafo Jomar Mesquita têm, no núcleo do seu trabalho, a dança de salão, algo que implicitamente seria ‘comunicativo’, ou, ao menos, não tão hermético quanto a dança que atualmente domina os palcos mineiros. Bobagem. Grupos e escolas de dança do País há aos montes Brasil afora; montar um espetáculo como *E Esse Alguém Sabe Quem*, só a Mimulus vem fazendo. O erro do raciocínio dos incautos é pensar que a Mimulus não produz dança contemporânea. A relação de *E Esse Alguém Sabe Quem* com a dança de salão que lhe serve de base transcende o gênero e seu simulacro. O que vemos não é o baile (o que seria a ‘verdadeira’ dança de salão) ou a representação do baile (o que seria um simulacro comum). Jomar Mesquita fragmenta o baile e transforma os pedaços em tijolos para construir uma obra à parte [...] Se a comunicação com o público é eficiente é porque no processo de fragmentação do que seria o baile, coreógrafo e bailarinos preservam o carisma de cada elemento, tanto no sentido técnico (*E Esse Alguém Sabe Quem* tem elementos muito acrobáticos), que impressiona a retina, quanto no que se refere ao gestual interpretado pelo espectador como manifestação de afetividade, que provoca identificação do público.”

A bibliografia especializada e críticas publicadas comprovam o pioneirismo, diferencial e reconhecimento internacional pelo trabalho da Mimulus Cia de Dança, como tendo sido responsável por criar uma linguagem própria e inovadora, até mesmo considerada como uma técnica à parte:

“Alguns autores nomeiam especificamente determinados trabalhos de outras subdivisões da Dança Cênica, praticamente, como mais um nível de subdivisão. Algumas técnicas levam o nome do profissional que a desenvolveu, exemplificando: “técnica Cunningham se refere a Merce Cunningham, coreógrafo norte-americano;

Graham está relacionada a Martha Graham, coreógrafa também norte-americana e assim por diante”. Considerando que: 1 - autores batizam técnicas com os nomes de seus criadores; 2 - na esfera da Dança de Salão de Projeção há vasto registro bibliográfico sobre a expressividade do trabalho de Jomar Mesquita, em artigos e eventos científicos, livros, revistas e jornais do âmbito jornalístico nacionais e internacionais; 3 - nesta mesma esfera a crítica nacional e internacional é bem historiada e restrita ao seu trabalho; sugere-se que a técnica de Dança de Salão de Projeção estabelecida solidamente por Jomar Mesquita seja denominada Técnica Mesquita.” (ZAMONER, 2013)

Diferentemente do que muitos pensam, o que a Mimulus faz não é misturar dança contemporânea, balé ou outras danças para conseguir algo novo com as danças de salão. Claro que seus integrantes, ao fazerem aulas dessas outras modalidades – com o objetivo de atingir uma melhor preparação corporal – além de assistirem muitos espetáculos, acabam por terem seus corpos e criações contaminadas. No entanto, a formação principal de todos os seus bailarinos continua sendo em danças de salão. E o processo de criação consiste essencialmente em desconstruir, "entortar" os diversos gêneros de danças a dois, partindo muitas vezes do que estas têm de mais tradicional. Horacio Rébora, organizador das Cumbres Mundiais de Tango, assim define em uma de suas entrevistas: *“... ellos ironizan el tango, le pierden el respecto, pero con la mayor calidad.”* E, no programa do Festival de Tango de Granada, Espanha, anuncia a Mimulus da seguinte maneira: *“No renuncian a las técnicas teatrales, ni respectan los límites formales de cada estilo, obteniendo como resultado una propuesta innovadora al mismo tiempo que rigurosa.”*

Miguel Anunciação – Jornal Hoje em Dia

“Faz tempo, o grupo conseguiu ir muito além do limite que as danças de salão, sua origem, poderiam lhe impor.”

Os espetáculos da fase amadora ainda aconteciam no formato mais comum nesta modalidade, que consistia em uma colagem de diversos números isolados com pouquíssimas ligações, fusão ou unidade. Aos poucos as montagens e o próprio processo de criação foi se transformando e toda esta busca por inovação levou a Mimulus a trilhar o caminho da arte e não somente o de “shows” de entretenimento, o que também é o mais comum de se ver.

Marcello Castilho Avellar – Jornal ESTADO DE MINAS

“[...] quem vê o espetáculo não assiste a uma série de números de dança de salão bons, mas eventualmente conhecidos. Assiste a uma obra que transcende as técnicas em que se baseia, transforma a dança de salão em matéria prima para a construção de algo mais complexo e desconhecido.”

Milton Saldanha, Jornal DANCE

“Aquilo que esqueço em uma ou duas horas depois, mesmo que tenha sido saboroso, foi tão trivial quanto o último almoço. Já aquilo que fico carregando por dois, três dias, uma semana, de repente até um mês, é a verdadeira obra de arte. Porque toca fundo na nossa emotividade, operando transformações. ‘Do Lado Esquerdo de Quem Sobe’ conseguiu esse efeito mágico. Saí carregando o espetáculo e ainda estou com ele no coração.”

Os seguintes espetáculos, cada um com 1 hora de duração, constam da sua história, sendo que os cinco últimos continuam em repertório, sendo apresentados no Brasil e exterior:

- *Bagagem* (2000) – leva para o palco a experiência adquirida pela companhia, a “bagagem” dos anos anteriores, porém ainda no antigo formato de espetáculo fragmentado;
- *E Esse Alguém Sabe Quem* (2001) – inspirado na era de ouro das danças de salão e dos programas de rádio;
- *De Carne e Sonho* (2003) – inspirado no universo das danças portenhas e suas diferentes interpretações, conta com a participação do Quinteto Dialeto executando a música ao vivo;
- *Do Lado Esquerdo de Quem Sobe* (2006) – inspirado no Choro e surgimento das danças populares na América, através da fusão da cultura africana com a do colonizador europeu;
- *Dolores* (2007) – inspirado nos filmes e universo artístico do cineasta Pedro Almodóvar;
- *Por um Fio* (2009) – inspirado na obra do artista plástico Arthur Bispo do Rosário e na arte da loucura;

- *Entre* (2012) - ambientado no universo da Soul Music, reflete sobre o lugar (ou não lugar) ocupado pela Mimulus Cia de Dança, “Entre” as danças de salão e a dança contemporânea;
- *Pretérito Imperfeito* (2014) - fala da história da companhia, seus fundadores, criações anteriores e pessoas que por ela passaram. Tem como referência principal a obra “Pequeno Tratado das Grandes Virtudes”, de André Comte-Sponville;
- *Âmago* (2018) - inspira-se no que está recôndito, nos diferentes pontos de vista, no olhar, no que se esconde ou é revelado, no âmago da própria Mimulus.

A Mimulus se torna referência no ensino das técnicas aqui desenvolvidas de composição coreográfica específicas para a tradução das danças do salão para os palcos, passando a receber bailarinos, professores e coreógrafos de todo o Brasil e de outros países, interessados em conhecer e aprender essa nova forma de criar com as danças a dois, além de outros ensinamentos da área de produção, gestão cultural, iluminação, cenografia, figurino. Também com esse objetivo de formação, além da companhia, a Mimulus trabalhou durante vários anos com o Grupo Experimental, composto por jovens bailarinos, dele eram selecionados novos integrantes para a companhia profissional.

Helena Katz – Jornal O ESTADO DE SÃO PAULO

“Agora, não resta mais qualquer dúvida de que a Mimulus está inventando um futuro para a dança a dois.”

Manter uma companhia já é um ato heróico por todas as dificuldades financeiras envolvidas e até mesmo pela convivência diária entre seus integrantes, suas vaidades e diferentes personalidades. Fazê-lo por quase 30 anos só foi, e continua sendo possível, pela persistência, maturidade e coragem de Baby e João Baptista Mesquita. Desde o início acreditaram, apoiaram e proporcionaram todo o apoio relativo à produção e infraestrutura necessárias à manutenção do grupo, possibilitando que diretor e bailarinos tivessem tempo suficiente para se ocuparem da parte artística. Além disso sempre participaram e colaboraram ativamente nas criações. Por terem vivido a essência das gafeiras e bailes tradicionais, sempre tiveram muito que acrescentar ensinando aos mais

jovens sobre as origens e bases das danças a dois de modo a torná-los realmente capazes de se apropriarem dessa história e criarem, recriarem, construindo ou desconstruindo, porém com propriedade sobre o que fazem. Por mais que pensemos em inovação ou novas criações, o trabalho da Mimulus continua sendo totalmente inspirado e embasado na essência e nos passos básicos das danças de salão, naqueles dançarinos e professores que vieram antes de nós, que criaram e desenvolveram, há décadas, o que hoje dançamos. Como disse Jung: *“Não sei onde não há coisas que os modernos tenham dito, que os antigos não tenham dito de maneira mais bonita, simples e profunda.”*

Marcello Castilho Avellar – Jornal ESTADO DE MINAS

“Mas boa parte da qualidade da Mimulus vem exatamente da maneira como consegue construir espetáculos sem nunca abandonar as origens.” “E é possível que seja pela capacidade de lidar com tudo isso que a Mimulus vem conquistando o coração de tantas pessoas: a companhia, simbolicamente, preenche em nosso imaginário parte das mesmas funções de socialização que o baile verdadeiro preencheria, e das quais sentimos falta no mundo contemporâneo.”

THE NEW YORK TIMES, USA – Jennifer Dunning

“This was dance with a human face, and superhuman energy.”

6. CONCLUSÕES

Foi o acaso que levou meus pais - Baby e João Baptista Mesquita - a se tornarem praticantes das danças de salão, mesmo sendo profissionais de áreas tão distantes da dança. Apaixonados pelo prazer do baile e imbuídos de empreendedorismo e coragem, se tornaram professores e pioneiros em seu ensino de forma sistematizada, na cidade de Belo Horizonte. Com a fundação da primeira escola especializada no ensino das danças de salão e em seguida a Mimulus Escola de Dança, em 1990, promoveram uma grande reestruturação metodológica no ensino das mesmas e acabaram por transformar toda uma cultura das danças a dois em Minas Gerais. Aprendemos novos gêneros, estilos e técnicas através de diversos profissionais de outras cidades e países. Nos dedicamos à pesquisa das diversas danças de salão, inclusive introduzindo no Brasil danças antes desconhecidas no país.

As danças de salão eram transmitidas, ensinadas no âmbito familiar, de geração para geração; no próprio baile, com a prática e a observação; nas aulas das gafieiras. Podemos fazer uma analogia entre o ensino das danças de salão, a produção artesanal e a industrial. Antes do surgimento das escolas, cada aluno, cada novo dançarino, era formado um a um, de forma artesanal. Com o surgimento das escolas, a partir do final da década de 1980 e o ensino em turmas, inicia-se a “produção em série” dos dançarinos, dançando de forma muito parecida com seus professores, sem estilo próprio. Sobressaem aquelas escolas, aqueles professores com capacidade para - mesmo ensinando dança para grupos numerosos - desenvolverem a individualidade e criatividade nos alunos. Também por isso, busca-se uma formação mais adequada para o professor e a codificação de técnicas. Chegando ao ponto de hoje já termos cursos de graduação e pós-graduação em danças de salão. Ao mesmo tempo, ocorre o desaparecimento das gafieiras e bailes tradicionais, sendo estes transferidos para as escolas – fenômeno que nos últimos anos tem ocorrido, felizmente, em sentido inverso, com o ressurgimento de algumas gafieiras e outros estabelecimentos que tentam promover os bailes como nos moldes originais.

Essas transformações acabam por afetar a maneira de se dançar e os próprios rituais dos bailes. Inclusive, a verdade não é mais o que diz o senso comum de que a

pessoa tomaria aulas de dança para praticar nos bailes. O território da prática passa a ser, muitas das vezes, apenas a própria sala de aula. Da mesma maneira, torna-se difícil de se encontrar num baile, aquele típico dançarino que ali aprendeu sua técnica, sem nunca ter freqüentado uma escola. Considerando que estamos tratando dos praticantes do que deve ser considerado como danças de salão. Diferentemente das danças sociais: estilo menos técnico, como o praticado em bailes de terceira idade e cerimônias como bailes de formatura e outras.

As apresentações de danças de salão deixam de ter características de mero entretenimento e são traduzidas, transpostas para os palcos como fazer artístico. Atingem lugares, festivais, teatros onde nunca antes essa manifestação da cultura popular havia chegado. O trabalho da Mimulus Cia de Dança, legitimado pela crítica especializada, pode ser colocado no mesmo patamar de qualidade das grandes companhias internacionais de dança contemporânea. Continua sendo singular, como única companhia estável especializada na criação com base nas danças de salão. O que mostra que ainda existe um mercado e um campo enorme para produções e composições baseadas nessa técnica.

Por fim, deixamos algumas questões para possíveis pesquisas futuras. O fim das gafieiras como espaços de autêntica manifestação da pura cultura popular de danças de salão foi necessário à sua profissionalização como se deu nas últimas três décadas? O ensino dos diferentes gêneros para se dançar nos bailes, caminha para a área da educação mais elitizada (até mesmo acadêmica), se distanciando da área do lazer e diversão popular? Quais as características dessa nova técnica ainda em formação? É terapêutica, artística, pedagógica? Qual o formato ideal de uma aula de danças de salão para aqueles que querem transpor esse território, que querem aprender para além do lazer?

“[...] quem vê o espetáculo não assiste a uma série de números de dança de salão bons, mas eventualmente conhecidos. Assiste a uma obra que transcende as técnicas em que se baseia, transforma a dança de salão em matéria prima para a construção de algo mais complexo e desconhecido.” (AVELLAR, 2001)

7. FONTES E BIBLIOGRAFIA

Baby Mesquita, fundadora da Mimulus Escola de Dança em 1990, diretora da mesma e atual Vice-Presidente da Associação Cultural Mimulus. Em testemunhos pessoais ao autor ao longo dos anos.

João Baptista Mesquita, fundador da Mimulus Escola de Dança, em 1990 e da Associação Cultural Mimulus, em 2000. Em testemunhos pessoais ao autor ao longo dos anos.

Série de Lives realizadas com convidados durante os anos 2020 e 2021: Carlinhos de Jesus; Luiz Dalazen; Octávio Nassur; Rachel Mesquita; Wallisson Santos; Inês Boguea; Cristovão Christianis; João Bosco Damásio; Maurício Tizumba; Lydia Del Picchia; Gustavo Côrtes; Livia Itaborahy; Rodrigo Castro; Ed Charlles; João Carlos Ramos; Andrei Udiloff; Otávio Dutra de Toledo; Ed Andrade; Ricardo Garcia; Julia Dias; Evandro Paz; Rodrigo Toffolo; Ronaldo Fraga; Diomar Silveira; Vitor Costa; Francisco Ancona; Patrick Carvalho; DJ Cassiano; Cristiane Mesquita; Sávio e Luciene Silveira; Luis Augusto Malta; Ernani Maletta; Thereza Daian; Ane Valle Versiani; Antônio Nobrégua; Luiz Adriano e Ana Julia; Pedro Paulo Cava; Juliana Caldeira Borges; Maria Eugênia Tita; Juliana Macedo; Helvécio Carlos; Carine e Rafael; Guilherme Guedes; Gracinha Araujo; Sheila Santos; Marcelo Chocolate; Carlos Bolacha; Sheila Aquino; Claudio Sobral; Fernanda Giuzio; Fabrício Martins; Cinthia Addams; Lourdes Novais; Jota Junior; Babaya Morais; Gustavo Fraga; Elizabeth Patrícia; Sara Silva; Isabela Chimeli; Keyla Barros; Talita Bretas; Douglas Mohmari; Marcela Benvegno; Tati Sanchis.

Registros do Centro de Referência Marisa Praxedes - Associação Cultural Mimulus (Mimulus Escola de Dança e Mimulus Cia de Dança): cartazes, fotos, reportagens, livros, vídeos, programas.

- ALVARENGA, Arnaldo Leite. *Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959 – 1975)*. Belo Horizonte: Tese de Mestrado, pela Universidade Federal de Minas Gerais, 2002
- ANUNCIACÃO, Miguel. O mimo da Mimulus. *Jornal Hoje em Dia*. Belo Horizonte, dez. 2009. Caderno de Cultura.
- APPRILL, Christophe. *Sociologie des danses de couple*. Paris: L'Harmattan, 2005
- AVELLAR, Marcello Castilho. Do delírio ao pesadelo. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, nov. 2009. Caderno de Cultura.
- _____. Melodrama em movimento. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, jul. 2008. Caderno de Cultura.
- _____. Força que supera entraves. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, fev. 2004. Caderno de Cultura.
- _____. Amor Coreográfico. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, fev. 2003. Caderno de Cultura.
- _____. Espetáculo da Mimulus Transcende os limites. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 2001. Caderno de Cultura.
- _____. Dança de Salão no Coração. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 2001. Caderno de Cultura.
- BENOIST, Agnés. Les poids des images. *Le Figaro*. Lyon, fev. 2006.
- BRAGATO, Marcos. Desnível entre grupos é problema. *Diário de Pernambuco ou Jornal do Commercio*. Recife. 1999.
- DORIER-APPRILL, Elisabeth. *Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre...* Paris: L'Harmattan, 2000.
- DRUMMOND, Teresa. *Enquanto houver dança: biografia de Maria Antonietta Guaycurús de Souza, a grande dama dos salões*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004
- DUNNING, Jennifer. From Brazil with brio, soccer balls and samba. *The New York Times*. New York, jul. 2007.
- GUY, Jean-Michel. *Les publics de la danse*. Paris: La documentation française, 1991
- KATZ, Helena. Corpos que bordam nas linhas de Bispo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, abr. 2010. Caderno 2
- PINATELLE, Marie. *Danses Latines*. Paris: Éditions Autremets, 2001

- ROUSIER, Claire. *Histoires de bal*. Paris: Cite de la Musique, 1998
- _____. *Anthropologie de la Danse – Genèse et construction d’une discipline*.
Pantin: Centre national de la danse, 2005
- SALDANHA, Milton. Até Fred Astaire ficaria emocionado. *Jornal Dance*. São Paulo, mai.
2006.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro,
1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: UFRJ, 2001
- SIMON, Adolfo. Cuerpos como flores. *Susy Q, Revista de Danza*. Madrid, Espanha, Jul-Ago,
2007.
- SEVCENKO, Nicolau. (organizador). *História da vida privada no Brasil; volume 3; República:
da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Edição do autor, 1976; Ed. 34,
2005
- _____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34,
1990
- WEINSTEIN, Tresca. It’s shoe time for all kinds of feats. *Times Union*. New York, jul. 2007.
- ZAMONER, Maristela. *Dança de salão: a caminho da licenciatura*. Curitiba: Prottexto, 2005.
- _____. *Dança de Salão - Conceitos e definições fundamentais*. Curitiba:
Prottexto, 2013.