



**Diana Vaisman**

**Do *Lindy Hop* ao Funk Carioca:  
Representações do Pânico Moral na  
Construção Midiática da Juventude**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof. Cláudia da Silva Pereira

Rio de Janeiro  
Abril de 2019



**Diana Vaisman**

**Do *Lindy Hop* ao Funk Carioca:  
Representações do Pânico Moral na  
Construção Midiática da Juventude**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Cláudia da Silva Pereira**

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof. Gabriel Chavarry Neiva**

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof. Micael Herschmann**

ECO - UFRJ

**Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva**

Vice-Decano de Pós-Graduação do

Centro de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de abril de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e da orientadora.

## Diana Vaisman

Graduou-se em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela PUC-Rio em 2014. Durante o curso de mestrado, foi bolsista Capes. É membro do grupo de pesquisa JuX (Juventudes cariocas, suas culturas e representações midiáticas), grupo de pesquisa da PUC-Rio liderado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Pereira.

### Ficha Catalográfica

Vaisman, Diana

Do *lindy hop* ao funk carioca : representações do pânico moral na construção midiática da juventude / Diana Vaisman ; orientadora: Cláudia da Silva Pereira. – 2019.

143 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2019.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Pânico moral. 3. Juventude. 4. Dança. 5. Lindy hop. 6. Funk carioca. I. Pereira, Cláudia da Silva. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

## Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos a todos que, de alguma forma, colaboraram para tornar este trabalho possível:

Aos meus pais, Luis e Solange Vaisman, e ao meu irmão, Daniel, por toda a força e amor sempre.

Aos meus avós Samuel e Jeanette Rozenberg e aos meus tios Suzana Kauffmann e Jacob Rozenberg, por todo apoio e carinho.

À Cláudia Pereira, verdadeira inspiração como professora e como pessoa, pela orientação, paciência e incentivo ao longo de todo o processo.

A Ivison Spezani, Thaís Cabral e Valmir Moratelli, pela companhia, pela amizade e pelo suporte que demos uns aos outros ao longo desses dois anos de mestrado.

À Juliana Batalha, Luciana Vasconcellos, Marina Burdman e Soraya Lopes, pelo apoio, pela motivação e pela torcida.

À Cinthia Addams, pelo entusiasmo em relação a este trabalho, pelas conversas sobre o tema e pela epígrafe.

Aos colegas do grupo de pesquisa JuX (Juventudes Cariocas, suas culturas e representações midiáticas), pelos encontros tão proveitosos e divertidos.

Aos professores e funcionários do Departamento de Comunicação Social, pelo aprendizado e pela atenção ao longo desses anos, em especial, à secretária Marise Lira.

À CAPES e à PUC-Rio, pelas bolsas de mestrado que possibilitaram este estudo.

## Resumo

Vaisman, Diana; Pereira, Cláudia da Silva. **Do *Lindy Hop* ao Funk Carioca: representações do pânico moral na construção midiática da juventude.** Rio de Janeiro, 2019. 143p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Das gangues urbanas aos estilos de música e dança extravagantes, das subculturas, com seus estilos espetaculares, à contracultura, o comportamento dos jovens ao longo do século XX desafiou, constantemente, o *status quo*. Assim, condensando medos e angústias relacionados ao questionamento da ordem social, nasceram diversos pânicos morais relacionados a práticas juvenis, entre essas, vários estilos de dança. O objetivo desse trabalho é refletir sobre a relação entre pânico moral e juventude por meio da dança, mais especificamente a partir do *lindy hop* e do funk carioca. A primeira parte da pesquisa apresenta a teoria do pânico moral a partir das obras de seus principais autores, Stanley Cohen, Stuart Hall *et al* e Erich Goode & Nachman Ben-Yehuda. Em seguida, é feita uma análise da relação existente entre as noções de “desvio” e “juventude”, buscando-se entender a importância da primeira no processo de construção social da segunda. Nessa parte, que tem Jon Savage, José Machado Pais, Ross Haenfler e Helena Abramo como principais referências, também são apresentados exemplos de pânicos morais motivados por práticas juvenis. Por fim, com base nas obras de Jon Savage, Kendra Unruh, Hermano Vianna e Micael Herschmann, entre outros, e em notícias publicadas pela imprensa, são analisadas as trajetórias do *lindy hop* e do funk carioca, duas danças que, embora nascidas em épocas e lugares diferentes, possuem um histórico semelhante, marcado pelo pânico moral que causaram. Duas danças nascidas em comunidades negras que, como tantas outras que fizeram sucesso ao longo do século XX, escandalizaram muitos na época de seu surgimento, mas que, apesar disso, ou por causa disso, ficaram muito

populares entre jovens dos mais diferentes contextos sociais. Os anos passam, as gerações e os estilos de dança mudam, mas as críticas e os preconceitos continuam, o que confirma que esses pânico não desaparecem completamente, eles apenas mudam de forma, uma vez que, embora pareçam direcionados a danças específicas, são, frequentemente, um reflexo do mesmo preconceito destinado aos criadores desses estilos.

### **Palavras-chave**

Comunicação; pânico moral; juventude; dança; *lindy hop*; funk carioca

## Abstract

Vaisman, Diana; Pereira, Cláudia da Silva. (Advisor). **From Lindy Hop to Carioca Funk: representations of moral panic in the mediatic construction of youth.** Rio de Janeiro, 2019. 143p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

From urban gangs to extravagant styles of music and dance, from subcultures with their spectacular styles to counterculture, the behavior of young people throughout the twentieth century constantly challenged the *status quo*. Therefore, condensing fears and anxieties related to the questioning of the social order, several moral panics related to youth practices were born, among them, many associated to dance styles. The objective of this work is to reflect on the relationship between moral panic and youth through dance, more specifically, through lindy hop and *carioca* funk. The first part of the research presents the moral panic theory based on the works of its main authors, Stanley Cohen, Stuart Hall *et al* and Erich Goode & Nachman Ben-Yehuda. Then, the relationship between the notions of "deviance" and "youth" is analyzed, seeking to understand the importance of the former in the process of social construction of the latter. In this part, which has Jon Savage, José Machado Pais, Ross Haenfler and Helena Abramo as main references, examples of moral panics motivated by youth practices are also presented. Finally, based on the works of Jon Savage, Kendra Unruh, Hermano Vianna and Micael Herschmann, among others, and on news published by the press, the last part analyses the trajectories of lindy hop and *carioca* funk, two dances that, although born in different times and places, have a similar history, marked by the moral panic they caused. Two dances born in black communities that, like several others that have made success during the twentieth century, shocked many at the time of their arising, but, despite that, or because of that, became very popular among young people from different social contexts. As

the years go by, generations and styles of dance change, but criticism and prejudice remain, confirming that these panics do not disappear completely, they only change shape, once, although they seem to be directed at specific dances, they are often a reflection of the same prejudice directed to the creators of these styles.

## **Keywords**

Communication; moral panic; youth; dance; lindy hop; *carioca* funk



## Sumário

|  |     |
|--|-----|
| 1. Introdução  | 12  |
| 2. Sobre a Teoria do Pânico Moral  | 18  |
| 2.1. A teoria de Stanley Cohen   | 21  |
| 2.2. A teoria de Stuart Hall   | 32  |
| 2.3. A teoria de Goode e Ben-Yehuda  | 42  |
| 2.4. Comentários Finais  | 50  |
| 2.5. Síntese do Capítulo   | 52  |
| 3. Pânico Moral e a Construção Social da Juventude   | 53  |
| 3.1. Gangues, Ragtime, Swing: Pânicos morais na pré-história da juventude                      | 57  |
| 3.2. A juventude no pós-guerra: o nascimento do teenager, da cultura juvenil e das subculturas | 72  |
| 3.3. Síntese do capítulo   | 84  |
| 4. Lindy Hop e Funk Carioca: duas danças, duas épocas, o mesmo pânico                          | 85  |
| 4.1. O <i>Lindy Hop</i>  | 86  |
| 4.2. O Funk Carioca  | 103 |
| 4.3. Síntese do capítulo   | 126 |
| 5. Considerações finais  | 128 |
| 6. Referências bibliográficas  | 134 |

## Lista de Ilustrações

|   |     |
|---|-----|
| Tabela 1 - Teorias do pânico moral: motivos e origem    | 46  |
| Figura 1 - “Um perfeito Hooligan”                       | 61  |
| Figura 2 - “O Apache é a praga de Paris”                | 62  |
| Figura 3 - <i>Bunny Hug, Grizzly Bear e Turkey Trot</i> | 67  |
| Figura 4 - Savoy Ballroom                               | 92  |
| Figura 5 - <i>Swing out</i>                             | 95  |
| Figura 6 - Frankie Manning, inventor dos passos aéreos  | 97  |
| Figura 7 - Lindy hop na capa da revista <i>Life</i>     | 102 |
| Tabela 2 - O funk na mídia impressa (1990-1996)         | 109 |
| Figura 8 - Batalha do Passinho                          | 120 |
| Figura 9 - Dream Team do Passinho                       | 126 |

*A partir de agora considero tudo blues  
O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues  
O funk é blues, o soul é blues  
(...)*

*Tudo que quando era preto era do demônio  
E depois virou branco e foi aceito eu vou chamar de blues*

*Baco Exu do Blues, Bluesman*

# 1. Introdução

Ao longo do último século, várias danças sociais escandalizaram muitos na época de seu surgimento, mas, apesar disso, ou por conta disso, ficaram muito populares entre os jovens. Como exemplos, temos estilos como o *charleston* (anos 1920), o *lindy hop* (anos 1930/1940), o *rock'n'roll* (anos 1950) e o *twist* (anos 1960), que fizeram sucesso ao redor do mundo e marcaram décadas, mas que, inicialmente, foram alvo de uma histeria moralista por parte das gerações mais velhas e da imprensa. Expressões culturais que, assim como o funk carioca, nasceram em comunidades negras e periféricas, mas que, aos poucos, foram conquistando jovens de diversos segmentos sociais.

Quem vê as tentativas de criminalização que o funk sofreu – e ainda sofre – como um caso isolado, pode acabar acreditando que essa manifestação cultural é, de fato, muito perigosa ou, então, imaginar que nunca existiram outros estilos que foram tão estigmatizados quanto ele. Porém, quando se tem acesso às histórias de outras danças, é possível constatar que ele é só mais um em uma série de estilos que foram vítimas de muito preconceito e de uma preocupação exagerada. Mas por que tantas expressões culturais criadas por jovens foram vistas como verdadeiras ameaças? Por que essas ondas de medo acontecem ciclicamente? E como elas se conectam ao longo do tempo? Esses foram alguns dos questionamentos que me levaram a fazer essa pesquisa.

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a relação entre pânico moral e juventude por meio da dança, mais especificamente a partir do *lindy hop* e do funk carioca. Como objetivos secundários, temos: (1) apresentar a teoria do pânico moral; (2) compreender os motivos que fazem com que os jovens sejam, frequentemente, alvos desse fenômeno e (3) analisar as trajetórias do *lindy hop* e do funk carioca. Em relação à metodologia utilizada, primeiro foi feita uma revisão bibliográfica com o propósito de desenvolver o referencial teórico dos principais temas envolvidos, tais como pânico moral, desvio, juventude, jazz, *lindy hop* e funk carioca. Em seguida, a partir de uma análise qualitativa de conteúdo, foram examinados e selecionados artigos/notícias publicados na imprensa sobre o *lindy hop* e o funk carioca, particularmente aqueles que, de alguma forma, revelam o preconceito sofrido por essas expressões culturais.

Trechos dessas publicações foram incluídos ao longo do capítulo que narra a história desses estilos, ilustrando o pânico moral que sofreram e, assim, possibilitando uma melhor compreensão.

Pode parecer que o tema desta dissertação surgiu a partir do funk carioca, que me fez buscar danças que, em outras épocas, também foram vistas como perigosas, mas não foi bem assim. Na prática, fiz o caminho inverso. Tudo começou com o meu interesse pelo *lindy hop*. Essa dança social, que nasceu no Harlem, em Nova York, e foi muito popular nas décadas de 1930 e 1940, voltou, mesmo que em menor escala, a conquistar adeptos a partir de meados dos anos 1980. A partir daí, esse estilo se espalhou pelo mundo e hoje é dançado nos mais diversos lugares, inclusive aqui no Brasil. Conheci o *lindy hop* em 2015 e me encantei. Comecei a fazer aulas, participei de workshops e fui me envolvendo cada vez mais com a cena. Quando, no início do mestrado, em uma disciplina oferecida pela Cláudia, minha orientadora, tive a oportunidade de escrever um artigo relacionado a culturas juvenis, decidi falar sobre o *lindy hop*, sobre o contexto em que ele surgiu e sobre como, décadas depois, ele voltou a ficar popular. E foi em meio a essa pesquisa que descobri que essa dança tinha sido alvo de muito preconceito.

Depois que terminei o artigo, a minha orientadora sugeriu que eu continuasse a escrever sobre dança, juventude e resistência e me apresentou o conceito de “pânico moral”, que eu, até então, desconhecia. Assim, o tema da minha dissertação começou a ganhar forma. Inicialmente, pensei em construir um histórico das danças juvenis, desde o *charleston*, nos anos 1920, até os dias de hoje, porém, logo percebi que seria mais viável me concentrar em apenas duas danças, uma mais antiga e outra mais recente e, então, optei pelo *lindy hop* e pelo funk carioca. Desse modo, poderia apresentá-las com uma profundidade maior e, ainda assim, seria possível investigar sobre como danças que nasceram em épocas e em lugares tão distantes tiveram trajetórias tão parecidas.

Logo que comecei a pesquisa, pude constatar que o conceito de “pânico moral” não é muito conhecido aqui no Brasil. Na busca por artigos, livros, teses e dissertações sobre o tema, encontrei pouco material produzido por pesquisadores brasileiros.<sup>1</sup> Além disso, para conhecer as obras dos principais responsáveis por

---

<sup>1</sup> Foi realizada uma busca pela expressão “pânico moral” no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, a qual revelou 33 trabalhos de Ciências Humanas relacionados a esse tema. Desses, apenas

essa teoria, tive que recorrer a edições em Inglês das mesmas, uma vez que esses livros ainda não foram traduzidos para o Português. Desse modo, decidi incluir, logo no início da dissertação, uma revisão de literatura sobre esse fenômeno, a qual, além de ser importante para a minha pesquisa, também pode ser útil para que mais pessoas tenham acesso a esse conteúdo. Assim, o capítulo que vem a seguir – o capítulo 2 - apresenta a teoria do pânico moral a partir das obras de seus principais autores, Stanley Cohen, Stuart Hall *et al* e Erich Goode & Nachman Ben-Yehuda. A partir dele, é possível não apenas conhecer essa teoria, mas entender como ela nasceu. Destaco que, como o meu objetivo era entender e traduzir a base da teoria, que foi escrita em um contexto que, diferentemente do nosso, ainda não era marcado pelas mídias digitais, apenas questões relacionadas à mídia tradicional aparecem na pesquisa. Porém, é fato que as mídias digitais trazem novas dinâmicas para os pânicos morais, as quais merecem ser estudadas com maior profundidade em oportunidades futuras.

Em seguida, o capítulo 3 busca entender por que as práticas juvenis costumam ser alvo de pânicos morais. Nele vemos como as noções de “desvio” e “juventude” estão fortemente associadas no imaginário coletivo e como a primeira teve um papel importante na construção social da segunda. Nessa seção, que tem Jon Savage, José Machado Pais, Ross Haenfler e Helena Abramo como principais referências, também são apresentadas uma série de grupos e práticas juvenis que foram alvo de pânicos morais, com foco no período entre o final do século XIX e início do século XX, época em que nasceu o conceito de “adolescência”. São vários exemplos que incluem não só estilos de música e dança, mas também gangues urbanas, subculturas e a contracultura.

O capítulo 4, por sua vez, é dividido em duas partes. A primeira, com base nas obras de Jon Savage e Kendra Unruh, entre outros, narra a história do *lindy hop*: o contexto do seu surgimento, sua importância para os jovens do Harlem, o preconceito que sofreu, sua popularização entre a juventude de classe média e como foi transformado em um verdadeiro símbolo nacional dos EUA. Porém, como música e dança estão intimamente relacionadas, antes de focar,

---

2 foram realizados em um Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Todos os 33 foram defendidos nos últimos 15 anos, a maior parte de 2013 em diante. Também vale destacar que, em sua maioria, eles tratam de temáticas relacionadas ao mundo do crime, apenas 2 dão destaque a entretenimentos juvenis (heavy metal e videogames), porém, ambos abordam o pânico moral de um modo bem superficial. Apenas 9 trabalhos têm a expressão “pânico moral” em seus títulos.

especificamente, no *lindy hop*, o texto apresenta um pouco da história do estilo musical que embala os seus passos: o jazz. Para isso, além de obras sobre a origem dessas expressões culturais, também foram consultados artigos de jornais publicados nas primeiras décadas do século XX, com objetivo de ilustrar como as mesmas eram representadas na mídia. A seleção desse material foi feita a partir do livro *Jazz in Print*, de Karl Koenig, e do arquivo do site *newspapers.com*. Nesse site, a partir das palavras-chave “*lindy hop*”, “*swing jazz*”, “*swing dance*” e “*jitterbug dance*”, pesquisei por artigos publicados pela imprensa entre 1925 e 1945, período que engloba o nascimento, o auge e o início do declínio do *lindy hop*. Dos mais de 20 mil resultados, abri aqueles que pareciam ser mais interessantes e selecionei alguns daqueles que, de alguma forma, revelavam o preconceito do qual essas expressões culturais foram alvo.

Já a segunda parte do capítulo 4 apresenta a trajetória do funk carioca: sua origem, sua conexão com a música negra norte-americana, a demonização que sofreu - que fez com que ele ficasse mais associado à violência do que à diversão - sua popularização entre os jovens do “asfalto” e as constantes tentativas de criminalização das quais ele foi - e ainda continua sendo - alvo. A dissertação de Hermano Vianna, intitulada *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*, e o livro *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*, de Micael Herschmann, deram a base para essa narrativa. As notícias citadas nessa seção foram extraídas das obras acima citadas e também dos arquivos dos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, com foco na década entre 1992, ano em que essa expressão cultural começa a ganhar visibilidade na mídia, e 2002. Esse recorte foi baseado no artigo *Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas*, de Freire Filho, Herschmann e Paiva (2004), no qual os autores destacam que, no período entre 1992 e 1998, o funk carioca esteve fortemente associado à violência e à criminalidade urbana e que, entre 1998 e 2002, essa manifestação cultural foi acusada pela mídia de promover um erotismo exacerbado. É claro que, ao longo das últimas décadas, o funk carioca não recebeu apenas críticas, muitas matérias positivas também foram publicadas, porém, selecionei apenas aquelas que o enxergam de modo negativo, uma vez que o meu objetivo é analisar o pânico moral criado em torno desse estilo.

Além de tratar do movimento funk de um modo geral, o capítulo também analisa como as danças desse estilo se transformaram com o passar do tempo. Das coreografias em fila, dos anos 1980, passando pela “dança da bundinha”, entre outras, de enorme sucesso nos anos 1990, e chegando até o passinho, que começou a ganhar visibilidade no início da década de 2010. Para isso, além das obras dos autores já mencionadas, também consultei as letras de diversos funks, que foram selecionados com base no livro *101 funks que você tem que ouvir antes de morrer*, de Julio Ludemir. Também procurei por artigos publicados na imprensa sobre o funk carioca que dessem destaque para o elemento “dança” presente nessa expressão cultural, porém, não foram encontrados muitos resultados, uma vez que a mídia parece focar na música e na moda. Pelo que pude constatar, a dança do funk só ganha protagonismo – tanto nos jornais quanto no movimento funk, como um todo, - a partir da popularização do passinho.

Por último, o capítulo 5 traz algumas considerações finais, buscando entender o que os pânicos morais que demonizaram o *lindy hop* e o funk carioca têm em comum e como eles estão conectados. Ressalto que esses fenômenos são muito complexos e estão baseados não apenas no preconceito em relação a jovens, mas também – e principalmente - em relação a negros e a pobres, e na liberdade sexual que as danças, frequentemente, são acusadas de estimular. A questão da juventude é central no meu trabalho, por isso, dediquei um capítulo exclusivo para esse assunto. Porém, cada uma dessas outras dimensões - que estão na base desses e de tantos outros pânicos morais - também precisam ser estudadas com profundidade. Assim, essa é uma pesquisa que permite inúmeros desdobramentos, e espero que, mais do que trazer respostas, ela contribua para gerar novas perguntas e discussões.

As danças sociais não são muito estudadas aqui no Brasil<sup>2</sup>, mas cada uma delas é um objeto riquíssimo cuja análise pode contribuir para que se entenda melhor as sociedades em que estão inseridas. Elas não são meros entretenimentos, são expressões culturais que trazem coesão para uma comunidade e que atuam

---

<sup>2</sup> A busca pelas expressões “dança social” e “danças sociais” no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes listou apenas 3 trabalhos, nenhum deles da área de Comunicação: um é de Antropologia (sobre a Gafieira Estudantina), outro de Artes Cênicas (sobre Danças Urbanas) e outro de Educação Física (sobre o ensino da dança de salão). Ao procurar “*lindy hop*”, o resultado revelou apenas 1 trabalho, o qual cita esse estilo de um modo superficial. Quanto o termo de busca foi “funk carioca”, apareceram 44 trabalhos, porém, apenas 2 dão, em seu título, destaque para a dança. Dos 44, apenas 7 são da área de Comunicação.



como verdadeiras fontes de liberdade e resistência. Por conta disso, como Brown (2016) destaca, elas estão, constantemente, se expandindo, mudando e se espalhando como fogo. Assim, ao longo da história, e ainda mais intensamente a partir do início do século XX, passaram por muitas transformações e, ao mesmo tempo, ajudaram a transformar a sociedade, da moda à quebra de barreiras sociais. Entretanto, os pânico que elas sofrem, ciclicamente, indicam que algo permanece. Deste modo, conhecendo as histórias de danças que fizeram sucesso no passado, podemos entender, com maior profundidade, a estigmatização do funk carioca no presente. Mais do que isso, a partir dessas histórias, podemos conhecer melhor a nossa própria sociedade.

## 2. Sobre a Teoria do Pânico Moral

O objetivo do presente capítulo é apresentar a teoria do pânico moral a partir das obras de seus principais autores, Stanley Cohen, Stuart Hall *et al* e Erich Goode & Nachman Ben-Yehuda.

"Os selvagens invadiram uma cidade à beira-mar ontem - mil adolescentes furiosos, brigando, bebendo, rugindo em *scooters* e motocicletas, (...) atacaram pessoas nas ruas, reviraram carros estacionados, (...) quebraram janelas e lutaram com gangues rivais" (HUGHES, 1964). Era março de 1964, em pleno feriado de Páscoa, e a pequena cidade de Clacton, no sudeste da Inglaterra, estava sendo palco de tumultos e vandalismo, como relata a citação acima, retirada da matéria de capa do jornal *Daily Mirror*, de 30 de março de 1964<sup>3</sup>. Os jovens descontrolados eram *Mods* e *Rockers*, duas subculturas juvenis formadas por membros da classe operária britânica. Como descreve Fernandes (2015), os *Rockers*, com um visual e atitudes que lembravam aquelas do personagem de Marlon Brando no filme *O Selvagem* (BENEDEK, EUA, 1953), usavam jaqueta de couro, andavam de motocicleta e ouviam artistas de rock americano dos anos 1950, como Elvis Presley. Já os *Mods*, abreviação de modernistas, vestiam ternos elegantes, dirigiam lambretas e escutavam, inicialmente, modern jazz, e, em um segundo momento, um rock mais pesado, de bandas como *The Who*. Para os *Rockers*, os *Mods* eram “esnobes” e “afeminados”, enquanto que, para os *Mods*, os *Rockers* eram “rudes”, “machistas” e “antigos” (BARRETO, 2012).

A partir das desavenças entre os dois grupos, aconteceram vários conflitos em diversos balneários ingleses entre 1964 e 1966 (COHEN, 2011), o de Clacton foi apenas o primeiro. Esses tumultos ganharam enorme destaque na mídia britânica gerando uma grande inquietação no público em relação às práticas dessas duas subculturas. Como destacado por Freire Filho e Herschmann (2003), houve um sensacionalismo por parte da mídia, que ampliou os conflitos muito além de sua escala e de seus reais significados, causando reações exageradas. Essa

---

<sup>3</sup> HUGHES, P. *Wild Ones invade seaside: 97 arrests*. Daily Mirror, Londres, 30 mar. 1964.

cobertura excessiva por parte da imprensa e suas consequências foram analisadas pelo sociólogo Stanley Cohen no livro *Folk Devils and Moral Panics: the creation of the Mods and Rockers*<sup>4</sup> ([1972] 2011), obra que inaugurou a chamada “teoria do pânico moral”.

Apesar de Cohen ser o autor mais associado a esse conceito, o termo não foi criado por ele (MACHADO, 2004). A expressão já havia sido usada por McLuhan (1964) e por Young (1971), porém, Cohen (1972), com *Folk Devils and Moral Panics*, foi o primeiro a elaborar uma teoria sobre esse fenômeno. Logo no início do livro, o autor apresenta a sua, agora canônica, definição de pânico moral.

As sociedades parecem estar sujeitas, de tempos em tempos, a períodos de pânico moral. Uma condição, episódio, pessoa ou grupo emerge para ser definido como um ameaça aos valores e interesses sociais; sua natureza é apresentada de forma estilizada e estereotipada pela mídia de massa; barricadas morais são fortalecidas por editores, bispos, políticos e outras pessoas; especialistas socialmente credenciados pronunciam os seus diagnósticos e soluções; modos de enfrentamento são desenvolvidos ou (mais frequentemente) reutilizados; a condição, então, desaparece, submerge ou se deteriora e se torna mais visível (COHEN, 2011, p. 1)<sup>5</sup>.

O pânico moral seria, assim, um medo excessivo e generalizado de que algo ou alguém, considerado maligno, ameace a sociedade e seus valores. De modo resumido, seria, de acordo com Hamilton (2005), uma reação social desproporcional a uma determinada ameaça ou comportamento. Ao longo da história, vários e bem diversos foram os alvos dessa preocupação exagerada, como os imigrantes, as drogas, a AIDS, o rock e até as revistas em quadrinho. Apesar da teoria sobre o pânico moral ter surgido apenas na década de 1970, o fenômeno estudado por ela tem origens bem antigas, como fica claro quando pensamos na caça às bruxas durante a Idade Média, o medo, aqui no Brasil, causado pela rebelião de Canudos, que aconteceu na Bahia, no final do século XIX, e o Macarthismo, com sua perseguição aos comunistas, nos EUA, na década de 1950 (MISKOLCI, 2007).

<sup>4</sup> Traduzindo: "Bodes Expiatórios e Pânicos Morais: a criação dos *Mods* e *Rockers*".

<sup>5</sup> Tradução livre do trecho: “*Societies appear to be subject, every now and then, to periods of moral panic. A condition, episode, person or group of persons emerges to become defined as a threat to societal values and interests; its nature is presented in a stylized and stereotypical fashion by the mass media; the moral barricades are manned by editors, bishops, politicians and other right-thinking people; socially accredited experts pronounce their diagnoses and solutions; ways of coping are evolved or (more often) resorted to; the condition then disappears, submerges or deteriorates and becomes more visible*” (COHEN, 2011, p. 1).

Se os pânicos morais são tão antigos, por que sua teoria surgiu apenas nos anos 1970? Para analisarmos essa questão, é necessário entender o contexto da época e as transformações pelas quais a Sociologia estava passando. De acordo com Freire Filho e Herschmann (2003), a sociologia do pânico moral se desenvolveu a partir da já estabelecida “teoria do rótulo”, perspectiva que enxerga o desvio como uma construção social, não como uma qualidade inerente a determinados atos ou atores sociais. Um dos fundadores dessa teoria foi Howard Becker que, em 1963, publicou o livro *Outsiders: Studies In The Sociology Of Deviance*<sup>6</sup>. Como Becker ([1963] 2009) relata no prefácio da edição brasileira do livro, a sociologia, no início dos anos 1960, estava passando por uma de suas periódicas revoluções, com muitas teorias sendo reavaliadas e criticadas.

Até então, segundo Becker (2009), os sociólogos que estudavam o crime e outras transgressões, ao tentar entender os motivos pelos quais algumas pessoas violavam normas comumente aceitas, culpavam as psiques e a personalidade desses indivíduos ou as situações em que essas pessoas se viam, que seriam muito diferentes daquelas que lhes haviam ensinado a almejar. Porém, o autor demonstra que essas explicações não pareciam razoáveis para uma nova geração de pensadores, mais críticos e menos dispostos a acreditar que o sistema de justiça criminal não cometia erros. Esses pesquisadores começaram a questionar quem estaria definindo quais atividades seriam criminosas e com que consequências. Assim, perceberam que ser chamado de criminoso e tratado como tal não tinha, necessariamente, uma conexão automática com qualquer coisa que o indivíduo pudesse ter cometido.

A partir desse pensamento, Becker escreveu sobre a “teoria do rótulo”<sup>7</sup> em *Outsiders*, obra em que analisa o desvio a partir da observação de usuários de maconha e músicos de jazz. Para Becker (2009, p. 27), o *outsider* é "alguém que estaria situado fora do círculo dos membros 'normais' do grupo". Porém, como o autor destaca, o desvio não é criado por aqueles considerados desviantes, mas pela própria sociedade. De acordo com Becker (2009), são as regras sociais que definem quais comportamentos são considerados certos e quais são vistos como

---

<sup>6</sup> Em português: *Outsiders: estudos na sociologia do desvio*.

<sup>7</sup> Apesar de ficar conhecida com esse nome, Becker recusa o termo, como afirmou em entrevista concedida a Alexandre Werneck (2008, p. 165): “Tenho dito sempre que a investigação dos rótulos envolvidos na produção do chamado comportamento desviante não é uma teoria. Trata-se de uma observação empírica, a de como esse processo se dá”.

errados, quais devem ser incentivados e quais precisam ser contidos. Assim, o comportamento desviante seria, simplesmente, aquele que é rotulado pelo grupo como tal (BECKER, 2009).

Diferentes grupos consideram coisas distintas como desviantes, assim, é importante lembrar que as regras que estabelecem quais comportamentos devem ser rotulados dessa forma não são universais (BECKER, 2009). Um comportamento visto como infração por um grupo pode ser incentivado por outro, o que é considerado crime em determinado contexto pode ser a regra em outra época ou lugar, por exemplo. Desse modo, quando alguém é rotulado como desviante, é importante buscar entender quem estabeleceu as regras, quem está sendo considerado infrator por transgredi-las e qual é a acusação, conforme abordagem sugerida por Gilberto Velho (1976) e citada por Becker (2009) no prefácio da edição brasileira de *Outsiders*. Essas perguntas são essenciais para compreender cada caso, uma vez que a definição do que é regra e do que é desvio é, antes de tudo, uma questão de poder. E o mesmo pode ser dito em relação aos pânico morais, uma vez que, segundo Cohen (2011), até mesmo o pânico mais passageiro reflete interesse das elites políticas.

## **2.1. A teoria de Stanley Cohen**

Publicado por Cohen em 1972, *Folk Devils and Moral Panics*, livro que inaugurou a teoria do pânico moral, foi fortemente inspirado pela sociologia crítica dos anos 1960 e suas teorias sobre “desvios” e “rótulos”. Na obra, o autor apresenta um estudo detalhado sobre o fenômeno dos *Mobs* e *Rockers*, com foco na gênese e no desenvolvimento do pânico moral em relação a eles. Como Cohen (2011) destaca, o livro está dividido em três partes. A primeira, e maior delas, analisa a reação da sociedade a esses grupos, particularmente, a partir de conteúdos publicados na mídia e de ações do sistema organizado de controle social. A segunda parte, por sua vez, examina os efeitos dessa reação, enquanto a terceira localiza o aparecimento dos *Mobs* e dos *Rockers*, assim como do pânico moral em relação a eles, em um contexto histórico e cultural específico, buscando entender os motivos que levaram a reação da sociedade a ter a forma e a intensidade que teve.

Mas como nasce um pânico moral? Ao descrever as fases pelas quais esse fenômeno passa, Cohen (2011) as compara com as etapas de catástrofes naturais. Diferentemente dessas últimas, que apresentam uma sequência linear e constante - primeiro há uma “ameaça”, depois um “impacto” e depois uma “reação” - pânico relacionados a atos desviantes são caracterizados por um processo circular, em que o desvio gera uma reação, por parte da mídia e do público, que, muitas vezes, acaba por gerar mais atos de desvio. É um processo complexo que Cohen divide em três etapas: 1) "*Inventory*", 2) "*Reaction: Opinion and Attitude Themes*" e 3) "*Reaction: The Rescue and Remedy Phases*", traduzidas por Machado (2004) como 1) uma fase de inventário, 2) uma de mobilização de opiniões e atitudes e 3) outra de ação e remediação do problema.

Na etapa inicial, a qual Cohen (2011) chama de inventário, a mídia organiza um conjunto de rumores e percepções públicas até então desordenadas, trazendo uma interpretação para eles (MACHADO, 2004). Cohen (2011) decide começar por essa etapa, pois a importância da mídia na gênese de um pânico moral é tanta, que a forma como determinado episódio/grupo é representando parece ter mais influência na reação do público do que o próprio objeto em si. Nesta fase, como resume Machado (2004, p. 61), ocorrem dois processos essenciais para o nascimento de um pânico moral: a "constituição de um acontecimento como problema social" e a "fixação de uma grelha interpretativa que estabelece o seu significado primário e parâmetros de interpretação", sendo que, como observa a autora, o enquadramento escolhido deriva de convenções preexistentes, tendendo a reproduzir o senso comum.

Segundo Cohen (2011), nesta fase, a mídia cria o pânico moral através de três tipos de processos: 1) “de exagero e distorção”, 2) “de predição” e 3) “de simbolização”. O primeiro deles ocorre quando um problema e sua importância são aumentados, o que, frequentemente, é feito através de números exagerados, um vocabulário melodramático e manchetes sensacionalistas, como essas que foram veiculadas nos principais jornais britânicos após o primeiro tumulto causado por *Mods* e *Rockers*: "*Day of Terror by Scooter Groups*", no jornal *Daily Telegraph*; "*Youngsters Beat Up Town*" no *Daily Express*; e "*Wild Ones Invade Seaside*", no *Daily Mirror*<sup>8</sup> (COHEN, 2011). Esse aspecto sensacionalista também

<sup>8</sup> Traduzindo para o português: "Dia de terror causado por grupos em scooters" (*Daily Telegraph*); "Jovens atacam cidade" (*Daily Express*) e "Os selvagens invadem o litoral" (*Daily Mirror*).

pode ser observado em notícias sobre danças que causaram pânico moral, como, por exemplo, o *lindy hop* e o funk carioca, que serão analisados mais adiante, e até mesmo a valsa, como esse trecho de uma edição do jornal *Times of London* de 1816 revela:

A indecente dança estrangeira chamada “valsa” foi apresentada (...) na corte inglesa na sexta-feira passada. (...) Basta lançar os olhos sobre o voluptuoso entrelaçamento das pernas e braços e sobre a compressão dos corpos (...) para ver que ela está, de fato, removida da reserva modesta que, até agora, tem sido considerada distintiva das mulheres inglesas. Enquanto essa exibição obscena estava confinada a prostitutas e adúlteras, não achávamos que isso merecesse ser notado; mas agora (...) achamos que é um dever alertar todos os pais contra a exposição de sua filha a um contágio tão fatal (TIMES OF LONDON *apud* KNOWLES, 2009)<sup>9</sup>.

Esse medo de que o objeto do pânico atinja mais pessoas revela o segundo processo citado por Cohen: a predição, que, segundo Machado (2004), acontece quando se projeta no futuro a provável recorrência de determinado episódio. Já o terceiro, a simbolização, ocorre através de palavras, frases ou imagens que representam algo considerado como problema de uma forma estereotipada e dramatizada (MACHADO, 2004). Segundo Cohen (2011), a simbolização é, em parte, consequência dos mesmos padrões da comunicação de massa que dão origem a exageros e distorções, uma vez que, segundo o autor, "a comunicação e, especificamente, a comunicação em massa de estereótipos, depende do poder simbólico de palavras e imagens" (COHEN, 2011, p. 36)<sup>10</sup>. Cohen (2011) observa que, às vezes, até palavras neutras podem ser utilizadas para expressar ideias complexas e emoções, o que ocorre através de um processo de simbolização que acontece em três etapas: uma palavra (por exemplo, *Rocker*) passa a carregar certo status (no caso, delinquente ou desviante); objetos (por exemplo, jaquetas de couro) simbolizam a palavra; os próprios objetos passam a representar o status e as emoções associadas a ele. Isso fica bem evidente no subtítulo da notícia do *Daily Express* citada no parágrafo anterior que diz "97 *Leather Jacket Arrests*",

<sup>9</sup> Tradução livre do original: “*The indecent foreign dance called the “waltz” was introduced (...) at the English Court on Friday last (...) It is quite sufficient to cast one's eyes on the voluptuous intertwining of the limbs and close compressure of the bodies (...) to see that it is indeed far removed from the modest reserve which has hitherto been considered distinctive of English females. So long as this obscene display was confined to prostitutes and adulteresses, we did not think it deserving of notice; but now (...) we feel it is a duty to warn every parent against exposing his daughter to so fatal a contagion*” (TIMES OF LONDON *apud* KNOWLES, 2009).

<sup>10</sup> Tradução livre do original: “*Communication, and especially the mass communication of stereotypes, depends on the symbolic power of words and images*” (COHEN, 2011, p. 36).

que, ao pé da letra, significaria, "97 detenções de jaquetas de couro", mas no caso, essa peça do vestuário está simbolizando os jovens vistos como delinquentes.

Em resumo, a fase de inventário tem os seguintes efeitos: estereótipos, mitos e rótulos são atribuídos ao desvio em questão, uma expectativa de que o mesmo voltará a ocorrer é criada e é construída toda uma simbolização negativa relativa aos desviantes e a objetos associados a eles (COHEN, 2011). A partir desses elementos, a sociedade se sente capaz de identificar quem representaria o “Bem” e quem encarnaria o “Mal” na situação, o que dá origem a verdadeiros “demônios” e “heróis”. Esses são cristalizados na fase seguinte, na qual, de acordo com Cohen (2011), as imagens do inventário são consolidadas em opiniões e atitudes mais organizadas.

Seguindo com o processo de gênese do pânico moral apresentado por Cohen, após a fase de inventário, começa a etapa de mobilização de opiniões e atitudes, uma tentativa de dar significado ao problema, passando do fatural para o interpretativo ou do problema em si para suas consequências (MACHADO, 2004). Em *Folk Devils and Moral Panics*, a partir de uma análise de materiais publicados pela mídia (como editoriais e artigos), na mídia (como cartas, citações de discursos e declarações) e em arenas públicas, como debates no parlamento e em outros ambientes políticos, Cohen (2011) divide as opiniões e as atitudes em relação aos *Mobs* e *Rockers* em categorias. O autor ressalta que a ideia não é apresentar um catálogo com tudo o que foi dito sobre eles, mas destacar aqueles temas que apareceram com tanta regularidade que influenciaram as crenças da sociedade como um todo.

No livro, Cohen (2011) agrupa essas temáticas em três grandes categorias: “orientação”, “imagens” e “causa”. A primeira delas faz referência ao ponto de vista emocional e intelectual a partir do qual o desvio está sendo avaliado. No caso dos *Mobs* e *Rockers*, Cohen identificou quatro perspectivas principais: (1) a visão do comportamento deles como um verdadeiro desastre, (2) a crença de que representariam uma profecia de desgraça (o desvio não só voltaria a ocorrer, mas ficaria pior), (3) a preocupação de que “não se trata tanto do que aconteceu”, mas do que poderia ter acontecido ou do que ainda pode ocorrer e (4) a percepção de que “não é só isso”, a partir da qual o desvio em questão é associado a outros problemas e aberrações.



É possível pensar o pânico moral em relação ao *lindy hop* e ao funk carioca a partir dessas perspectivas: (1) o nascimento desses estilos foi visto por muitos como um verdadeiro desastre, (2) elas pareciam indicar que as danças sociais estavam ficando cada vez mais vulgares, levando ao questionamento de “onde isso vai parar?”, (3) ao unir brancos e negros no mesmo salão, o *lindy hop* parecia colocar em risco a segregação racial que era tão forte nos EUA até então, enquanto o funk carioca, às vezes, é visto como um caminho para o tráfico e para a gravidez na adolescência e (4) ambas as danças representariam uma ameaça à moral e aos bons costumes.

A segunda categoria que Cohen (2011) apresenta é a das imagens, ou seja, das opiniões sobre a natureza dos desviantes e seu comportamento. Se a orientação indica o ponto de vista a partir do qual se observam aqueles que estão cometendo o desvio, a imagem seria o que se vê quando se olha para eles. Muito do que se enxerga, porém, não corresponde à realidade. Há uma série de atribuições ilegítimas, originárias da fase de inventário, que passam a ser vistas como verdadeiras, ajudando a construir um estigma para o grupo em questão. No caso dos *Mods* e *Rockers*, eles foram chamados de “irresponsáveis”, “arrogantes”, “imaturos”, “selvagens”, entre outros, sem distinção entre os que participavam dos tumultos e aqueles que não se envolviam neles. Também eram, frequentemente, representados como uma juventude de sangue quente, afluyente e dividida, sendo que a rivalidade entre *Mods* e *Rockers* foi estimulada pela própria mídia.

Como observa Cohen (2011), há um mecanismo muito conhecido entre generais, técnicos de times esportivos e líderes de gangues que é a criação de uma desavença entre os membros do grupo inimigo, fazendo com que esses foquem em disputas internas em vez de atacar o adversário. Foi assim que nasceu a rivalidade entre *Mods* e *Rockers*. Como o autor destaca, confrontada com um aparente ataque à sua instituição mais sagrada (a propriedade) e aos guardiões desta instituição (a polícia), a comunidade adulta reagiu enfatizando as diferenças existentes no grupo inimigo. Porém, segundo o autor, essa tendência pode ser atribuída menos a uma tentativa consciente de enfraquecer aqueles vistos como oponentes do que ao simples fato de que uma briga entre gangues é a forma mais fácil de explicar a confusão para um observador ignorante.

Quanto à terceira categoria a partir da qual Cohen (2011) analisa os discursos e atitudes em relação aos *Mods* e *Rockers*, a causa, o autor destaca quatro opiniões recorrentes sobre o que teria levado ao comportamento desviante dos mesmos. Esse podia ser visto como (1) um sinal dos tempos (um reflexo da sociedade da época), (2) uma epidemia (na qual a delinquência seria a doença que precisa ser curada), (3) parte de uma teoria conspiratória (na qual um comportamento espontâneo passa a ser visto como um plano organizado) ou (4) como um resultado do tédio (causado por uma sociedade que não dá atenção aos interesses dos jovens e, ao mesmo tempo, dá coisas demais para eles). Em resumo, de acordo com Cohen (2011), na segunda fase do processo de gênese do pânico moral, atribui-se um papel social ao desviante, são desenvolvidas perspectivas compartilhadas através das quais ele e seu comportamento são enxergados e explicados, motivos são atribuídos aos seus atos, padrões são procurados em suas causas e o comportamento em questão é agrupado junto com outros que são vistos como sendo da mesma ordem.

É nesta fase também que, segundo Machado (2004), estruturam-se as atitudes que serão tomadas em relação aos agentes da desordem, os quais, a partir de estereótipos prévios, são representados com uma imagem demonizada. Portanto, essa é a etapa onde ocorre a cristalização dos *folk devils*, ou seja, dos bodes expiatórios, para o problema, que são vistos como se representassem a encarnação do “Mal”. Uma das teses mais influentes de Cohen é que cada pânico moral teria um “*folk devil*” sobre o qual o público projeta seus medos e suas fantasias (FREIRE FILHO e HERSCHMANN, 2003). Como observam Freire Filho e Herschmann (2003), o pânico causado pelos *Mods* e *Rockers*, por exemplo, era mais um temor da afluência e da liberdade sexual do pós-guerra que eles representavam do que um medo dessas subculturas específicas. Sendo assim, esses movimentos juvenis deixaram de assustar depois de alguns anos, mas novas encarnações do “Mal” emergiriam para substituí-los (FREIRE FILHO e HERSCHMANN, 2003). Como destaca Machado (2004), essas imagens preexistentes do Mal, muitas vezes, são condensadas em torno de grupos que são socialmente mais vulneráveis, como é o caso das subculturas juvenis, principalmente aquelas que são provenientes das classes menos privilegiadas. Quanto mais visível, mais vulnerável e menos estruturado for o bode expiatório,

mais fácil é o processo de criação de um pânico moral em relação a ele (COHEN, 2011).

A terceira e última fase do processo de criação de um pânico moral, que é a etapa de ação e remediação do problema, trata do que foi feito em relação aos desviantes e também do que se pensou que deveria ser feito quanto a eles (COHEN, 2011). O foco de Cohen aqui é entender como o próprio sistema organizado de controle social ajudou a criar e manter as imagens dos bodes expiatórios. Para isso, o autor divide as respostas da sociedade ao desvio em três categorias: “sensibilização”, “a cultura de controle social”<sup>11</sup> e “exploração”. A sensibilização ocorre quando o público e a mídia ficam atentos a possíveis sinais de reaparecimento do problema. Isso acontece, pois, como Cohen (2011) observa, qualquer notícia tem o efeito de entrar na consciência do indivíduo e fazer com que ele preste mais atenção a informações sobre casos semelhantes, que antes poderiam ter passado despercebidos. Quando a notícia em questão é sobre algo que parece ser uma ameaça para a sociedade, como muitos dos desvios são vistos, as pessoas ficam monitorando possíveis sinais de recorrência e exigindo que medidas de controle sejam tomadas pelos agentes vistos como os responsáveis pela situação.

Já a segunda categoria, a mobilização da cultura de controle social, acontece quando agências de controle formais, como a polícia e os tribunais, também sensibilizados pelo problema, reagem, de modo organizado, a partir de normas e procedimentos institucionalizados (COHEN, 2011). Segundo o autor, a reação desses aos *Mods* e *Rockers* foi marcada pela difusão (chegando muito além da área impactada pelo comportamento desviante), pela escalada (ou seja, pelo aumento tanto do número de agentes envolvidos quanto da intensidade da repressão) e pela inovação (a partir da sugestão e/ou introdução de novos métodos de controle). Porém, Cohen destaca que não são apenas os agentes formais que costumam entrar nesse combate, alguns cidadãos também se organizam, transformando-se em verdadeiros "empresários morais". Desse modo, seja através de punições mais severas ou apenas da reafirmação de valores simbólicos, agentes

---

<sup>11</sup> Segundo Lemert (1951, p. 447), a cultura de controle social é constituída por "(...) leis, procedimentos, programas e organizações que, em nome da coletividade, ajudam, reabilitam, punem ou manipulam os desviantes".

formais e informais contribuem para a criação de uma cultura de controle que exclui os desviantes (MACHADO, 2004).

Esse discurso formal, segundo Machado (2004), é produzido visando formar um consenso social, polarizando o combate entre as forças do “bem” e do “mal”. Assim, Cohen (2011) observa que os pânicos morais tendem a acontecer em épocas de crise social, que são marcadas pela incerteza e por conflito. Como observa Machado (2004, p. 63), "a dramatização do problema, a sua articulação em termos de um confronto simbólico entre o Bem e o Mal, constitui um fórum onde metaforicamente podem ser redesenhadas as fronteiras morais diluídas da sociedade e a coesão é alcançada pela exclusão".

Há, porém, como Cohen (2011) destaca, uma relação simbiótica entre acusadores e acusados, entre aqueles considerados “normais” e os “desviantes”. Isso acontece, pois as pessoas que denunciam o desvio podem ter interesse que o mesmo se perpetue, pelo menos temporariamente. O motivo dessa aparente contradição está na terceira característica da cultura de controle social apontada pelo autor: a exploração do desviante, que pode acontecer de diferentes formas. *Mods* e *Rockers*, por exemplo, tiveram suas imagens associadas a uma série de produtos destinados ao público adolescente e, além disso, a própria divisão entre os dois grupos foi ampliada pela mídia que exagerava nas diferenças de estilo entre eles. Cohen (2011) aponta que, além da exploração comercial, há também a ideológica. Essa acontece quando o explorador ganha algo a partir da denúncia do desvio e perde alguma coisa caso esse se prove menos real ou problemático, o que faz com que a demonização dos desviantes tenha uma função importante em algumas ideologias e em certos discursos políticos.

Como Cohen (2011) observa, a reação da sociedade ao comportamento desviante acaba por afetar a natureza, o alcance e o desenvolvimento do mesmo, que muitas vezes, é amplificado em vez de ser restringido. Ou seja, o desvio causa uma reação, e essa, por mais negativa que seja, pode, na verdade, ampliar o primeiro, mesmo quando o objetivo é controlá-lo. Sabendo disso, o autor destaca alguns dos principais atores que reagiram aos *Mods* e *Rockers* e enumera algumas das suas ações que contribuíram para o fortalecimento desses dois grupos. De um modo geral, a sociedade, na fase de inventário do problema, forneceu o conteúdo para os rumores (exageros e distorções), reforçou a predisposição de que o desvio voltaria a ocorrer (predição) e criou um conjunto de símbolos culturalmente

identificáveis que ajudaram a estruturar a situação e a legitimar a ação (simbolização). A simples presença de uma audiência, seja ela *in loco* ou espectadora do que a mídia veicula, encoraja o desvio, o que ajuda a aumentar os tumultos.

Assim, como destacado por Cohen (2011), as ações da mídia de massa deram força para *Mods* e *Rockers*. Isso aconteceu por alguns motivos: elas tornaram públicos os episódios de desvio, criaram uma expectativa em relação aos mesmos, mobilizando tanto os desviantes quanto curiosos, e forneceram o conteúdo para quem quisesse imitar o comportamento desses grupos, transmitindo as expectativas estereotipadas de como as pessoas nesses papéis desviantes deveriam agir. Além disso, juntamente com a exploração comercial, ampliaram a dicotomia entre *Mods* e *Rockers* e atribuíram aos grupos uma estrutura e um *ethos* comum maior do que eles originalmente possuíam, e, assim como a exploração ideológica, polarizaram a sociedade, incentivando a oposição entre os desviantes e a comunidade.

Na mesma linha, Cohen também ressalta algumas ações dos agentes de controle. A polícia, por exemplo, teve dois tipos de efeitos sobre o comportamento de *Mods* e *Rockers*, um mais imediato e outro mais a longo prazo. O primeiro deles se refere ao fato de que policiais foram responsáveis por criar desvios, tanto ao provocar alguns membros da multidão a perder o controle, quanto, no sentido de Becker (2009), ao elaborar as regras cuja infração constituía desvio. Como muitas das suas táticas de controle, influenciadas pela simbolização e pela sensibilização, envolviam um certo elemento arbitrário, muitos jovens que se vestiam como *Mods* ou *Rockers* acabavam sofrendo punições, mesmo sem causar nenhum problema. Isso contribuiu para o segundo efeito, a união desses jovens a partir de um sentimento hostil em relação à polícia, o que levava a uma maior propensão para a violência e a uma polarização ainda maior entre desviantes e comunidade em geral.

Cohen (2011) destaca que a mídia de massa costuma destinar muito espaço para casos sobre desvios, como crimes, escândalos e outros acontecimentos estranhos. De fato, segundo Erikson (1966, p. 12), “uma porção considerável do que chamamos de ‘notícias’ se destina a reportar comportamentos desviantes e

suas consequências”<sup>12</sup>. Porém, Cohen (2011) observa que isso não acontece apenas para entreter ou para satisfazer alguma necessidade psicológica da população. Mais do que isso, essas notícias atuam como fonte principal sobre os contornos normativos da sociedade, informando o que é certo e o que é errado, quais são os limites que não devemos ultrapassar e quais as formas que o “Mal” pode assumir. Entretanto, apesar de acabar desempenhando essa função, a opção da mídia por valorizar as notícias sobre desvio acontece, segundo o autor, por outras razões, por dois motivos interligados: a necessidade institucionalizada de sempre se criar notícias e a estrutura do processo de criação das mesmas. Como Cohen (2011, p. 42-43) observa:

Não é que existam manuais de instrução que digam aos jornalistas que certos assuntos (drogas, sexo, violência) vão atrair mais o público ou que certos grupos (jovens, imigrantes) devem ser continuamente expostos ao escrutínio público. Em vez disso, existem fatores incorporados, que vão do palpite intuitivo do jornalista sobre o que constitui uma 'boa história', através de preceitos como 'dar ao público o que ele quer', a preconceitos ideológicos estruturados, que predis põem a mídia a transformar certo evento em notícia.<sup>13</sup>

Um bom exemplo disso é o caso dos *Mods* e dos *Rockers*, os quais, segundo Cohen (2011), não se tornaram notícia por serem novos – distúrbios provocados por adolescentes já eram frequentes no final dos anos 1950 - ao contrário, foram apresentados como uma novidade para que sua criação como notícia fosse justificada. A mídia, assim, tem um papel fundamental nos pânico morais: é ela que define a pauta, selecionando quais desvios ou problemas sociais merecem ser noticiados e com qual grau de preocupação; transmite as imagens, compartilhando reivindicações e tornando as discussões mais ou menos complexas; e, cada vez mais, quebra o silêncio, não apenas veiculando os pontos de vistas dos outros, mas também tomando, ela mesma, a iniciativa de colocar algum assunto em debate (COHEN, 2011). A importância da mídia é tanta que Cohen (2010) afirma que sem ela não há pânico moral. Para o autor, até é possível fazer paralelos com situações semelhantes que aconteceram no passado, como a

<sup>12</sup> Tradução livre do original: “A considerable portion of what we call ‘news’ is devoted to reports about deviant behavior and its consequences” (ERIKSON, 1966, p. 12).

<sup>13</sup> Tradução livre do original: “It is not that instruction manuals exist telling newsmen that certain subjects (drugs, sex, violence) will appeal to the public or that certain groups (youth, immigrants) should be continually exposed to scrutiny. Rather, there are built-in factors, ranging from the individual newsmen’s intuitive hunch about what constitutes a ‘good story’, through precepts such as ‘give the public what it wants’ to structured ideological biases, which predispose the media to make a certain event into news” (COHEN, 2011, p. 42-43).

caça às bruxas, por exemplo, mas ele destaca que temos que entender que são tipos diferentes de fenômeno, principalmente em relação à participação da mídia.

Desse modo, vemos como os meios de comunicação de massa operam como agentes de indignação moral. Mesmo que não estejam autoconscientemente empenhados em levantar bandeiras, a simples comunicação de certos fatos pode ser suficiente para gerar preocupação, ansiedade, indignação ou pânico. Além disso, o autor observa que, através de um processo complexo que ainda não é totalmente compreendido, o mero relato de um episódio tem, sob certas circunstâncias, o efeito de desencadear eventos de uma ordem similar. Assim, muitas vezes, uma reação negativa da mídia e da sociedade a determinado comportamento pode, em vez de enfraquecê-lo, ter o efeito contrário do desejado. Para explicar esse ponto, o autor faz referência ao processo de amplificação de desvios descrito por Wilkins (1964), segundo o qual, a reação da sociedade pode, na verdade, aumentar em vez de diminuir o ato desviante, a partir de um efeito espiral ou de bola de neve.

Um ato inicial de desvio (...) é definido como sendo digno de atenção e é respondido de forma punitiva. O desviante ou grupo de desviantes é segregado ou isolado e isso atua de modo a aliená-los da sociedade convencional. Eles se percebem como mais desviantes, agrupam-se com outros em posições similares, e isso leva a mais desvios. Isso, por sua vez, expõe o grupo a novas sanções punitivas e outras ações violentas por parte dos conformistas - e o sistema começa a girar novamente (COHEN, 2011, p. 11-12).<sup>14</sup>

Essa ampliação não é algo que sempre acontece, também é possível que ocorra o contrário. Porém, Cohen (2011) destaca que esse é um exemplo de como o controle social pode levar a mais desvio. E, segundo Lemert (1951), citado por Cohen (2011), se a antiga sociologia tendia a acreditar na ideia de que o desvio levava ao controle social, o contrário parece ser igualmente sustentável e uma premissa potencialmente mais rica para estudar esse fenômeno na sociedade moderna.

Segundo Cohen (2011), cada sociedade possui um conjunto de ideias sobre o que causa os desvios e também uma coleção de imagens de quem seria o

---

<sup>14</sup> Tradução livre do original: “An initial act of deviance, or normative diversity (for example, in dress) is defined as being worthy of attention and is responded to punitively. The deviant or group of deviants is segregated or isolated and this operates to alienate them from conventional society. They perceive themselves as more deviant, group themselves with others in a similar position, and this leads to more deviance. This, in turn, exposes the group to further punitive sanctions and other forceful action by the conformists – and the system starts going round again” (COHEN, 2011, p. 11-12).

desviante típico, concepções essas que moldam o que é feito em relação ao comportamento em questão. Nas sociedades industriais, as informações a partir das quais essas ideias são construídas não chegam às pessoas em primeira mão, uma vez que são processadas pelos meios de comunicação de massa. Desse modo, nossa cognição é socialmente controlada e fortemente influenciada pela mídia, o que faz com que a percepção que as pessoas têm sobre os mais variados problemas sociais não seja algo que se consiga mudar facilmente.

Porém, o autor observa que, mesmo sendo inspirada pela comunicação de massa, a reação que a sociedade tem ao desvio não é homogênea. As suas representações são absorvidas de modos distintos pelas pessoas, de acordo com uma pluralidade de interesses, posições e valores, variando de acordo com diferenças de idade, gênero, classe social, afiliação política, entre outros. E, se os indivíduos possuem diferentes visões de mundo, os veículos de comunicação também interpretam e narram os acontecimentos a partir de uma percepção que leve em conta seus interesses e suas restrições políticas e comerciais. Assim, as notícias que publicam tendem a confirmar suas opiniões sobre os fatos, as quais, por sua vez, influenciam a nossa cognição. Por isso, Cohen (2011) afirma que os pânico morais são lutas políticas condensadas para controlar os meios de reprodução cultural. Sendo assim, segundo o autor, esses medos desproporcionais nos permitem identificar e conceituar as linhas de poder em qualquer sociedade e a perceber como as pessoas são manipuladas a levar algumas coisas tão a sério, enquanto outras questões, às vezes mais importantes, são deixadas de lado.

## **2.2. A teoria de Stuart Hall**

Outro autor que muito contribuiu para a teoria do pânico moral foi Stuart Hall, com seu livro *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*<sup>15</sup>, publicado em 1978. Nessa obra, Hall e colaboradores<sup>16</sup> pensam o pânico moral como legitimador do controle social a partir da análise do *mugging*, um tipo específico de crime de rua, de assalto, o qual é pensado pelos autores mais como um fenômeno social do que como uma forma particular de delito. Hall *et al*

---

<sup>15</sup> Traduzindo para português, "Policinando a Crise: Mugging, o Estado e a Lei e a Ordem".

<sup>16</sup> Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke e Brian Roberts. Todos, assim como Hall, pesquisadores do Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham.



([1978] 1982) buscam entender as causas do *mugging*, mas, mais do que isso, os motivos da extrema reação da sociedade britânica a esse tipo de assalto no início dos anos 1970. O pânico, segundo eles, não foi causado apenas pelo medo do crime. Esses atos de violência eram vistos como um sinal da desintegração da ordem social, por isso a preocupação era tão grande. Como observa Machado (2004), a tese central do livro de Hall *et al* é que o pânico em torno do *mugging* foi uma reação à fragmentação da hegemonia - causada pela crise econômica e pelo agravamento dos conflitos de classe - e marcou uma mudança para um modelo mais repressivo de controle social.

A expressão *mugging* entrou definitivamente no vocabulário britânico em agosto de 1972, quando um viúvo idoso, Arthur Hills, foi esfaqueado até a morte, perto da estação de Waterloo, em Londres (HALL *et al*, 1982). O motivo foi, aparentemente, roubo. Com isso, o termo, que, até então, era usado, quase que exclusivamente, para se referir a crimes nos EUA, passou a ser associado a um caso específico. Como Hall *et al* (1982) demonstram, alguns jornalistas pareciam pensar que a "nova" palavra também anunciava a chegada de um novo tipo de crime, algo nunca antes visto na Inglaterra, porém, isso não era verdade. As armas podiam ser diferentes, mas episódios como esse já eram antigos conhecidos dos britânicos. Segundo Hall *et al* (1982), quanto mais se buscava fazer paralelos históricos, mais semelhanças eram observadas entre o *mugging* e outros tipos de crime de rua, os quais já eram comuns na Inglaterra do século XIX. Assim, é difícil dizer o que o *mugging* tinha de novo além do nome. Se, como Cohen (2011) escreveu, *Mods* e *Rockers* foram transformados em novidade para justificar a sua criação como notícia, com o *mugging*, não foi muito diferente.

Na introdução do livro, Hall *et al* escrevem que, inicialmente, não tinham interesse em assuntos relacionados ao mundo do crime. Isso mudou, em 1973, quando três garotos de diferentes origens étnicas receberam sentenças severas - de dez e vinte anos de prisão - por roubar e ferir um homem em Handsworth, Birmingham. Em meio a sentimentos contraditórios despertados por esse episódio - indignação pela punição cruel demais, compaixão pela vítima, perplexidade diante de toda a situação - Hall *et al* (1982) buscaram compreender melhor o caso: analisaram a cobertura maciça por parte da imprensa, as reações da sociedade, as profecias de desgraça geradas pelo evento e também a mobilização da polícia contra certos setores da população nas áreas mais afetadas pela violência. Assim,

perceberam que, na verdade, temas como raça, crime e juventude foram todos condensados na imagem do *mugging*.

Isso porque, como destacam Hall *et al* (1982), há um grupo social que passou a ser cada vez mais associado a esse tipo de crime: os jovens negros. Tanto na consciência oficial quanto na pública, parecia haver uma ligação indissociável entre os dois, um se referindo ao outro. Para entender o que levou a isso, é preciso conhecer o contexto em que a palavra *mugging* se popularizou nos EUA e os significados condensados em torno dela, pois foi com essa bagagem histórica que ela desembarcou na Inglaterra. Como observam Hall *et al* (1982), nos anos 1960, nos Estados Unidos, esse termo não estava mais sendo utilizado simplesmente para descrever um tipo de crime urbano. Mais do que isso, o *mugging*, além de dominar toda a discussão pública sobre crime e desordem, virou um símbolo central para os muitos problemas que afligiam a vida social e política norte-americana em geral. Segundo os autores, o *mugging* ganhou esse *status* por conta da sua capacidade de conotar todo um complexo de temas sociais que refletiam a “crise da sociedade americana”: a expansão dos guetos negros, o crescimento da militância social e política negra, o pânico em relação ao crime e o apelo à lei e à ordem, o agravamento das tensões políticas, os movimentos de protesto dos anos 1960, entre outras preocupações da época. Como Hall *et al* (1982) destacam, esses tópicos não estavam tão facilmente separados uns dos outros. Nas discussões públicas, eles tendiam a se unir, formando um cenário geral de conflito e crise. Assim, a imagem do *mugging* passou a conter e a expressar todas essas tensões.

(...) a imagem do 'assaltante' saindo da escuridão urbana em um ataque violento e totalmente inesperado ou penetrando diretamente em apartamentos condensou, em muitos aspectos, o que eram, de fato, medos e ansiedades muito maiores sobre a questão racial em geral (HALL *et al*, 1982, p. 21).<sup>17</sup>

Como observam Hall *et al* (1982), o temor passou a ser muito maior do que a incidência real de crimes violentos, fazendo com que mais pessoas comesçassem a se enxergar como possíveis vítimas. Consequentemente, isso também fez com que mais jovens negros passassem a ser vistos como potenciais criminosos, pensamento esse que legitimava abusos da polícia em relação a eles. E isso aconteceu tanto nos EUA da década de 1960, quanto na Inglaterra dos anos

<sup>17</sup> Tradução livre do original: “(...) *the image the 'mugger' erupting out of the urban dark in a violent and wholly unexpected attack or penetrating right into apartment blocks became, in many ways, the precipitate for what were in fact much larger fears and anxieties about the racial issue in general*” (HALL *et al*, 1982, p. 21).

1970. Em ambos os casos, esses jovens foram transformados em verdadeiros bodes expiatórios para as crises que esses países estavam passando.

Examinando as estatísticas relacionadas ao *mugging*, Hall *et al* (1982) perceberam que a reação a esse tipo de crime era desproporcional à ameaça real. Assim, concluíram que a ação das agências de controle e da mídia não era motivada pelo perigo que esse tipo de crime trazia de fato, mas pela ameaça simbólica que o *mugging* representava à sociedade. Essa percepção os levou a pensar que a reação social ao *mugging* talvez fosse mais problemática do que o próprio crime. Isso porque, segundo os autores, “quando tais discrepâncias aparecem entre ameaça e reação, (...) temos boas evidências para sugerir que estamos na presença de um deslocamento ideológico” (HALL *et al*, 1982, p. 29)<sup>18</sup>. E, em seguida, eles complementam: “É esse deslocamento que chamamos de pânico moral”.

Como Hamilton (2005) destaca, os autores de *Policing the Crisis* concordam com a definição de pânico moral de Cohen, mas vão além e formulam outra, enfatizando o caráter desproporcional do fenômeno. Para Hall *et al* (1982, p. 16), seria apropriado falar sobre o início de um pânico moral quando: (1) "a reação oficial a uma pessoa, grupo ou série de eventos está fora de proporção à ameaça real oferecida", (2) "'especialistas', na forma de chefes de polícia, do judiciário, de políticos e de editores, percebem a ameaça em termos quase idênticos e parecem falar 'com uma só voz' de taxas, diagnósticos, prognósticos e soluções" e (3) "as representações da mídia enfatizam universalmente aumentos 'repentinos e dramáticos' (em números envolvidos ou eventos) e a 'novidade', acima e além do que uma avaliação sóbria e realista poderia sustentar"<sup>19</sup>.

Desse modo, para Hall *et al* (1982), o pânico moral é um fenômeno político, gerado, de modo deliberado ou inconsciente, pela atividade política. Assim, como destaca Machado (2004), esses autores alteram a sequência de

<sup>18</sup> Tradução livre do original: “When such discrepancies appear between threat and reaction, between what is perceived and what that is a perception of, we have good evidence to suggest we are in the presence of an ideological displacement. We call this displacement a moral panic” (HALL *et al*, 1982, p. 29).

<sup>19</sup> Tradução livre do original: “(...) the official reaction to a person, groups of persons or series of events is out of all proportion to the actual threat offered, (...) 'experts', in the form of police chiefs, the judiciary, politicians and editors perceive the threat in all but identical terms, and appear to talk 'with one voice' of rates, diagnoses, prognoses and solutions, (...) the media representations universally stress 'sudden and dramatic' increases (in numbers involved or events) and 'novelty', above and beyond that which a sober, realistic appraisal could sustain (...)” (HALL *et al*, 1982, p. 16).

gênese do pânico moral proposta por Cohen (2011). Para Hall *et al* (1982), o ponto inicial de um pânico moral não é um acontecimento problemático ao qual as agências de controle respondem, mas, ao contrário, são essas próprias agências, em parte, as responsáveis pela criação desse medo exagerado. No caso do *mugging*, por exemplo, a reação desproporcional não teria sido causada por esse fenômeno, ela só teria acontecido por conta da já existente e crescente relação de hostilidade e tensão entre a polícia e os jovens negros, com sua consequente mobilização prévia do aparelho de controle social. Assim, segundo Hall *et al* (1982), o processo de gênese do pânico moral segue cinco etapas:

(...) um estado de mobilização antecipatória e a preparação dos aparelhos de controle; uma sensibilização dos círculos oficiais e do público a partir dos meios de comunicação de massa; uma ameaça percebida à estabilidade social (...); a identificação de um 'grupo-alvo' vulnerável (ex: jovens negros), envolvidos em incidentes dramáticos (*'muggings'*) que acionam o alarme do público; a configuração de um mecanismo pelo qual demônios conspiratórios e bodes expiatórios criminosos são projetados no palco público (HALL *et al*, 1982, p. 305)<sup>20</sup>.

Desse modo, a ansiedade social é fixada em figuras que já eram vistas pelo imaginário social como negativas, como os jovens, os pobres e as minorias étnicas, por exemplo. Assim, por mais que a crise que subjaz o pânico seja, de fato, real, ocorre, na forma como ela é compreendida e controlada, um verdadeiro processo de distorção política e ideológica. Essa, a partir da criação dos bodes expiatórios, tem como objetivo tirar a atenção do povo de graves problemas sociais e conquistar o apoio da sociedade a medidas cada vez mais coercitivas por parte do Estado (HALL *et al*, 1982).

Como observam Hall *et al* (1982), em períodos repletos de tensões e mudanças, é comum que todas as experiências perturbadoras sejam condensadas em um grupo, ao qual é atribuída a culpa de causar todos os problemas que estão produzindo a ansiedade social. Porém, esses bodes expiatórios não surgem do nada, eles são, segundo os autores, produzidos a partir de condições específicas por determinadas instituições. Nesse processo de criação do pânico moral, as agências de controle formais, como a polícia, os tribunais e o governo, teriam uma

<sup>20</sup> Tradução livre do original: “(...) a state of anticipatory mobilisation and 'preparedness' in the control apparatuses; a sensitising of official circles and of the public through the mass media; a 'perceived danger' to social stability (...); the identification of a vulnerable 'target group' (e.g. black youth) involved in dramatic incidents ('muggings') which trigger public alarm; the setting in motion of the mechanisms by which conspiratorial demons and criminal folk-devils are projected on to the public stage” (HALL *et al*, 1982, p. 305).

importância fundamental, assim como a mídia, sendo que, entre eles, também haveria uma relação de interdependência ideológica. Entretanto, como Hall *et al* (1982) ressaltam, essa proximidade não pode ser explicada por teorias conspiratórias. Para compreender como a mídia acaba por reproduzir as definições dos poderosos, é preciso observar a rotina de produção das notícias.

Como Hall *et al* (1982) observam, os acontecimentos não possuem, em sua natureza, um elemento que faça com que eles sejam, automaticamente, considerados noticiáveis ou não. No mundo todo, milhões de eventos ocorrem simultaneamente, o que faz com que a mídia precise de critérios para escolher o que será veiculado e o que será deixado de lado. Nessa seleção, tudo que é visto como “fora do normal” ganha prioridade (HALL *et al*, 1982). Assim como Cohen (2011), que destaca o grande espaço que a mídia dá para os desvios, Hall *et al* (1982) enfatizam que, nesse processo, normalmente, são privilegiados os fatos que quebram as expectativas do que é considerado normal na sociedade. Como consequência disso, os jornalistas tendem a exagerar o caráter extraordinário dos acontecimentos, de modo que justifique a escolha dos mesmos como notícia e aumente o interesse do público.

Além disso, Hall *et al* (1982) destacam que a necessidade de se produzir, diariamente, um grande volume de notícias, com recursos limitados, faz com que os veículos de comunicação precisem recorrer a fontes que tragam informações regulares e confiáveis. Entre essas, estão a polícia, o judiciário e o governo. Assim, representantes dessas instituições são, frequentemente, procurados por jornalistas, os quais, além de buscarem novas pautas, veem nos depoimentos de autoridades uma forma de assegurar as noções de imparcialidade e objetividade, tão importantes para a sua profissão. Esses entrevistados são considerados confiáveis por conta do poder da sua instituição, e da posição que ocupam nela, e também pelo fato de serem vistos como representantes do povo, como no caso dos políticos, ou de grupos de interesses organizados. Desse modo, esses dois aspectos, a corrida contra o relógio para produzir novas notícias e a valorização das fontes oficiais, contribuem para produzir uma estrutura que privilegia o acesso dos poderosos à mídia.

Sendo assim, é o ponto de vista das autoridades que estabelece como os fatos são inicialmente percebidos, uma vez que, como afirmam Hall *et al* (1982), os meios de comunicação de massa estão entre os principais responsáveis pela

formação da consciência pública sobre questões controversas. Como os dados trazidos por esses são, normalmente, sobre situações que não foram vivenciadas pela maioria da população, eles são a primeira e, frequentemente, a única fonte de informação que a sociedade tem sobre vários eventos e tópicos importantes. A mídia, além de definir para as pessoas quais são os acontecimentos mais significativos, também oferece interpretações de como esses devem ser entendidos. Implícitas nessas explicações estão posicionamentos referentes àqueles envolvidos na situação. Portanto, segundo Hall *et al* (1982), o processo de significação que acontece na mídia, através do qual esta dá um sentido social aos eventos, fornece um terreno chave em que o consentimento em relação a determinado tópico pode ser conquistado ou perdido.

Nesse processo, em que, através dos meios de comunicação de massa, a percepção daqueles que estão no poder estabelece as interpretações iniciais sobre os acontecimentos e os parâmetros para futuras discussões, a população em geral passa a enxergar a situação a partir do ponto de vista das autoridades. Mas como isso acontece? Como Hall *et al* (1982) destacam, ao mesmo tempo em que a mídia privilegia as significações dos grupos dominantes, ela utiliza uma linguagem de senso comum, a partir de fatos e enquadramentos de sentido já familiares ao público. É assim que os jornalistas conseguem fazer com que suas notícias, muitas vezes sobre eventos novos ou inesperados, sejam compreendidas. Dessa forma, de acordo com Hall *et al* (1982), a estrutura de produção da mídia contribui para a reprodução da ideologia daqueles que estão no poder, uma vez que ela privilegia as declarações das autoridades e faz isso de um modo em que essas são traduzidas para a língua do povo, o que, além de facilitar a compreensão, reforça a ligação entre esses dois discursos.

Ao aproximar os pontos de vista desses dois setores sociais, os meios de comunicação atuam como aparelhos ideológicos do Estado, tendo um papel fundamental na construção da opinião pública (HALL *et al*, 1982). Isso fica ainda mais evidente quando os veículos se autodeclararam representantes da voz do povo. Se, como visto anteriormente, a percepção das pessoas é orquestrada de acordo com os interesses dos poderosos, ao defender o suposto posicionamento da população, a mídia acaba por fortalecer as perspectivas das classes dominantes. Assim, segundo Hall *et al* (1982), quando um jornal publica um editorial em que se diz portador dos pensamentos da sua audiência, ele não está trazendo uma visão

imparcial, mas, na prática, está articulando o que a maioria da população deve pensar e legitimando as visões que ele próprio tem expressado. Desse modo, na maioria das vezes, não é a opinião pública que influencia o posicionamento da mídia e das autoridades, mas o contrário.<sup>21</sup> Isso nos ajuda a compreender como as classes trabalhadoras acabam por apoiar medidas cada vez mais coercitivas por parte do Estado. Com medo dos bodes expiatórios, a população dá legitimidade para que o governo exerça um controle maior do que o usual, o que explica porque o pânico moral é uma das principais formas ideológicas em que as crises são explicadas, experimentadas e combatidas.

Ao analisar os pânicos morais pelos quais a Inglaterra passou entre as décadas de 1960 e 1970, Hall *et al* (1982) identificam uma sucessão de três tipos desse fenômeno. No início dos anos 1960, esses medos exagerados estavam centrados em questões sociais e morais, como a juventude, a permissividade e o crime, não em assuntos políticos. Normalmente, eles aconteciam a partir de um evento dramático, - como no caso dos tumultos causados por *Mods* e *Rockers*, em Clacton - o qual desencadeava uma inquietação pública e resultava em uma mobilização da cultura de controle, incentivada pelas ações dos empreendedores morais. A questão era, então, associada a temas mais amplos, mais problemáticos, porém, menos concretos. Isso aumentava a importância do episódio, provocando declarações de autoridades, as quais apaziguavam os ativistas morais e levavam à dissipação do sentimento de temor.

No final da década de 1960, por sua vez, os pânicos se sucediam mais rapidamente e passaram a ser vistos como uma ameaça ainda maior à sociedade (HALL *et al*, 1982). Foram muitos os alvos dessas reações, como, por exemplo, as drogas, os hippies, a pornografia, os estudantes de cabelos compridos e o vandalismo. Essa sequência acelerada, segundo os autores, sugere que as pessoas, as agências de controle e a mídia estavam mais atentas a temas que enxergavam como contrários aos valores sociais. Assim, a preocupação permanente fazia com que houvesse um mapeamento constante de pânicos morais mais discretos. A imprensa captava eventos vistos como problemáticos e, em seguida, a polícia e os

---

<sup>21</sup> Não pretendo entrar na extensa e clássica discussão teórica sobre Opinião Pública, mas apenas realizar uma revisão de literatura sobre pânico moral, que dialoga com questões de Opinião Pública.

tribunais reagem logo, sem a necessidade de uma pressão moral vinda da sociedade.

Já no terceiro estágio desse fenômeno, o mapeamento frequente de possíveis ameaças a moral e aos bons costumes leva a um pânico geral sobre a ordem social, culminando em campanhas que valorizam a lei e a ordem. Hall *et al* (1982) destacam que isso aconteceu não apenas na Inglaterra, nos anos 1970, mas em outros contextos, como por exemplo, o que elegeu Nixon a presidência dos EUA, em 1968. Hoje, é possível dizer que estamos vivendo algo semelhante no Brasil, como as eleições presidenciais de 2018 deixaram claras. Esta terceira etapa, assim, representa uma mudança significativa no processo do pânico, pois esse passa a se alojar no coração do próprio complexo político do Estado (HALL *et al*, 1982). Com isso, como observam Hall *et al* (1982, p. 222), “todas as rupturas dissensuais na sociedade podem ser mais efetivamente designadas como uma ‘ameaça geral à lei e à própria ordem’, e, portanto, como subversões ao interesse geral (o qual o Estado representa e protege)”<sup>22</sup>. Nesses contextos, segundo os autores, os pânicos tendem a operar de cima para baixo, uma vez que os empreendedores morais parecem já ter sensibilizado, de modo eficaz, os aparatos de controle social e a mídia quanto à possibilidade de uma ameaça geral à nação. Em uma sociedade alerta e nervosa, formas menores de dissidência parecem fornecer a base para criação de novos bodes expiatórios, o que, progressivamente, empurra os aparatos do Estado para uma postura de “controle” mais ou menos permanente.

Mas quais seriam os mecanismos, que atuam na mídia e nas fontes das quais ela depende, que sustentam essas mudanças na sequência? De acordo com Hall *et al* (1982), essas transformações ocorreriam a partir de uma espiral de significação, que é uma maneira de dar sentido aos eventos de um modo que faça com que eles pareçam cada vez mais ameaçadores. Essa espiral, segundo os autores, teria sempre pelo menos alguns dos seguintes elementos:

- (1) a identificação de uma questão específica de preocupação;
- (2) a identificação de uma minoria subversiva;
- (3) ‘convergência’ ou a vinculação, por rotulação, desta questão específica a outros problemas;

---

<sup>22</sup> Tradução livre do original: “(...) *all dissensual breaks in the society can be more effectively designated as a 'general threat to law and order itself, and thus as subverting the general interest (which the state represents and protects)*” (HALL *et al*, 1982, p. 222).



- (4) a noção de 'limiaries' que, uma vez cruzados, podem levar a uma escalada da ameaça;
- (5) a profecia de tempos mais preocupantes, caso nenhuma ação seja tomada (...);
- (6) o clamor por 'passos firmes' (HALL *et al*, 1982, p. 223)<sup>23</sup>

Hall *et al* (1982) destacam dois conceitos-chave que atuam como os mecanismos de escalada dessa espiral: a “convergência” e os “limiaries”. O primeiro ocorre quando duas ou mais atividades são conectadas no processo de significação, de forma que sejam criados paralelos, implícitos ou explícitos, entre elas. Essa é uma forma de explicar novos problemas a partir de preocupações antigas, com as quais o público já está familiarizado. Outra maneira de convergência é quando se lista uma série de tensões sociais e se fala delas como sendo parte de um problema mais profundo. Nesses dois casos, há um efeito de amplificação, não do evento, mas da percepção de sua ameaça para a sociedade.

Quanto ao segundo conceito-chave, Hall *et al* (1982) ressaltam que, na significação de episódios preocupantes, parecem haver certos limiaries que marcam, simbolicamente, os limites de tolerância de uma sociedade. As leis ajudariam a esclarecer a diferença entre o legalmente inadmissível e o moralmente desaprovado. Sempre que há a transgressão de um limite legal, ocorre um aumento no potencial de ameaça de qualquer ação, pois essa passa a representar um perigo para a ordem jurídica e para a legitimidade social que essa consagra. Entretanto, como os autores observam, atos que desafiam a base fundamental da própria ordem social, ou de suas estruturas essenciais, quase sempre envolvem, ou pelo menos são significados de modo que pareçam envolver, a violação de limiaries referentes à violência. Essa, segundo Hall *et al* (1982), representa o mais alto limite da tolerância social, uma vez que os atos violentos podem ser vistos como uma ameaça à existência futura do próprio Estado, o qual detém o monopólio da violência legítima. Assim, toda a ameaça representada como violenta, seja essa a realidade ou não, é vista como sendo um indício de anarquia e desordem social generalizada, talvez resultado de uma conspiração planejada. Desse modo, todo tipo de protesto assim significado é transformado, imediatamente, em uma questão de lei e ordem (HALL *et al*, 1982).

<sup>23</sup> Tradução livre do original: “(1) the identification of a specific issue of concern; (2) the identification of a subversive minority; (3) 'convergence', or the linking, by labelling, of this specific issue to other problems; (4) the notion of 'thresholds' which, once crossed, can lead to an escalating threat; (5) the prophesy of more troubling times to come if no action is taken (...); and (6) the call for 'firm steps'” (HALL *et al*, 1982, p. 223).

Hall *et al* (1982) observam que a noção de “espiral de significação” tem semelhanças com a ideia de “espiral de amplificação”, desenvolvida por certos sociólogos. Enquanto a primeira se refere ao modo como determinado evento, atividade, pessoa ou grupo passa a ser cada vez mais representado e percebido como uma ameaça, a segunda sugere que a reação a um desvio, por mais dura que seja, pode, sob certas condições, levar ao aumento do mesmo. Sendo assim, há um paradoxo, pois as agências de controle e significação, como a polícia, os tribunais e a mídia, muitas vezes, acabam contribuindo para a amplificação do desvio que parecem tão absolutamente comprometidos em controlar. Isso tende a sugerir que, embora elas tenham um papel crucial no processo de gênese dos pânicos morais, elas também estão atuando em um roteiro que está além do seu domínio. Porém, como destacam Hall *et al* (1982), é difícil continuar a considerar que essas instituições estão apenas reagindo. Elas devem ser entendidas como parte ativa e contínua de todo o processo de criação e desenvolvimento do pânico moral, uma vez que são responsáveis por definir e explicar a situação para o público em geral, selecionando alvos, iniciando e estruturando campanhas e legitimando suas ações a partir dos relatos que elas mesmas produzem.

### **2.3. A teoria de Goode e Ben-Yehuda**

Apesar de tanto Cohen quanto Hall terem publicado suas obras sobre pânico moral na década de 1970, a produção científica sobre esse tema, como observa Machado (2004), não estagnou nessa época. Se, por alguns anos, *Folk Devils and Moral Panics* (1972), de Cohen, e *Policing the Crisis* (1978), de Hall *et al.* reinaram como as principais obras dessa teoria, nos anos 1990, mais um livro entrou para essa lista: *Moral Panics: The Social Construction of Deviance*<sup>24</sup> ([1994] 2010), publicado por Erich Goode e Nachman Ben-Yehuda. Juntos, esses três livros formam o que Wright Monod (2017) chama de o “projeto original” do pânico moral, uma vez que, de certa forma, todos os estudos de caso sobre o tema utilizam pelo menos um deles como base.

Diferentemente de Cohen (2011) e de Hall (1982), Goode e Ben-Yehuda, tanto na obra acima citada quanto no artigo “*Moral Panics: Culture, Politics, and*

---

<sup>24</sup> Traduzindo: “Pânicos Morais: a construção social do desvio”.

*Social Construction*” (1994), não analisam um pânico específico, mas citam vários: da caça às bruxas ao massacre em Canudos, dos surtos de antissemitismo na Europa ao medo das revistas em quadrinho, entre outros. Esses autores pensam o pânico moral a partir do contexto dos EUA, onde os meios de comunicação, comparados aos da Inglaterra de Cohen e Hall, seriam menos centralizados e menos baseados no jornalismo sensacionalista (MONOD, 2017). Assim, segundo eles, a criação desses medos exagerados nos Estados Unidos dependeria mais da ação de grupos de interesse e do acesso desses à mídia, o que os leva a pensar em uma trajetória de desenvolvimento do pânico que difere das apresentadas pelos dois outros autores. Porém, antes de entrar nessa questão, é importante destacar a definição que os autores dão para esse fenômeno e as características de identificação do mesmo.

Para Goode e Ben-Yehuda, o pânico moral é “um medo de uma ameaça ou suposta ameaça gerada por desviantes (...) que, ao que parece, estão envolvidos em atos malignos e são culpados por colocar em perigo a cultura, o modo de vida e os valores centrais de uma sociedade” (GOODE e BEN-YEHUDA, 2010, p. 2)<sup>25</sup>. Essa reação irracional é vista por esses autores como “uma espécie de febre (...) caracterizada por elevada emoção, medo, pavor, ansiedade, hostilidade e um forte senso de retidão” (GOODE e BEN-YEHUDA, 2010, p. 35)<sup>26</sup>. Segundo os autores, esse fenômeno acontece quando um número considerável de membros de uma sociedade é tomado por um sentimento exagerado de preocupação em relação a uma determinada ameaça, a qual, se submetida a uma avaliação sóbria, seria classificada como inexistente ou, no mínimo, não tão perigosa (GOODE e BEN-YEHUDA, 1994). Porém, além de definir o fenômeno, os autores listam as suas principais características, as quais ajudariam a identificar os momentos em que as sociedades são tomadas por pânicos morais. Esses, segundo Goode e Ben-Yehuda (1994), poderiam ser diferenciados de outros problemas sociais a partir de cinco critérios: preocupação, hostilidade, consenso, desproporcionalidade e volatilidade.

Primeiramente, deve haver um alto nível de preocupação em relação ao objeto do pânico e às consequências que esse causaria para o resto da sociedade.

<sup>25</sup> Tradução livre do original: “(...) is a scare about a threat or supposed threat from deviants (...) who, presumably, engage in evil practices and are blamed for menacing a society’s culture, way of life, and central values” (GOODE e BEN-YEHUDA, 2010, p. 2).

<sup>26</sup> Tradução livre do original: “a kind of fever (...) characterized by heightened emotion, fear, dread, anxiety, hostility and a strong sense of righteousness” (GOODE e BEN-YEHUDA, 2010, p. 35).

Segundo Goode e Ben-Yehuda (1994), essa apreensão pode ser medida por meio de alguns indicadores, como pesquisas de opinião pública, a atenção que a mídia dá ao assunto, propostas de novas leis e pelas atividades de grupos de ação e movimentos sociais. Em segundo lugar, os autores destacam que deve existir um nível crescente de hostilidade em relação a uma determinada categoria de pessoas, cujo comportamento é visto como uma ameaça aos valores e interesses da sociedade e, às vezes, até à própria existência da mesma. Com isso, a dicotomia entre “nós” e “eles” ganha força, o que inclui a criação estereotipada de vilões, por um lado, e de heróis do povo, por outro.

O terceiro critério, “consenso”, faz referência ao fato de que, para um pânico moral existir, é necessário que haja, em certa medida, uma concordância, seja na sociedade como um todo ou em determinados segmentos da mesma, de que a ameaça é real, séria e causada pelas infrações dos bodes expiatórios. Esse sentimento deve ser bastante difundido, mas não é imprescindível que ele represente a visão da maioria. Como enfatizaram Goode e Ben-Yehuda (1994, p. 157), “os pânicos morais vêm em tamanhos diferentes”<sup>27</sup>, alguns envolvem apenas certas categorias sociais enquanto outros causam grande preocupação na maior parte dos cidadãos.

A desproporcionalidade, que, como visto anteriormente, também foi destacada por Hall *et al* (1978), é a quarta característica ressaltada por Goode e Ben-Yehuda (1994). De acordo com os autores, no uso do termo “pânico moral”, haveria a suposição implícita de que a preocupação seria muito maior do que a ameaça real. Mas como seria possível saber se a atenção dada a um determinado assunto é desproporcional ou não? Para isso, os autores apresentam quatro critérios pelos quais essa característica pode ser medida: (1) a presença de números grosseiramente exagerados; (2) evidências de que a ameaça temida é inexistente; (3) a constatação de que diferentes graus de atenção estão sendo destinados a condições que apresentam danos similares; e (4) o crescimento brusco da atenção concedida a determinado tema, sem qualquer aumento correspondente na sua gravidade objetiva. Segundo os autores, bastaria a confirmação de um desses critérios para comprovar que o medo em questão é, de fato, desproporcional.

---

<sup>27</sup> Tradução livre do original: “*Moral panics come in different sizes*” (GOODE; BEN-YEHUDA, 1994, p. 157).

Por último, a quinta característica dos pânicos morais que Goode e Ben-Yehuda (1994) destacam é a volatilidade, ou seja, o fato de que esses fenômenos surgem inesperadamente e, quase que de repente, diminuem. Porém, os autores ressaltam que esses temores podem permanecer latentes por longos períodos e também podem reaparecer de tempos em tempos. Assim, segundo eles, descrever os pânicos morais como relativamente breves e voláteis não significa dizer que os mesmos não tenham antecedentes estruturais ou históricos. De fato, a questão específica responsável por gerar determinado pânico pode já ter acontecido em outros momentos, até mesmo em um passado próximo. Entretanto, para os autores, aqueles medos que aparentam durar longos períodos seriam, na verdade, um agrupamento de uma série de pânicos. Goode e Ben-Yehuda (1994) também destacam que descrever esse fenômeno como volátil não quer dizer que o mesmo não deixe ou não possa deixar um legado. Na prática, elementos do pânico podem se tornar institucionalizados, como acontece a partir do estabelecimento de novas organizações.

Além de apresentar as características desse fenômeno, Goode e Ben-Yehuda (1994) também buscam entender o que explicaria a existência desses surtos ou episódios de pânico. Segundo eles, três teorias já foram propostas para responder essa questão, sendo que cada uma delas atribui a responsabilidade pela criação dos pânicos a um setor diferente da sociedade: (1) as elites, (2) o povo e (3) os grupos de interesse.

Segundo Goode e Ben-Yehuda (1994), duas dimensões distinguem as teorias que já foram elaboradas para explicar a existência dos pânicos morais. A primeira delas é a da “moralidade x interesses”, que se refere ao motivo da criação de determinado medo exagerado. Esse é fruto de uma preocupação profunda e genuína, motivada pela visão de mundo e da ideologia das pessoas, ou foi causado por atores que, de alguma forma, lucram com isso, ganhando dinheiro, poder e/ou reconhecimento, a partir da inquietação gerada? Já a segunda dimensão é a da “elite x povo”, que se refere aos agentes responsáveis pela criação e manutenção de determinado pânico. Ele teve início nas classes altas, nas bases ou em setores intermediários, mais precisamente, na ação de representantes de grupos e organizações?

A partir da combinação entre essas duas dimensões, os autores chegaram a seis teorias possíveis, de acordo com a tabela 1:

|        | Motivos                  |                                |
|--------|--------------------------|--------------------------------|
|        | Moralidade/<br>Ideologia | Interesse<br>(Material/Status) |
| Níveis |                          |                                |
| Elite  | 1                        | 2                              |
| Meio   | 3                        | 4                              |
| Povo   | 5                        | 6                              |

**Tabela 1** - Teorias do pânico moral: motivos e origem  
Fonte: GOODE; BEN-YEHUDA, 1994, p. 159.

Segundo Goode e Ben-Yehuda (1994), essa tabela resume, de um modo bem simplista, as possíveis teorias sobre a gênese dos pânicos morais. Porém, eles ressaltam que essas hipóteses não têm a mesma probabilidade de atrair defensores. A célula 1, por exemplo, na qual as elites geram um pânico moral a partir de sentimentos profundos de ideologia e moralidade, independente de seus interesses, não teria defensores. Isso, segundo eles, poderia ser reflexo do fato de que, na sociedade ocidental, é muito difícil imaginar a existência de uma ideologia da elite que seja desassociada dos interesses da mesma. Essa ausência de apoiadores também atinge a célula 6, na qual o pânico é gerado pela busca das massas em obter ganhos materiais e de status.

Quanto à célula 3, cujos defensores argumentam que são grupos intermediários, como a polícia, as organizações profissionais e a mídia, que criam o pânico ao expressar sua própria moralidade/ideologia, de forma, em grande parte, independente das elites, Goode e Ben-Yehuda (1994) observam que, na prática, é difícil separá-la da célula 4. Nessa outra, esses mesmos agentes criam a preocupação exagerada tendo em vista, sobretudo, as vantagens materiais ou de status. Como os autores ressaltam, enquanto as células 3 e 4 podem, em princípio, ser separadas, elas acabam se misturando na vida real. Assim, eles chegam a três teorias principais: pânico construído pelos interesses das elites (célula 2), pânico gerado pelos interesses e pela moralidade/ideologia dos grupos intermediários (fusão das células 3 e 4) e pânico provocado pela moralidade/ideologia do povo (célula 5).

A primeira delas, a teoria de que os pânicos morais são construídos pelas elites, argumenta que esses medos exagerados são criados, de forma deliberada e consciente, por um pequeno e influente grupo (GOODE e BEN-YEHUDA, 1994).

Esses poderosos resolvem empreender uma campanha para gerar e manter a preocupação de parte do público sobre determinada questão, apesar de saber que, na verdade, essa não é tão perigosa para a sociedade. O objetivo disso, conforme Goode e Ben-Yehuda (1994) destacam, seria, normalmente, desviar a atenção dos problemas reais da sociedade, cuja solução ameaçaria os interesses da elite. De acordo com os autores, esse modelo é baseado na visão de que as elites têm um poder imenso sobre o resto da população, uma vez que dominam a mídia, determinam o conteúdo e a aplicação das leis e controlam grande parte dos recursos. Como destacam Goode e Ben-Yehuda (1994), o principal defensor dessa teoria é Stuart Hall, responsável pela análise mais conhecida e detalhada desse modelo de pânico, o livro *Policing the Crisis* (1978).

Já a teoria que alega que esses medos exagerados nascem no próprio povo, conhecida como “o modelo das bases”, afirma que a preocupação sentida pelas pessoas, apesar de excessiva, é genuína, ou seja, não é algo que dependa da ação e do estímulo de certos grupos. Como observam Goode e Ben-Yehuda (1994), se os políticos ou a mídia parecem ser os responsáveis por despertar o pânico em relação a um determinado assunto, essa teoria afirma que, na realidade, para isso ocorrer, a apreensão já devia ser latente nas pessoas. Isso porque, por mais poderosos que sejam, não é possível criar preocupações onde essas não estavam presentes. O pânico seria, assim, simplesmente a manifestação externa de um sentimento que já existia nas pessoas, um medo que explode, de modo espontâneo, por conta de um evento desencadeador.

Segundo esse modelo, os políticos elaboram os seus discursos de um modo que valoriza as preocupações dos seus eleitores, cujos pontos de vista já foram ouvidos, da mesma forma que a mídia cria e transmite o seu conteúdo com base no que acredita que seu público achará interessante e relevante. Em resumo, o ponto central dessa teoria é que o pânico seria desencadeado pelas profundas crenças de grande parte da população de que um determinado fenômeno representa uma ameaça aos seus valores, à sua segurança ou até mesmo à sua própria existência. Os políticos, a mídia e as agências de controle apenas amplificariam esse sentimento.

O modelo dos grupos de interesse, por sua vez, argumenta que os pânics não surgem no topo nem na base da sociedade, mas em algum lugar no meio dela. Eles nasceriam em diversos setores, como as associações profissionais, os grupos

religiosos, as organizações educacionais e tantas outras categorias e instituições existentes, incluindo a própria mídia e a polícia. Esses coletivos, muitas vezes, iniciam campanhas e cruzadas morais em meio à indiferença da elite e, até mesmo, à oposição da mesma. Sendo assim, quem ganharia com isso? Goode e Ben-Yehuda (1994) afirmam que os membros desses grupos podem, sinceramente, acreditar que seus esforços vão favorecer uma causa nobre. Porém, como os autores ressaltam, é importante destacar que essa também traz vantagens econômicas e poder para eles, uma vez que as motivações morais e materiais, na prática, estão bem misturadas. Assim, promover uma causa moral/ideológica implica, quase que inevitavelmente, em favorecer os interesses materiais e de status do grupo que acredita nela.

Após descrever as três teorias, Goode e Ben-Yehuda (1994) buscam apresentar um argumento que vá além da ideia de que esses modelos podem ajudar a explicar diferentes pânicos morais. Eles afirmam que é quase certo que algum medo ou estresse latente deve preexistir no público em geral, ou em segmentos do mesmo, para que um pânico generalizado ganhe força. De acordo com a visão deles, esse temor não poderia ser fabricado pelas elites nem por representantes dos grupos de interesse. Entretanto, isso não significa que os autores concordem com a teoria das bases. Essa, segundo eles, é importante por chamar atenção para o fato de que, para um pânico ser sustentado, é necessária a preocupação genuína de vastos setores da população, porém, como explicação independente, ela não seria completa.

Segundo Goode e Ben-Yehuda (1994), enquanto a existência de um medo latente é fundamental nos pânicos morais, isso não explicaria o motivo desse sentimento ganhar força em determinado momento. Essa apreensão deve ser articulada e expressada publicamente, o que, normalmente, é feito por alguma liderança ou organização. Dessa forma, os grupos de interesse teriam um papel essencial nesse fenômeno. Enquanto o povo fornece a matéria-prima do pânico, essas organizações são responsáveis pelo conteúdo do mesmo, que teria como base suas questões morais, e pelo momento escolhido para trazer essas questões à tona, que seria motivado pelos seus interesses (BEN-YEHUDA, 1986).

De modo resumido, Goode e Ben-Yehuda (1994) acreditam que a teoria do pânico construído pelas elites não explica a maioria dos pânicos, o modelo das bases revela da onde vêm essas preocupações e a teoria dos grupos de interesse



permite ver como essas são mobilizadas e intensificadas. Segundo os autores, “por si só, o modelo das bases é ingênuo; por si só, o modelo dos grupos de interesse é cínico e vazio. Juntos, os dois ajudam a esclarecer o pânico moral; grupos de interesse cooptam e fazem uso da moralidade e da ideologia das bases” (GOODE e BEN-YEHUDA, 1994, p. 168)<sup>28</sup>. Porém, os autores destacam que a análise de nenhum pânico moral pode ser considerada completa sem o exame detalhado das ações de todos os níveis sociais, das elites ao povo, e também de todo o espectro que vai da ideologia/moralidade, de um lado, aos interesses materiais de outro.

Goode e Ben-Yehuda (1994) observam que, apesar de muitos autores terem escrito sobre o processo de gênese dos pânicos morais, o declínio dos mesmos não costuma receber muita atenção. Porém, segundo eles, esse ponto precisa ser mais estudado, uma vez que está intimamente ligado ao impacto que esses fenômenos têm na sociedade. Mas qual seria esse impacto? Os pânicos são capazes de promover, de fato, uma mudança social ou são como as tendências da moda, que surgem, ficam populares por um tempo e depois desaparecem sem deixar um legado? (GOODE e BEN-YEHUDA, 1994). Como Goode e Ben-Yehuda (1994) respondem, enquanto alguns deles deixam um legado institucional, outros somem sem, aparentemente, deixar vestígios, como foi o caso do pânico causado pelos *Mods* e pelos *Rockers*, por exemplo, que desapareceu junto com essas subculturas.

Outros pânicos, porém, têm um efeito mais duradouro, como é o caso da guerra contra as drogas que, como destacam os autores, atinge a sociedade norte-americana há mais de um século. Ainda no século XIX, os usuários de drogas foram rotulados como desviantes e, eventualmente, como criminosos, gerando, assim, uma mudança social. Os pânicos seguintes, por sua vez, reafirmaram esse rótulo, impedindo que essa percepção fosse alterada. Esse exemplo revela como esses fenômenos podem resultar em leis, mudanças de comportamento e até no surgimento de novas organizações e agências de governo, que passam a regular a conduta vista como desviante até nos períodos sem pânico.

Entretanto, segundo Goode e Ben-Yehuda (1994), até os pânicos mais triviais, como o causado pelos *Mods* e pelos *Rockers*, deixam algum legado. Por

---

<sup>28</sup> Tradução livre do original: “By itself, the grassroots model is naive; by itself, the interest group model is cynical and empty. Together, the two help illuminate the moral panic; interest groups coopt and make use of grassroots morality and ideology” (GOODE e BEN-YEHUDA, 1994, p. 168).

mais que não levem ao surgimento de novas instituições, é muito provável que influenciem atitudes e, até mesmo, futuros pânicos. Cada vez que esse fenômeno acontece, universos morais são reafirmados, o comportamento dos desviantes é contrastado com a retidão dos outros cidadãos e os limites da sociedade são solidificados. Sendo assim, os autores enfatizam a importância de se pensar os pânicos morais como processos sociais de longo prazo em vez de vários episódios separados, discretos e localizados no tempo. Desse modo, como Goode e Ben-Yehuda (1994, p. 170) concluem, "pânicos morais são um elemento crucial na produção de mudança social. Eles não são um fenômeno marginal, exótico e trivial, mas uma chave por meio da qual nós podemos desvendar os mistérios da vida social"<sup>29</sup>.

#### 2.4. Comentários Finais

As obras de Cohen, Hall *et al* e da dupla Goode e Ben-Yehuda aqui apresentadas são verdadeiros marcos na teoria do pânico moral. Se cada uma delas trouxe grandes contribuições para o estudo desse fenômeno, juntas, elas permitem uma análise ainda mais profunda do mesmo. Cohen foi o verdadeiro fundador dessa teoria, o primeiro a escrever sobre o processo de gênese dos pânicos morais. Hall *et al*, por sua vez, ao darem ênfase ao elemento ideológico presente nesses episódios, transformaram esse objeto de estudo em algo ainda mais complexo, interessante e importante. Pensando sobre os critérios de identificação dos pânicos morais e também nas origens e motivações dos mesmos, Goode e Ben-Yehuda detalharam ainda mais esse fenômeno e trouxeram novos pontos de vista para a teoria.

De acordo com Thompson (1998), as pesquisas sobre pânico moral realizadas nos EUA, normalmente, favorecem a perspectiva de Goode e Ben-Yehuda (2010; 1994), que tem como foco os grupos de interesse. Já os estudos feitos no resto do mundo tendem a se basear nas obras de Cohen (2011) e de Hall *et al* (1982), que destacam a importância da mídia na difusão dos pânicos morais. Ambas as linhas de pesquisa trazem análises muito relevantes, mas, combinadas,

---

<sup>29</sup> Tradução livre do original: "Moral panics are a crucial element in the fabric of social change. They are not marginal, exotic, trivial phenomena, but one key by which we can unlock the mysteries of social life" (GOODE e BEN-YEHUDA, 1994, p. 170).

elas podem elucidar ainda mais esse fenômeno. Por um lado, parece correta a afirmação de Goode e Ben-Yehuda (1994) de que, para um pânico moral nascer, é necessário que haja uma preocupação genuína da população quanto a uma determinada questão. Também é importante reconhecer o papel dos grupos de interesse no desenvolvimento desses medos exagerados, motivado por vantagens morais e/ou materiais, as quais, na prática, andam bem misturadas. Porém, por outro, a teoria de Hall *et al* (1982) também traz aspectos fundamentais, que não devem ser deixados de lado, uma vez que, aparentemente, na maioria das vezes, não é a opinião pública que influencia o posicionamento da mídia e das autoridades, mas o contrário. A opinião pública não nasce espontaneamente no povo, ela está ligada a uma série de fatores, como o contexto do momento e as visões de mundo dominantes. Ou seja, ela é bastante influenciada por aqueles que estão no poder.

Entretanto, isso não significa que o poder seja algo centralizado, ele está espalhado pela sociedade, como afirma Foucault (1979), mas está distribuído de uma forma muito desigual. E ele não está apenas relacionado a dinheiro e a status, mas se manifesta de diferentes formas. No mundo ocidental, por exemplo, historicamente, um gênero sempre teve mais poder do que o outro, uma raça teve mais poder do que as demais e o mesmo aconteceu em relação às diferentes orientações sexuais, faixas etárias, etc. Assim, não se pode negar que a visão de mundo de boa parte da sociedade é fortemente influenciada pelas narrativas criadas por essas categorias dominantes. E, por mais que os grupos inferiorizados busquem um empoderamento cada vez maior, é muito difícil desconstruir preconceitos tão enraizados. Ou, como Cohen (2011) escreveu, não é fácil alterar a percepção que as pessoas têm sobre os mais diversos problemas sociais.

A teoria do pânico moral é bastante complexa e traz múltiplas interpretações. Sendo que, de certa forma, ela ainda é bem recente, nem completou cinquenta anos. E tudo começou com os *Mobs* e os *Rockers* que despertaram a atenção de Cohen para esses medos exagerados. Os jovens, por sinal, foram os protagonistas não apenas desse pânico, mas também de vários outros. Mas por que a juventude costuma ser alvo de pânicos morais?

## 2.5. Síntese do Capítulo

Este capítulo apresenta a teoria do pânico moral a partir das obras de seus principais autores, Stanley Cohen (2011), Stuart Hall *et al* (1982) e Erich Goode & Nachman Ben-Yehuda (2010; 1994). Ao escrever o livro *Folk Devils and Moral Panics: the creation of the Mods and Rockers*, publicado em 1972, Cohen foi o verdadeiro fundador dessa teoria. Hall *et al*, por sua vez, transformaram esse objeto de estudo em algo ainda complexo ao darem ênfase ao elemento ideológico presente nesses pânico. Nos anos 1990, Goode e Ben-Yehuda, detalharam ainda mais esse fenômeno e trouxeram novos pontos de vista para a teoria. É curioso observar que tanto Cohen (2011) quanto Hall *et al* (1982) analisaram episódios de pânico moral que tiveram jovens como protagonistas. Embora esse conceito não se limite a fenômenos relacionados à juventude, essa, frequentemente, vira alvo de medos exagerados, fato esse que será examinado no capítulo a seguir.

### 3. Pânico Moral e a Construção Social da Juventude

O objetivo do presente capítulo é compreender os motivos que fazem com que os jovens sejam, muitas vezes, alvos de pânicos morais. Para isso, será analisada a relação existente entre as noções de “desvio” e “juventude”, buscando-se entender a importância da primeira no processo de construção social da segunda. Também serão apresentados exemplos de pânicos morais motivados por práticas juvenis, com um foco maior no período entre o final do século XIX e início do século XX, época em que nasceu o conceito de “adolescência”.

Apesar de tanto Cohen (2011) quanto Hall *et al* (1982) escolherem analisar grupos de jovens em seus livros sobre pânico moral, esse conceito não se limita a fenômenos relacionados à juventude. Porém, é fato que, frequentemente, os alvos de pânicos morais são jovens, pois as ideias de “juventude” e “desvio” estão intrinsecamente relacionadas. Como afirmam Pereira e Rocha (2016, p. 128), "rebeldias, revoltas, revoluções, transgressões, irreverências e tudo o que vai de encontro ao *status quo* são legítima e controladamente permitidas aos jovens", uma vez que a eles é atribuída a liberdade e também a responsabilidade de mudar o mundo. Desse modo, as gerações mais novas estão presentes em grande parte dos pânicos morais, sendo representadas, ao mesmo tempo, como uma "juventude perigosa" e uma "juventude em perigo" (TURTON, 2014), já que certos grupos de jovens são vistos como uma ameaça que pode corromper e desencaminhar outros mais inocentes.

Porém, essa associação entre “juventude” e “desvio” não acontece em todas as sociedades, nem em todas as épocas. Trata-se de uma construção social, uma vez que, segundo Becker (2009), o rótulo de “desviante” é atribuído pelo grupo, não é uma qualidade inerente a determinados atos ou atores sociais. Nas sociedades tradicionais, por exemplo, em que o papel de cada um já está definido bem antes do seu nascimento, os mais novos representam a continuidade do que sempre foi, não são vistos como agentes de revoltas e transgressões. É como se cada pessoa fosse apenas um elo na corrente que liga o passado ao futuro e, desse modo, não há muita opção de escolha, apenas expectativas que devem ser

cumpridas. Como destaca Paz (1984), a relação entre passado, presente e futuro é diferente em cada civilização. Nas sociedades tradicionais, o agora repete o ontem, de modo que o modelo do presente e do futuro é sempre o passado. Nelas, a vida social consiste na repetição rítmica do passado, o qual, através dos ritos e das festas, se faz sempre presente. A modernidade, por sua vez, é a primeira época a exaltar a mudança como seu fundamento. Para os modernos, a perfeição só pode ser encontrada no futuro, o qual, por definição, não se parece nem com o passado nem com o presente (PAZ, 1984). São duas formas bem diferentes de enxergar e organizar o tempo, uma baseada na tradição, que é ensinada pelos mais velhos, e outra na mudança, fortemente associada aos mais novos. Assim, fica fácil entender a importância cada vez maior que os jovens adquiriram na sociedade moderna, uma vez que eles representam o tão valorizado futuro.

Se, por muito tempo, os jovens ocuparam uma posição de meros coadjuvantes na sociedade, a modernidade foi responsável por transformá-los em protagonistas. Esse processo, que culminou na criação do conceito de *teenager*, em meados dos anos 1940, teve início, como observa Savage (2009), com o turbilhão político e econômico do fim do século XVIII, marcado pela Revolução Industrial, pela Declaração de Independência dos EUA e pela Revolução Francesa. Esses acontecimentos, que tiveram consequências que se estenderam por todo o século XIX, alteraram o conceito ocidental de juventude. Como destaca Savage (2009, p. 30), “os jovens passaram a ser uma fonte de esperança e símbolo do futuro, por um lado, mas por outro, eram um grupo instável e perigoso”.

Essa percepção de que alguns grupos de jovens representariam uma ameaça para a sociedade ficou ainda mais forte ao longo do século XIX e foi decisiva para a criação do conceito de “adolescência”, que não existia até o início do século XX. Foi em 1904, com a publicação de *Adolescence*, que Stanley Hall estabeleceu o termo definitivo para o longo hiato entre a infância e a idade adulta. Até então, como ainda acontece em sociedades mais tradicionais, não havia a ideia de uma etapa de transição entre elas. É fato que a puberdade é um processo biológico universal, porém, como destaca Pais (1990, p. 148), “a adolescência só começou a ser vulgarmente encarada como fase de vida quando, na segunda metade do século XIX, os problemas e tensões a ela associados a tornaram objeto de ‘consciência social’”.

Assim, como observa Pais (1990), a visão atual de que a vida é dividida em sucessivas fases não é algo natural, mas resultado de um complexo processo de construção social. Nele, determinadas fases só passam a ser reconhecidas em períodos históricos nos quais são vistas como geradoras de problemas sociais. Isso também aconteceu com a “infância”, que ganhou visibilidade entre o final do século XVIII e o início do século XIX, motivada por duas importantes tendências demográficas da época que deram destaque para as crianças: o declínio das taxas de mortalidade infantil e de natalidade (ARIÈS, [1960] 2012).

O surgimento da noção de “adolescência”, por sua vez, está relacionado ao aumento da delinquência juvenil ao longo do século XIX. Como escreveu Stanley Hall ([1904] 1914, p. 325)<sup>30</sup>, as estatísticas criminais da época, “em todas as terras civilizadas”, estavam apontando para “dois tristes e significativos fatos”: (1) o aumento dos atos criminosos cometidos por jovens entre 12 a 14 anos e (2) a proporção cada vez maior de delinquentes juvenis. A importância que Stanley Hall dá a esse tema é tanta que a palavra “crime” está presente no subtítulo de *Adolescence*<sup>31</sup>. Além disso, a obra tem, inclusive, um capítulo inteiro dedicado ao assunto, chamado *Juvenile Fault, Immoralities, and Crimes*<sup>32</sup>. Nele, o autor escreve sobre o aumento do crime entre os jovens, suas causas e possíveis soluções e também sobre problemas visíveis entre a juventude da época, como alcoolismo, prostituição e suicídio.

Como Stanley Hall (1914) destacou no prefácio do livro, a vida moderna trouxe muitas dificuldades, sobretudo para os jovens. Segundo o autor, o aumento da delinquência juvenil nos EUA do século XIX revelava que a família, a escola e a igreja tinham falhado em reconhecer a natureza, as necessidades e, principalmente, os perigos associados à juventude, deixando-a exposta a perversões, vícios e prisões de um modo nunca antes visto. O número de detenções estava aumentando, porém, como observa Savage (2009), até então, as medidas legais para os jovens eram ambíguas. Segundo o direito civil norte-americano, aqueles que tinham até 21 anos de idade eram considerados crianças.

---

<sup>30</sup> De fato, consultei a edição de 1914 do livro, uma versão digitalizada da mesma que está disponível em <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.218784/>.

<sup>31</sup> O nome completo do livro é “*Adolescence: its Psychology and its relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*”. Traduzindo para o português, “Adolescência, sua Psicologia e suas relações com a Fisiologia, Antropologia, Sociologia, Sexo, Crime, Religião e Educação”.

<sup>32</sup> Traduzindo para o português: “Faltas, Imoralidades e Crimes Juvenis”.

Porém, o autor ressalta que os reformatórios acabavam focando nos mais novos dessa faixa etária, uma vez que tinham dificuldade de controlar os mais velhos. Esses, frequentemente, eram tratados como adultos, mesmo sendo “crianças” de acordo com a lei. Visando proteger os infratores mais jovens daqueles que já tinham mais idade, o estado de Illinois aprovou, em julho de 1899, a Lei do Juizado de Menores, autorizando a instituição de um tribunal juvenil separado (SAVAGE, 2009). Deste modo, segundo Savage (2009), ao oferecer um ponto de corte entre a infância e a idade adulta, esta lei representou um passo crucial na construção da adolescência como um estágio de vida distinto, trazendo profundas implicações para a juventude dentro e fora dos EUA, uma vez que influenciou decisões semelhantes em outros estados e países.

Destaque na imprensa, o tribunal introduziu uma abordagem progressista, que enxergava a delinquência como produto de más condições sociais, uma visão bem diferente das explicações deterministas que os sociólogos criminologistas da época apresentavam (SAVAGE, 2009). De fato, as complexidades da vida urbana estimularam uma entrada cada vez mais precoce na criminalidade, um grave problema social que, segundo Savage (2009), estava, na virada do século, chamando a atenção do mundo inteiro e demandando uma atenção especial das autoridades. Nos EUA, como ressalta Pais (1990), os poderes públicos começaram a identificar e a se preocupar com uma “cultura adolescente”, com comportamentos próprios, nascida a partir do envolvimento dos jovens em grupos de amigos. Parecia existir uma conexão entre essa cultura e o desenvolvimento de formas de marginalidade social e delinquência, o que levou a adoção de diversas medidas para controlar os jovens. Essas, como observa Pais (1990, p. 148), foram importantes para o reconhecimento da adolescência e seus “problemas”.

O prolongamento da escolaridade, a legislação sobre trabalho infantil, que incrementava a idade a que os adolescentes podiam começar a trabalhar, o próprio surgimento da família contemporânea, com o correspondente aumento da dependência dos jovens em relação às suas famílias de origem, a proliferação de casas de correção para menores e outras medidas públicas constituíram a expressão do reconhecimento social dos ‘problemas’ da adolescência.

Assim, fica visível que a concepção atual que temos dessa fase da vida não existiu sempre, mas foi resultado de um longo processo, constatação essa que já estava em *Adolescence* (1914). Como Savage (2009) destaca, a grande contribuição de Stanley Hall foi perceber que, na sociedade americana e ocidental,



o estado intermediário entre a infância e a vida adulta não era apenas determinado biologicamente, mas também era socialmente construído. A juventude, historicamente, tem sido marcada como uma fase de vida instável, associada a diversos “problemas sociais” (PAIS, 1990), e foram, justamente, essas tensões e a busca por soluções que deram visibilidade a ela e a moldaram da forma como a entendemos hoje. Sendo assim, a noção de “juventude” foi construída a partir da ideia de “desvio”, uma vez que ela só passou a ser pensada quando começou a ser vista como uma ameaça aos valores da sociedade. E é por conta da forte relação entre esses dois conceitos que os jovens são um alvo frequente dos pânicos morais, do final do século XIX até os dias de hoje.

### 3.1. **Gangues, Ragtime, Swing: Pânicos morais na pré-história da juventude**

Apesar do conceito de “adolescência” ter surgido nos primeiros anos do século XX, a cultura juvenil só ganhou força em meados da década de 1940, quando os EUA venceram a Segunda Guerra Mundial e o termo "*teenager*" foi inventado (SAVAGE, 2009). Porém, como afirma Savage (2009), diferentemente do que o senso comum acredita, a valorização da juventude não teve início com o rock'n'roll, mas foi o resultado de um processo que aconteceu no final do século XIX e na primeira metade do século XX. No livro *A Criação da Juventude* (2009), o autor apresenta o que ele chama de “a pré-história do *teenager*”, com base em notícias de jornais e diários pessoais do período entre 1875 e 1945. Na obra, Savage (2009) escreve sobre os efeitos que a Revolução Industrial, as Guerras Mundiais e a Grande Depressão tiveram sobre os jovens dos EUA, da Grã-Bretanha, da França e da Alemanha, que começaram a se fazer ouvir por meio da arte, da mudança de comportamento e da quebra de paradigmas.

No livro, fica claro que a juventude já estava causando muita confusão bem antes dos pânicos morais gerados pelo *mugging* (nos anos 1970), pelos *Mods* e *Rockers* (nos anos 1960) e pelo fenômeno do rock'n'roll (nos anos 1950). Outros grupos de jovens e estilos musicais já tinham ganhado grande destaque na imprensa e provocado uma preocupação exagerada, como aconteceu com os *Hooligans*, na Grã-Bretanha, em 1898, com os Apaches, na França, em 1900, e com o ragtime e suas danças, muito populares nos EUA entre os últimos anos do

século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Analisar esses pânicos pode ser bem interessante, uma vez que foram alguns dos primeiros a ter a juventude como alvo. Além disso, como aconteceram em um período em que a ideia de “adolescência” ainda estava sendo criada, eles, sem dúvida, influenciaram o conceito da mesma e também a própria noção de “juventude”.

Apesar de ter como foco o período entre 1875 e 1945, Savage (2009) cita em *A Criação da Juventude* um distúrbio anterior, no qual a relação entre juventude, desvio e mídia, tão própria dos pânicos morais, já estava presente. Em julho de 1857, um confronto entre duas gangues de Manhattan, os *Bower Boys* e os *Dead Rabbits*, ganhou destaque na imprensa norte-americana. Divulgados com manchetes sensacionalistas, os distúrbios foram, nas palavras do *New-York Daily Times*, causados por uma “multidão de jovens vagabundos”<sup>33</sup>. Como observa Savage (2009, p. 50), “com seus chamativos nomes de grupos e com um jeito de arrepiar os cabelos, os jovens gângsteres ofereciam pautas perfeitas para os jornalistas da cidade”. E, nessa relação, ambos ganhavam: os primeiros obtinham a publicidade que desejavam, enquanto os últimos conseguiam material para escrever notícias que uniam dois ideais da imprensa: excitação e censura (SAVAGE, 2009).

O jovem, como ressalta Savage (2009), era um assunto emocionante, ainda mais quando estava associado ao crime e a hábitos estranhos e bárbaros. Sendo assim, virou protagonista de diversas reportagens nas décadas seguintes. Nos anos 1870 e 1880, os jornais relatavam com regularidade a ocorrência de assaltos, carnavais e brigas de gangues. Os adolescentes das classes média e alta, porém, como o autor observa, não eram tão visíveis nos meios de comunicação, pois não aparentavam causar problemas e personificavam os principais valores norte-americanos<sup>34</sup>. Assim, os jovens só apareciam na mídia quando se comportavam de maneira desviante, o que contribuiu para fortalecer ainda mais a associação entre os conceitos de “juventude” e “desvio”.

<sup>33</sup> Tradução livre do original: “*a crowd of young vagabonds*”, conforme publicado na edição do *New-York Daily Times* de 06 de julho de 1857.

<sup>34</sup> Segundo Stanley Hall (1914), naquela época, os Estados Unidos ainda eram “uma nação na adolescência”. Como o autor escreveu no prefácio de *Adolescence* (1914, p. xviii), “no vigor, no entusiasmo e na coragem, nós ainda somos jovens e nossas falhas são aquelas da juventude” (tradução livre do original: “*In vigor, enthusiasm, and courage we are still young, and our faults are those of youth*”).

Na última década do século XIX, o problema da delinquência juvenil estava cada vez mais urgente e aparecia com ainda mais frequência na imprensa dos EUA, da Grã-Bretanha e da França. Os jornalistas, porém, não tinham ideia do impacto que suas notícias sensacionalistas provocavam. Como destaca Savage (2009, p. 51), “aparecer na imprensa dava status. Aparecendo aos olhos do público ao mesmo tempo que a imprensa popular flexionava pela primeira vez os seus músculos, o selvagem dos bairros pobres era uma amostra para o século seguinte”, marcando o início do relacionamento simbiótico entre os meios de comunicação e a juventude.

Para Savage (2009), essa súbita atenção era um reflexo do fato de que, nos anos 1890, muitos jovens urbanos exibiam uma estranha independência, vivendo a vida do seu próprio modo. Determinados a ter o que queriam, por bem ou por mal, iam atrás de drogas, armas e roupas, sem se importar com o a opinião dos jornalistas, dos reformadores e dos adultos, de um modo geral. Tipos como os *Hooligans* e os *Apaches* usavam um vestuário extravagante, que chamava a atenção do público, utilizando sua surpreendente aparência como um distintivo de honra. Entretanto, como observa Savage (2009), quando os jornais davam destaque para esses grupos, acabavam por irradiar a rebeldia que tanto buscavam controlar. Como visto no capítulo anterior, esse é um processo que, frequentemente, acontece nos pânticos morais, como as noções de “amplificação de desvio”, citada por Cohen (2011), e “espiral de desvio”, mencionada por Hall (1982), revelam.

Na primeira década do século XX, a quantidade de artigos sobre “meninos” e “delinquência juvenil” era dez vezes maior do que na década anterior, sendo o principal assunto nos jornais e revistas voltados para o mercado de massa (SAVAGE, 2009). Segundo Savage (2009), a classe média foi levada a acreditar que os “jovens valentões urbanos” eram uma grave ameaça social e que a delinquência era contagiante, podendo passar para os seus próprios jovens. Assim, nos anos 1900, o crescente foco na adolescência estava relacionado a uma forte preocupação com a mais visível manifestação dos jovens da época: “as classes miseráveis selvagens que viviam tão desregradamente nas áreas pobres das cidades que ameaçavam contaminar os filhos dos burgueses” (SAVAGE, 2009, p. 108).

De acordo com Savage (2009), assim como nos EUA, as primeiras ideias sobre adolescência que surgiram na Grã-Bretanha tiveram como foco o “controle dos pobres no meio urbano”, uma vez que, nos últimos anos do século XIX, o crime juvenil também tinha virado uma questão nacional por lá. Um novo tipo de gangue estava surgindo nos bairros menos privilegiados. Em 1890, os *Scuttlers* participaram de uma luta livre que envolveu cerca de quinhentos jovens em Manchester. Segundo o autor, ao longo da década, esse termo passou a denotar um novo estilo juvenil, que se espalhou por várias cidades da Inglaterra, marcado por roupas características e uma horripilante terminologia. Como descreve Savage (2009, p. 59), segundo relatos da época, o “*Scuttler* profissional” podia ser reconhecido por usar “‘boné de pugilista’, calças ‘de boca larga’, sapatos com ponteira de metal e bico fino, cintos pesados e personalizados com desenhos, ressaltados com pinos de metal, que incluíam serpentes, estrelas e corações perfurados”. Porém, outra marca dos *Scuttlers* era a violência, que, às vezes, levava a assassinatos de membros de gangues rivais e também de imigrantes, por puro preconceito racial.

Em agosto de 1898, como relata Savage (2009), esses distúrbios explodiram em um verdadeiro escândalo nacional. Em pleno feriado bancário, a cidade de Londres foi palco de uma série de prisões por ofensas públicas, como brigas, roubos, embriaguez e agressões contra a polícia. Sem encontrar uma palavra para explicar quem eram os jovens que tinham causado toda essa confusão, a imprensa inventou um novo nome: o *Hooligan*. Desse modo, assim como aconteceu décadas depois com os *Mods* e *Rockers* e com o *mugging*, o *Hooligan* foi transformado em novidade para justificar a sua criação como notícia.

Naquele verão, como observa Savage (2009), todos os distúrbios provocados por gangues foram marcados pela nova expressão. Os próprios participantes passaram a utilizar o termo para se autodenominar, adotando a opinião da mídia a respeito de suas atividades. Além disso, como observa o autor, foi descrevendo os *Hooligans* que os jornais britânicos, pela primeira vez, fizeram uma associação explícita entre o modo de se vestir e delinquência. Como descreveu o *Daily Graphic*<sup>35</sup>, “todos eles têm um cachecol peculiar enrolado no

---

<sup>35</sup> Na edição de 16 de novembro de 1900, citada por Savage (2009, p. 60).

pescoço, um boné colocado jocosamente para frente, bem caído sobre os olhos, e calças muito justas nos joelhos e muito folgadas na altura dos pés”.

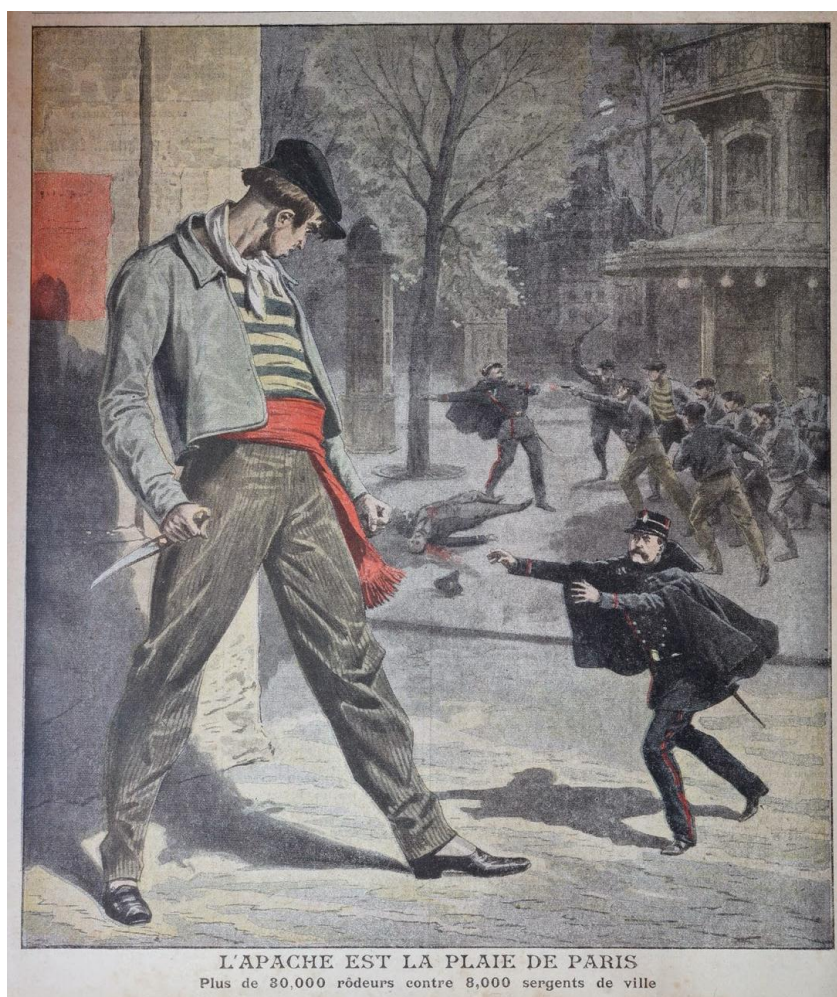


**Figura 1** – “Um perfeito Hooligan”  
Fonte: *Daily Graphic* apud SAVAGE, 2009, p. 59.

No fim da década de 1890 e início dos anos 1900, o *Hooligan* brilhou na imprensa britânica como uma grande ameaça, conferindo uma urgência ainda maior para o problema da juventude delinquente. Esse pânico deixou visível a existência de “uma subclasse de jovens”, que era, em grande parte, independente e viciada em “cigarros, álcool e casas de show” (SAVAGE, 2009, p. 101). Porém, como ressaltava Savage (2009), enquanto para os adultos burgueses, essas gangues representavam o colapso da sociedade, para os participantes das mesmas, elas significavam algo bem diferente. Do ponto de vista deles, estavam apenas tentando ser donos do seu próprio destino. A união em bandos e o envolvimento em disputas era uma forma de se afirmar, de experimentar um pouco de excitação

e transcender um estilo de vida que não tinha saída. O vandalismo e os crimes que, às vezes, cometiam eram motivados pelo tédio, pelo desespero ou pelo mútuo incentivo. Eles desejavam uma vida com mais liberdade, porém, como o autor destaca, demonizados pela imprensa, acabavam chegando aos bandos nos tribunais, muitas vezes, recebendo sentenças severas.

Em dezembro de 1900, outro tipo de jovem vilão bastante visível tomou conta da imprensa, dessa vez na França: os Apaches. Aparecendo nos jornais como a mais recente de várias gangues de áreas pobres, eles ganharam destaque por conta de suas roupas bem extravagantes. Segundo Savage (2009, p. 62), vestiam um “paletó preto com uma camisa colorida por baixo, às vezes usada com um cachecol *foulard* (...). Todo o conjunto era completado com uma boina, tatuagens e um sarcástico ar de superioridade burguesa”.



**Figura 2** – “O Apache é a praga de Paris”  
Fonte: *Le Petit Journal*, 20 out. 1907, p. 1.

A origem do nome “Apache” era obscura, porém, Savage (2009) ressalta que, de acordo com o historiador criminalista Claude Dubois, era o resultado inevitável do fascínio que os franceses tinham pelos índios norte-americanos. Presente há muito tempo na literatura infantil, e também em espetáculos, contos e romances, a imagem do índio, como observa Savage (2009), se espalhou por toda a Europa, virando o principal ícone da cultura norte-americana. Apesar do fato de que, em geral, os “peles vermelhas” perdiam as fictícias batalhas contra os caubóis, eles exerciam um grande apelo sobre os adolescentes da década de 1900, pois eram “selvagens” e “livres” (SAVAGE, 2009). Além disso, segundo o autor, o status de “vítimas da sociedade” que os índios tinham rimava com uma classe de jovens emergente à procura de uma metáfora para a sua própria situação.

Ainda sem direitos à cidadania, mas constantemente lembrados de seus deveres para com a nação, os jovens urbanos na América e na Europa viam na figura fugitiva do índio um símbolo de espaço escancarado, assim como de dignidade sob pressão (SAVAGE, 2009, p. 131).

Assim, é possível destacar que a visão dos jovens como selvagens não tem origem nos anos 1950, década em que estreou o filme *The Wild One*<sup>36</sup> (BENEDEK, EUA, 1953), mas começou muito antes. Mais do que isso, é curioso observar que essa associação não foi criada apenas pelos adultos, que não compreendiam o comportamento dos mais novos e achavam que esses deviam ser “civilizados”, mas também foi feita pela própria juventude, que, em busca de liberdade, se projetava na imagem do índio. Na França, como recorda Savage (2009), os Apaches transformaram esta identificação em um grande escândalo nacional.

Segundo o autor, durante os primeiros meses de 1902, esses “selvagens” vindos das áreas mais pobres de Paris quase não saíam dos jornais. Assim, o termo “Apache de Paris” virou sinônimo de “jovem perigoso”. Porém, como Savage (2009) ressalta, assim como aconteceu com os *Hooligans*, os Apaches também eram, essencialmente, uma criação da mídia, uma vez que essa criava um clima generalizado de medo a partir das atividades de um pequeno segmento da juventude francesa. Como uma jovem, Amelie Helie, afirmou no tribunal, “Apaches! Moicanos! Cabeças de Ouro! Tudo isso é invenção dos jornalistas. Nós nos chamamos de companheiros” (SAVAGE, 2009, p. 63).

---

<sup>36</sup> Em português, o título do filme é *O Selvagem*.

Com a ajuda da mídia, o estilo começou a se espalhar dos pobres urbanos privados de direitos civis ou privilégios para o jovem operário descontente dos subúrbios. Assim, como escreve Savage (2009), o que era um escândalo para imprensa, foi visto como uma convocação por muitos jovens que estavam insatisfeitos com suas vidas e que viam no roubo uma possibilidade de restituir a justiça em uma sociedade tão desigual. Desse modo, como o autor destaca, a cobertura da mídia em relação à delinquência, tanto na França, quanto na Grã-Bretanha e nos EUA, teve um efeito ambíguo. Ao chamar a atenção para o crime juvenil, buscando possíveis soluções, a imprensa acabou trazendo publicidade para os movimentos que queria conter, aumentando ainda mais esses desvios, uma vez que esses jovens, até então invisíveis, queriam ver seus nomes nos jornais.

Como o autor observa, assim como no pânico motivado pelos *Hooligans*, a figura do Apache também foi utilizada pelos defensores da lei e da ordem para exigir um maior controle social por parte do Estado e punições mais severas para os criminosos. Porém, é importante ter em mente que o aumento do número de notícias sobre determinado tipo de crime não significa, necessariamente, que o mesmo esteja acontecendo com uma frequência maior. Mais do que isso, como Hall *et al* (1982) destacaram ao analisar o pânico sobre o *mugging*, nos anos 1970, as próprias estatísticas criminais não são indicadores precisos do volume de delitos cometidos<sup>37</sup>. Assim, no início do século XIX, o crescimento das taxas relacionadas à delinquência juvenil e do número de matérias sobre esse tema não comprova que o problema estava piorando, mas confirma que ele estava mais visível. A era das massas, com seus meios de comunicação e crescentes restrições sociais, colocou em evidência episódios que, anteriormente, teriam passado despercebidos e transformou atos que até então não eram reprovados em ações criminosas. Como Stanley Hall (1914, p. 405) ressaltou em *Adolescence*, “o aumento do crime juvenil, tão deplorado, não se deve totalmente à vida na cidade

---

<sup>37</sup> Em *Policing the Crisis*, Hall *et al* (1982) afirmam que há uma diferença entre as estatísticas criminais e a realidade, apresentando uma série de razões para isso: (1) as estatísticas fazem referência apenas aos crimes reportados; (2) diferentes áreas coletam seus dados de modos distintos; (3) a mobilização policial para controlar determinado delito aumenta a atenção que o mesmo recebe; (4) a própria ansiedade do público em relação a um tópico específico leva a imprensa a publicar mais sobre ele; (5) as estatísticas criminais são baseadas nas leis e, portanto, são arbitrárias; e (6) mudanças na lei fazem com que seja difícil comparar uma época a outra.



ou à crescente depravação dos jovens, mas também às crescentes exigências éticas da sociedade”<sup>38</sup>.

Entretanto, não era apenas no mundo do crime que a relação entre “juventude” e “desvio” se fazia presente. No início do século XX, a música e as danças juvenis também começaram a causar um verdadeiro escândalo, a partir do fenômeno do ragtime. Esse estilo musical foi o primeiro a ser considerado completamente norte-americano, criado a partir da mistura dos ritmos sincopados africanos com a música clássica europeia (SFETCU, 2014). Nascido nos EUA nos anos 1890, ele ficou muito popular nas décadas de 1900 e 1910, principalmente entre os jovens (BERLIN, 1996). Porém, acompanhando o sucesso, vieram várias críticas de pessoas, instituições e periódicos que o viam como uma ameaça. Como recorda Savage (2009), o *Musical American* publicou que esse estilo musical era “uma droga que viciava”, enquanto o *Musical Courier* o considerou “um desastre nacional” (SAVAGE, 2009). A revista mensal *The Etude* (1900, p.16), por sua vez, comparou o ragtime a uma praga, chamando o de “veneno virulento, que, na forma de uma epidemia de malária, está entrando nos lares e cérebros dos jovens a ponto de levantar suspeitas quanto à sanidade deles”<sup>39</sup>.

Os motivos para essa histeria, segundo Edward Berlin (1996), eram vários. Um deles é a tendência, bastante visível ao longo do século XX, que as gerações mais velhas têm de rejeitar os estilos musicais que fazem sucesso entre os mais jovens. Isso aconteceu não apenas com o ragtime, mas também com o jazz, com o rock’n’roll, com a música disco, com o hip hop, entre outros. Quando, em meio à febre do ragtime, a revista *The Etude* (1900) afirmou esperar, sinceramente, que, no futuro, os EUA fossem poupados de sofrer com outras “insanidades musicais”, seus escritores não faziam ideia de que muitos novos estilos polêmicos ainda estavam por vir. Mais do que isso, jamais poderiam supor que, desse momento em diante, os gêneros musicais que fariam mais sucesso, nos EUA e no mundo ocidental, como um todo, seriam criados por negros. Com o ragtime, era a

<sup>38</sup> Tradução de Talita M. Rodrigues presente no livro *A Criação da Juventude*, de Jon Savage (2009, p. 88). Texto original em inglês: “(...) *the increase of juvenile crime, so deplored, is not entirely due to city life or growing youthful depravity, but also to the increasing ethical demands of society*” (STANLEY HALL, 1914, p. 405).

<sup>39</sup> Tradução de Talita M. Rodrigues no livro *A Criação da Juventude*, de Jon Savage (2009, p. 73). Texto original em inglês: “(...) *this virulent poison which, in the form of a malarious epidemic, is finding its way into the homes and brains of the youth to such an extent as to arouse one’s suspicions of their sanity*” (*THE ETUDE*, 1900, p.16).

primeira vez que uma forma de arte afro-americana tinha tanto impacto na vida cultural dos EUA, deixando de ser vista como algo exótico e virando *mainstream* (BERLIN, 1996).

Entretanto, apesar disso, o preconceito racial ainda era muito grande no país. Como observa Berlin (1996), uma das principais fontes de preocupação em relação ao ragtime estava, justamente, no fato de que a juventude dos EUA tinha aceitado, de modo tão entusiasmado, uma expressão musical criada por negros. Por conta da sua origem afro-americana, o ragtime era visto como uma influência negativa para os jovens brancos e, portanto, algo que devia ser confrontado e eliminado. Savage (2009) também traz alguns exemplos que revelam o racismo que estava presente nas críticas que esse estilo musical recebia. O autor destaca que, em 1913, o *Musical Courier* publicou a carta de um leitor que dizia que a América “estava sendo vítima da alma coletiva dos negros através da influência do que popularmente se conhece como música ‘ragtime’”. Pior do que isso, segundo Savage (2009, p. 142), nesse mesmo texto estava escrito que o ragtime era “símbolo da moralidade primitiva e das perceptíveis limitações morais do tipo negro. Ali a restrição sexual é quase desconhecida, e se concede a mais selvagem amplitude de incerteza moral”<sup>40</sup>.

Assim, como Berlin (1996) observa, fica bem visível que, alinhadas às críticas movidas pelo preconceito racial, estavam aquelas de aspecto sexual, muito influenciadas pelas danças que nasceram a partir desse gênero musical. O ragtime era um ritmo animado e, ao som dele, desenvolveu-se, nos bairros pobres, uma série de danças que imitavam animais, como o *turkey trot*, o *bunny hug*, o *grizzly bear*, o *monkey glide*, o *possum trot* e o *kangaroo dip*<sup>41</sup> (SAVAGE, 2009). O autor destaca que, como o título da música “*Everybody's Doing It Now*” (1911), do compositor Irving Berlin, sugere, todos estavam aderindo a elas. Porém, a palavra “todos”, nesse caso, refere-se, basicamente, aos jovens, que ficavam fascinados com esses novos passos. Já para os moralistas, como o autor ressalta,

<sup>40</sup> Tradução de Talita M. Rodrigues no livro *A Criação da Juventude*, de Jon Savage (2009, p. 142). Texto original em inglês: “*America is falling prey to the collective soul of the Negro through the influence of what is popularly known as ‘rag time’ music (...) The American ‘rag time’ or ‘rag time’ evolved music is symbolic of the primitive morality and perceptible moral limitations of the Negro type. With the latter sexual restraint is almost unknown, and the widest latitude of moral uncertainty is conceded*” (MUSICAL COURRIER, 1913, p.22-23).

<sup>41</sup> Traduzidos para o português, os nomes dessas danças ficariam assim: “Troto de Peru”, “Abrace de Coelho”, “Urso-pardo”, “Deslize de Macaco”, o “Troto de Gambá” e “Mergulho de Canguru”.

essas danças, com seus braços e pernas entrelaçados, pareciam confirmar, o vínculo entre música, raça e sexualidade.

Os jovens, entretanto, não se importavam com essas críticas e, desse modo, o ragtime, rapidamente, cruzou as fronteiras de classe e raça. Segundo Savage (2009), os salões de dança eram lugares públicos em que os adolescentes podiam se encontrar sem a supervisão de adultos e onde as mulheres tinham liberdade para dançar com quem quisessem. Sendo assim, como Julian Street (1913, p. 10-11)<sup>42</sup> observou, as danças que imitavam animais tinham criado uma mistura social nunca antes sonhada nos EUA, “uma miscelânea heterogênea de pessoas em que respeitáveis mulheres jovens, casadas e solteiras, e até debutantes, dançam, não apenas sob o mesmo teto, mas na mesma sala, com mulheres da cidade”<sup>43</sup>.



**Figura 3** – *Bunny Hug, Grizzly Bear e Turkey Trot*

Fonte: <https://blog.imagesmusicales.be/dirty-dancing-animal-trotting/>

De acordo com Savage (2009), essa mistura de classes levou a uma forte reação negativa, como mostra, por exemplo, a manchete “Movimento começa a proibir ‘turkey trot’ e ‘grizzly bear’ na Quinta Avenida”, que explorava o pânico de uma queda nos padrões morais. Porém, como o autor destaca, já era tarde demais, pois milhares de jovens americanos iam aos salões de baile todas as noites da semana. Para Savage (2009, p. 144), “a popularidade das danças de animais

<sup>42</sup> De fato, consultei a edição de 1913 da obra, uma versão digitalizada da mesma que está disponível em [https://archive.org/details/ldpd\\_6201719\\_000/](https://archive.org/details/ldpd_6201719_000/).

<sup>43</sup> Tradução de Talita M. Rodrigues no livro *A Criação da Juventude*, de Jon Savage (2009, p. 143). Texto original em inglês: “(...) a hodge-podge of people in which respectable young married and unmarried women, and even debutantes, dance in the same room with women of the town” (STREET, 1913, p.10-11).

ilustrava o fato de que, durante as primeiras duas décadas do século XX, os adolescentes estavam começando a encontrar a sua própria cultura nos entretenimentos urbanos exuberantes e gregários.” Esses divertimentos, como o autor ressalta, estavam muito longe do que seria considerado “respeitável” e, além disso, tinham nascido em grupos da sociedade proscritos, sendo, assim, alvo do mesmo preconceito que era destinado aos seus criadores.

A juventude, depois de tanto tempo controlada pelos adultos, estava buscando a sua própria voz e, nos anos 1920, “decidiu celebrar a liberdade nos seus próprios termos” (SAVAGE, 2009, p. 258). Com o fim da Primeira Guerra Mundial, a consciência da juventude se tornou um fenômeno geral e banal, (ARIÈS, 2012), uma vez que o exército aproximava jovens de diferentes classes sociais, fazendo surgir entre eles uma nova identificação de geração (SAVAGE, 2009). Além disso, a guerra destruiu para sempre a obediência automática que, até então, os mais velhos esperavam dos mais jovens.

O mito do sacrifício havia se tornado uma faca de dois gumes. Soldados jovens esperavam cumprir seu dever, mas, se sobrevivessem, sentiam que haviam conquistado o direito de ditar seu próprio mito. Se fossem sacrificados, então, não seria em nome dos mais velhos que permaneceriam em casa. Não, o sacrifício deles seria oferecido no altar da nova classe de jovens, da geração cujos membros combateram aos milhões uns contra os outros, sofrera em conjunto e que estaria para sempre unida por essa terrível experiência (SAVAGE, 2009, p. 173).

Milhões de jovens europeus tinham passado por vivências traumáticas semelhantes e se sentiam traídos pela geração anterior. Esse sentimento, como observa Savage (2009), era compartilhado tanto por aqueles que foram enviados para a frente de batalha, quanto por aqueles que, ainda muito novos, foram poupados do alistamento militar, mas viram a guerra frustrar sua adolescência. Com o fim do conflito, além da raiva em relação aos mais velhos, ambos os grupos também tinham em comum uma insistente busca por satisfação. Os veteranos estavam tentando recuperar a juventude perdida, enquanto que os que eram muito novos para servir queriam “uma juventude digna do nome” (SAVAGE, 2009). Assim, segundo Batiuchok (1988), havia um clima de rebelião contra o passado, um desejo de mudança e uma vontade de se tentar algo novo, algo que os jovens vissem como específico de sua geração.

Como ressalta Savage (2009), tendo sido prematuramente forçados a enfrentar responsabilidades adultas, os jovens não se intimidavam mais e não queriam retornar ao seu estado invisível de tempos anteriores. Os mais velhos,

porém, não viam motivo para alterar a moral do século XIX, baseada na autoridade, na obediência e no dever. Assim, estava declarada a guerra entre as gerações, como fica visível nessa observação de J. M. Barrie<sup>44</sup> (*apud* SAVAGE, 2009, p. 207): “Velhice e Juventude são dois grandes inimigos, (...) os dois lados (realmente velho & jovem, isto é, Antes e Depois da Guerra) não compreendem (admitem) que têm diferentes visões do que seja imoralidade”<sup>45</sup>.

Escandalizados com o comportamento dos jovens, que parecia indicar uma “notória maré de imoralidade”, a polícia, as comissões de vigilantes e a imprensa foram reunidas para definir a situação e para controlar a mesma (SAVAGE, 2009). Como Savage (2009) observa, quando não recebiam da juventude a obediência cega que consideravam ser a sua prerrogativa, as autoridades reagiam de modo furioso. Assim, várias penalidades foram estabelecidas contra qualquer coisa que fosse definida pelas gerações mais novas como agradáveis, como os costumes de beber, de dançar e de frequentar clubes.

Segundo o mesmo autor, quando perceberam isso, muitos adolescentes tiveram a seguinte reação: se, quando estavam apenas se divertindo, eram reprimidos pelas autoridades, iriam aproveitar tudo ao máximo, dando, assim, um real motivo para as queixas. Se as bebidas, a dança e o jazz estavam sendo exorcizados por políticos, bispos e generais, essas atividades seriam o seu novo padrão. Desse modo, o hedonismo virou uma ideologia entre os mais jovens, sendo que, de certa forma, isso foi estimulado pelo comportamento histórico dos mais velhos.

Preocupação mais visível da nova geração, a busca pelo prazer objetivava não apenas a satisfação pessoal, mas também, como ressalta Savage (2009), a exposição da hipocrisia existente na presunção de autoridade automática dos mais velhos. Por que os mais novos deviam obedecê-los? Por que eram adultos o suficiente para lutar na guerra, mas não tinham liberdade para escolher como iriam se divertir? Por que jovens bebendo e dançando assustavam mais do que aqueles que, segurando armas, lutavam uns contra os outros durante a Primeira Guerra Mundial? Pensando nessas questões é possível constatar que o que

---

<sup>44</sup> Escritor e dramaturgo escocês, cuja peça *The Boy Who Wouldn't Grow Up* (em português: O Menino Que Nunca Quis Crescer), de 1904, deu origem ao famoso personagem Peter Pan.

<sup>45</sup> Tradução de Talita M. Rodrigues no livro *A Criação da Juventude*, de Jon Savage (2009, p. 207). Segundo Savage, esse comentário foi encontrado em notas que J. M. Barrie escreveu para uma peça em 1920.

diferencia uma atividade que é alvo de pânico de outra que é encorajada pela sociedade é menos a moralidade/imoralidade do ato e mais o fato dela representar uma obediência/desobediência às autoridades. Se a submissão das gerações mais novas às mais velhas fosse algo natural, as últimas não precisariam se preocupar em controlar as primeiras, porém, como não é, elas usam a sua posição de prestígio na sociedade para repreender os mais jovens. Desse modo, a divisão entre jovens e velhos é, como afirma Bourdieu ([1981] 2003), uma divisão de poder.

Bourdieu (2003) ressalta que as separações entre as idades são arbitrárias, uma vez que não se sabe em que momento começa a velhice, o que faz da fronteira entre juventude e velhice um objeto de disputa em todas as sociedades. Na Florença do século XVI, conforme exemplo citado pelo autor, os mais velhos propunham aos mais novos uma ideologia marcada pela virilidade, pela virtude e pela violência, o que era uma forma de reservar para si a sabedoria, ou seja, o poder. Como é possível observar no livro de Savage (2009), o mesmo aconteceu na Europa durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, quando o sistema educacional privilegiava mais o desenvolvimento físico dos estudantes do que o intelectual, já que os governantes precisavam, acima de tudo, da força dos jovens e, quanto menos esses refletissem, mais dispostos estariam a virar soldados.

É curioso observar que, por si só, a violência não é, automaticamente, considerada negativa ou positiva, tudo depende de quem está no comando dela. Quando o comportamento violento representa uma desobediência ao Estado, como nos casos dos *Hooligans* e dos *Apaches*, ele é denunciado, quando, ao contrário, ele está de acordo com os interesses das autoridades, ele é estimulado. A brutalidade dos *Hooligans* e *Apaches* pode ter chocado muita gente, mas o estrago causado por eles não chega nem perto da carnificina gerada pelas guerras. Apesar disso, os primeiros foram transformados em bodes expiatórios, pois eram vistos como uma ameaça à manutenção da ordem social, enquanto os soldados viraram verdadeiros heróis, uma vez que estavam a serviço do Estado, que detém o monopólio da violência legítima. Deste modo, percebemos que pânicos morais não são criados sempre que alguém perturba a paz, mas, sim, quando perturbam o poder.

Na Alemanha nazista, por exemplo, governada pelos princípios de guerra, sacrifício e morte, enquanto a matança de minorias era, não apenas incentivada,

mas promovida pelo Estado, o swing jazz e as suas danças assustavam mais as autoridades do que a violência. Como ressalta Savage (2009), isso acontecia, pois o estilo de vida do swing invertia, praticamente, todos os dogmas nazistas: em vez de uniformidade, proclamava a diferença; em vez de agressão, franca sexualidade. Além disso, representava uma anglofilia explícita, em um momento em que a Grã-Bretanha e os EUA eram considerados grandes inimigos da Alemanha. Assim, os jovens alemães que ouviam jazz pareciam não levar a guerra a sério, uma vez que esse estilo musical nasceu nos EUA, a grande maioria das músicas era em inglês e, para ouvi-las, frequentemente, escutavam a BBC, de Londres. Com esse comportamento e os cabelos longos, eles cultivavam uma desafiante individualidade em um país onde as massas buscavam esmagar tudo aquilo que fosse diferente. Assim, os nazistas decidiram acabar com essa subcultura. Primeiro, proibiram os bailes públicos, depois veio a interdição do jazz. No início de 1942, Himmler, um dos principais líderes do partido nazista, com medo de que mais jovens fossem “contaminados” pela febre do swing, interveio:

Todos os cabeças, e falo cabeças tanto do sexo masculino como feminino, devem ser designados para um campo de concentração. Ali os jovens são primeiro surrados e depois colocados no adestramento mais severo e enviados para trabalhar. Penso que qualquer tipo de campo de trabalho ou campo juvenil seria inadequado para esses jovens e essas meninas imprestáveis (HIMMLER *apud* SAVAGE, 2009, p. 410).

Em um país que criava seus filhos em meio a uma doutrinação belicista e preconceituosa, uma vez que a participação na Juventude Hitlerista era a única atividade permitida para os adolescentes (SAVAGE, 2009), os jovens vistos como “perigosos” eram aqueles que ouviam swing jazz. Com um estilo de vida que celebrava um gênero musical que, além de ter nascido nos EUA, tinha sido criado por negros, pareciam colocar a soberania da nação alemã em perigo. Assim, como escreve Savage (2009), em 1942, alguns deles foram, de fato, presos, espancados e enviados para campos de concentração ou para a guerra. Porém, apesar da campanha eficaz, os nazistas não conseguiram erradicar completamente o swing jazz no país. Poucos anos depois, quando os EUA venceram a guerra, o jazz também venceu.

### 3.2.

#### **A juventude no pós-guerra: o nascimento do *teenager*, da cultura juvenil e das subculturas**

De acordo com Savage (2009), os Aliados venceram a guerra bem no momento em que o mais recente produto dos Estados Unidos, o “*teenager*”, estava pronto para deixar a linha de produção e conquistar o mundo. Com sua origem no marketing, o termo começou a ser utilizado por publicitários e produtores que tinham percebido o recente poder de consumo dos adolescentes. Como lembra Viteck (2009), foi a partir do final da Segunda Guerra Mundial, com uma economia em ascensão nos Estados Unidos, que os jovens começaram a compor uma faixa etária com demandas culturais próprias, com dinheiro e que estava disposta a gastá-lo, uma realidade muito pouco vivida por outras gerações até então. Diante desse cenário, em busca de lucro, a indústria passou a desenvolver uma série de produtos destinados a eles e, assim, como forma de identificar esse novo mercado de massa, nasceu o termo *teenager*. Com ele, como destaca Savage (2009, p. 497), “as muitas interpretações possíveis para a juventude haviam se resumido a uma só: o consumidor adolescente”.

Se, até então, os jovens tinham sido vistos como fonte de problemas, nessa nova era, eles seriam, ao mesmo tempo, um ideal e um mercado. Assim, a partir dos diversos filmes, músicas e locais de lazer destinados a esse público, começou a ser formatado o que, posteriormente, seria chamado de “cultura juvenil” (MOCARZEL, 2017), um mundo adolescente muito distinto tanto do universo dos adultos quanto daquele das crianças. Esta cultura otimista, nascida nos EUA, também foi conquistando a Europa, que estava dilacerada pela guerra. Trazendo uma resposta positiva para a questão “Em que tipo de sociedade de massa viveremos?”, a cultura dos *teenagers* mostrava que, em contraste com o fascismo, o futuro seria ordenado em torno do prazer e da aquisição (SAVAGE, 2009).

Desse modo, como ressalta Savage (2009, p. 484), “os *teenagers* não eram nem adolescentes, nem delinquentes juvenis”, eram a personificação da nova sociedade global, na qual a inclusão seria concedida pelo poder de compra. O autor também destaca que, o consumismo, mais do que um incentivo para a movimentação da economia, também representava uma solução para controlar a “energia destruidora” dos jovens, desviando a atenção deles dos tumultos e rebeliões. Porém, também tinha êxito em afastá-los dos assuntos mais sérios,



como sugerido por um artigo publicado no New York Times<sup>46</sup> citado por Savage (2009, p. 494):

(...) definir pessoas jovens como ‘*teenagers*’, isto é, não prontas para as questões sérias da idade adulta, convida-as a ser absorvidas pelas questões frívolas da ‘cultura *teenage*’, e o lazer e a riqueza sem precedentes dos *teenagers* os predispõem a aceitar o convite.<sup>47</sup>

Os *teenagers* tinham ganhado visibilidade e, de certa maneira, se emancipado, entretanto, incentivados a valorizar o dinheiro acima de tudo, associavam independência a gastos. Na prática, sua cultura juvenil, apesar de ser um mundo próprio, ao reafirmar os valores que dominavam a sociedade, representava, em grande medida, mais uma continuidade do que uma ruptura<sup>48</sup>. Dessa forma, assim como Savage (2009) escreveu sobre os jovens norte-americanos dos anos 1920, os *teenagers* também tinham absorvido totalmente os valores dominantes de sua sociedade, ingressando numa “dança ritual” com a mídia, que capitalizava a realidade adolescente. Desse modo, segundo Campos (2010), a construção social da categoria juvenil, principalmente a partir de meados do século XX, foi fortemente influenciada pelos *mass media*, pelas indústrias culturais e pela cultura de massas, que promoveram um tipo específico de vida jovem.

Desde então, como afirma Pais (1990, p.144), a juventude é “um mito ou quase mito que os próprios *media* ajudam a difundir”, o que faz da cultura juvenil uma construção social que existe mais como representação do que como realidade. Na prática, segundo o autor, a juventude está socialmente dividida de acordo com seus interesses, suas origens e suas perspectivas e aspirações. Assim, Pais (1990) propõe olhar a juventude tanto como aparente unidade, quando se refere a uma fase da vida, quanto como diversidade, quando pensada como conjunto constituído por jovens em diferentes situações sociais. Em outras

<sup>46</sup> O artigo, segundo Savage (2009), foi publicado em junho de 1945 com o título “*Teen-agers Are an American Invention*” (“Teenagers são uma invenção americana”).

<sup>47</sup> Tradução de Talita M. Rodrigues no livro *A Criação da Juventude*, de Jon Savage (2009, p. 494).

<sup>48</sup> De acordo com Pais (1990), a relação entre as gerações pode assumir diferentes formas, dependendo do contexto, tendendo ora para um processo de socialização contínua, ora para rupturas e conflitos. O primeiro ocorreria quando, sem grandes atritos, os jovens são socializados de acordo com as normas e valores predominantes entre os mais velhos. Já o segundo aconteceria quando há uma clara tensão ou confrontação entre as gerações, o que costuma ocorrer em períodos marcados por crises e por processos políticos de grande amplitude. A cultura juvenil pode existir nos dois casos, sendo que, no primeiro, em vez de fazer oposição à cultura adulta, está integrada a ela, apresentando pautas compatíveis e complementares.

palavras, o autor observa que, dependendo do ponto de vista, a juventude pode parecer um grupo homogêneo ou heterogêneo: “homogêneo se compararmos a geração dos jovens com outras gerações; heterogêneo logo que a geração dos jovens é examinada como um conjunto social com atributos sociais que diferenciam os jovens uns dos outros” (PAIS, 1990, p. 151).

Dessa forma, a juventude dos anos 1950, assim como as das décadas seguintes, era muito mais diversa do que as suas representações na mídia indicavam. Como ressalta Haenfler (2014), no pós-guerra, nem todos os jovens compartilhavam a prosperidade das famílias de classe média, as desigualdades econômicas permaneceram e, frequentemente, aumentavam. Desse modo, a cultura juvenil nasceu como uma cultura de massa, mas tanto os produtos como os sonhos que ela vendia, não estavam disponíveis para todos. Essa desconexão entre as aspirações grandiosas e as baixas perspectivas de se obter dinheiro e poder, frequentemente, de acordo com Merton (1938), provoca desvios e, às vezes, rebeliões. Assim, segundo Haenfler (2014), como resultado dessa frustração, os jovens podem entrar em gangues ou participar de subculturas, grupos em que aqueles que estão socialmente em desvantagem se reúnem e celebram suas características desviantes.

De acordo com a definição de Haenfler (2014, p. 16), uma subcultura é “uma rede social relativamente difusa que tem uma identidade compartilhada, significados distintivos em torno de certas ideias, práticas e objetos e um senso de marginalização ou resistência em relação à sociedade vista como convencional”<sup>49</sup>. Além dessas características, o autor complementa que os membros delas também costumam compartilhar um vocabulário específico, um estilo de moda e de música (que servem como veículos de expressão pessoal), um conhecimento da história da subcultura em questão e um sistema de suporte social. Segundo o autor, os indivíduos utilizam as subculturas como locais estratégicos para explorar e expressar o seu descontentamento com a cultura dos pais, com o governo e outras autoridades, com pessoas vistas como *mainstream* e também com outras subculturas.

---

<sup>49</sup> Tradução livre do original: “*Subculture: A relatively diffuse social network having a shared identity, distinctive meanings around certain ideas, practices, and objects, and a sense of marginalization from or resistance to a perceived conventional society*” (HAENFLER, 2014, p. 16).

Como Haenfler (2014) observa, sempre existiram subgrupos dentro das sociedades, porém, o que chamamos hoje de “subculturas” é um fenômeno que emergiu no século XX. Antes, quando as comunidades eram menores e mais homogêneas, todo mundo se conhecia e o desvio tinha um custo muito alto. Quem quebrasse as regras ou fosse percebido de forma negativa não teria onde se esconder. Assim, o acelerado aparecimento de subculturas após a Segunda Guerra Mundial é resultado de uma série de mudanças associadas à industrialização, à modernidade e à globalização, com destaque para a ascensão da cultura de consumo, a expansão do acesso à mídia e a criação da juventude como uma fase da vida.

Como ressalta Haenfler (2014), é claro que a participação em subculturas não é algo exclusivo aos jovens, muitos adultos participam desses universos. Porém, tanto a mídia quanto a academia costumam identificar subculturas com juventude. Uma explicação para isso, segundo o autor, é que os jovens, frequentemente, são mais propensos a adotar aspectos espetaculares, como roupas estranhas e um comportamento chamativo, que fazem com que eles se sobressaiam. Assim, os jovens membros das subculturas podem, simplesmente, ser mais chamativos do que os mais velhos.

Além da questão etária, a questão das classes sociais também é importante nas pesquisas nessa área, sendo o tema central dos estudos subculturais realizados no Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham (CCCS), nos anos 1970. Para os pesquisadores do CCCS, as subculturas eram, em primeiro lugar, um fenômeno da classe trabalhadora (HAENFLER, 2014). Segundo eles, os jovens das classes mais baixas a partir dos seus estilos e rituais que chocavam os adultos, resistiam à cultura hegemônica e conformista, rejeitando o estilo de vida burguês. Nesse sentido, esses estudiosos viam as subculturas juvenis da classe trabalhadora como guerreiros semióticos, que, por meio de símbolos e signos, desafiavam o *status quo*.

De fato, como observa Haenfler (2014), a história das subculturas segue a transformação dos estilos da classe trabalhadora do Reino Unido, começando com os *Teddy Boys*, e passando pelos *Mods* e *Rockers*, *Skinheads*, *Punks*, entre outros. Essas subculturas espetaculares juvenis foram analisadas no livro *Resistance*

*Through Rituals*<sup>50</sup> ([1976] 2006), coletânea nascida no CCCS e editada por Stuart Hall e Tony Jefferson. Publicada em 1976, essa obra reúne uma série de artigos sobre as subculturas juvenis do pós-guerra, com o objetivo de desconstruir o termo “cultura juvenil<sup>51</sup>” e substituí-lo por “subculturas”. Apesar do destaque que o livro dá às subculturas da classe trabalhadora, Clarke *et al*<sup>52</sup> ([1976] 2006), autores do primeiro capítulo, reconhecem que, nas décadas que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial, apareceram correntes subculturais na classe média, como os *Hippies* e os movimentos estudantis, os quais ajudaram a formatar a chamada “contracultura”.

Como afirmam Clarke *et al* (2006), tanto as subculturas da classe trabalhadora quanto a contracultura das classes médias são vistas, pelos guardiões morais, como indicações da existência de uma “crise de autoridade”. A “delinquência” dos primeiros e a desfiliação dos segundos revelariam o enfraquecimento dos laços sociais e das instituições formais responsáveis por transformar as crianças e adolescentes em cidadãos maduros e respeitáveis. Por isso, a cultura dominante tem uma tendência a projetar nos jovens a imagem de vilões, bodes expiatórios que personificam seu pesadelo de uma sociedade que, ao perder a influência e o controle sobre as gerações mais novas, está caminhando em direção à anarquia (CLARKE *et al.*, 2006).

Como destacam Clarke *et al* (2006), as subculturas são os alvos mais visíveis dessa reação. Seus participantes, com aparências, crenças e comportamentos bem diferentes da maioria, são, frequentemente, transformados em bodes expiatórios (HAENFLER, 2014). Isso acontece, pois, como Haenfler (2014) observa, por conta das práticas desviantes, as pessoas veem os membros desses grupos com muito estranhamento.

Para os *outsiders*, as subculturas podem parecer alternadamente estranhas e bobas, misteriosas e perigosas, ou todas as alternativas acima. Eles aparecem como pequenos mundos bizarros com signos secretos, rituais idiossincráticos, estilos fantásticos e códigos sociais misteriosos. No entanto, a percepção popular

---

<sup>50</sup> Traduzindo para o português: “Resistência Através de Rituais”.

<sup>51</sup> Essa expressão era, até então, rotineiramente utilizada por profissionais da imprensa e do marketing com o objetivo de qualificar “uma massa indiferenciada de pessoas de idade similar e de gostos e experiências afins, distintas não só por sua juventude, mas também por seu estilo particular de consumo conspícuo, orientado para o lazer” (FREIRE FILHO, 2005, p. 1).

<sup>52</sup> John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson e Brian Roberts.

sobre as subculturas é, muitas vezes, incompleta, pouco mais do que caricaturas baseadas em meias-verdades ou histeria (HAENFLER, 2014, p. 2).<sup>53</sup>

As subculturas, de fato, são universos particulares, com códigos e estilos próprios, não compreendidos por quem não faz parte do grupo. Tudo aquilo que é estranho, desconhecido, pode causar medo e, assim, muitas vezes, os participantes das subculturas são vistos como se fossem monstros. Por conta disso, frequentemente, os pais e as autoridades, como políticos, líderes religiosos e coordenadores de escolas, reagem aos membros desses grupos com suspeita, julgamento moral ou até medo (HAENFLER, 2014). Desse modo, como Haenfler (2014) destaca, criam pânicos morais que justificam o monitoramento ou até a perseguição dos participantes das subculturas. Essa preocupação exagerada é, muitas vezes, influenciada pela mídia, que costuma retratar os jovens que participam desses grupos de forma caricata. Segundo o autor, nesse processo de simbolização, os estereótipos, marcados pelos estilos espetaculares, localizam a ameaça em um alvo facilmente reconhecível, o que torna mais simples sua exclusão, supressão ou reforma.

Porém, como Haenfler (2014) observa, os participantes das subculturas podem não ser “santos”, mas também não são “demônios”. Embora desviantes, eles não são os vilões que habitam a imaginação dos defensores da moral e dos bons costumes. Além disso, como o autor ressalta, o pensamento de que as subculturas são espaços para delinquentes antissociais reforça a duvidosa noção de que a sociedade *mainstream* é, automaticamente, boa e funcional, além de contribuir para a ideia de que, de fato, existe uma sociedade "normal". Embora existam subculturas perigosas, como as gangues racistas formadas por alguns *Skinheads* e também os *Hooligans* do futebol, na maioria das vezes, em vez de causar problemas, as subculturas oferecem uma oportunidade para jovens, muitas vezes em situação de vulnerabilidade social, formarem verdadeiras comunidades.

De acordo com Haenfler (2014, p. 25), as subculturas também são importantes por nos contar algo sobre a sociedade em geral, uma vez que, em sua oposição, nos forçam a perguntar: “oposição a quê?”. Conformidade? Racismo? Intolerância? Violência? Hiper consumismo? Padrões de beleza?”. Como o autor

---

<sup>53</sup> Tradução livre do original: “*To outsiders, subcultures can seem alternately strange and silly, mysterious and dangerous, or all of the above. They appear as bizarre little worlds with secret signs, idiosyncratic rituals, fantastic styles, and arcane social codes. Yet popular perception of subcultures are often incomplete, little more than caricatures based upon half-truths or hysteria*”.

complementa, os participantes desses grupos podem não ser heróis, mas têm muito a ensinar. De certa forma, ao ir contra as ideias hegemônicas, as subculturas enfraquecem os significados sociais dominantes e as relações de poder, representando, assim um verdadeiro ato de resistência. O movimento *Punk*, por exemplo, como o autor destaca, deu permissão e coragem para os jovens questionarem tudo e olharem as autoridades com suspeita.

Porém, à primeira vista, assim como acontece com muitas subculturas, os *Punks* não foram vistos de forma positiva. Seus penteados extravagantes, sua música “detestável” e seus pensamentos anárquicos, inicialmente, como recorda Haenfler (2014), chocaram os padrões mais convencionais de beleza, arte e ordem social. Essa mudança na forma de se enxergar o movimento *Punk* fica bem visível ao se analisar alguns textos publicados na coluna do jornalista brasileiro Nelson Motta, no jornal *O Globo*, entre janeiro de 1977 e janeiro de 1978. No primeiro deles, Motta (1977, p. 28) afirma que o sucesso do punk rock é um reflexo da “decadência irremediável do rock internacional”. No segundo, publicado um mês depois, não é apenas a música que chama a atenção do autor, mas o comportamento das bandas, as quais, segundo ele, tinham fechado contrato com um canal de TV a cabo, sem censura, uma vez que não eram aceitas pelas emissoras comerciais, nem mesmo pelas mais liberais. De acordo com ele, a própria gravadora dos *Sex Pistols*, a EMI, tinha brigado com o grupo por considerar suas apresentações “chocantes, obscenas, vulgares e de mau gosto” (MOTTA, 1977a, p. 34).

No mês seguinte, porém, Motta (1977b, 1977c) escreve sobre como o *Punk* estava começando a conquistar a crítica e também a se firmar como um produto altamente vendável. O sucesso era tanto que, segundo ele, em busca de dinheiro, os produtores estavam dispostos a correr riscos, sem se preocupar com os vexames que as bandas de punk rock costumavam causar (MOTTA, 1977d). Em 29 de janeiro de 1978, pouco mais de um ano após a publicação do primeiro texto aqui citado, a coluna, que, até então, normalmente, trazia pequenas notas sobre diferentes assuntos, dedicou-se a apenas um tema: as mudanças pelas quais o movimento *Punk* e as percepções em relação a ele tinham passado nesse curto período. Com o título “*A propósito de punks*”, o artigo, escrito por Ana Maria Bahiana, interina na coluna de Motta, retrata bem as transformações pelas quais esse movimento passou, começando pelo choque que ele causou:

À primeira vista, a coisa era muito esquisita: com boa vontade, no máximo, chegaríamos à conclusão de que se tratava de uma mania passageira, como já existiram tantas na Inglaterra e nos Estados Unidos. Os mais agudos enxergaram logo nas atitudes violentas da plateia (principalmente) e dos grupos *punk* uma perigosa guinada para o niilismo, no mínimo, e a extrema direita, no máximo (BAHIANA, 1978, p. 6).

Era algo estranho e, como acontece, muitas vezes, com aquilo que é desconhecido, causava medo. Porém, a partir do momento que se busca conhecer mais o objeto do temor, a preocupação é transformada em entendimento. Assim, como o próprio texto de Bahiana (1978) revela, a partir do momento que se compreende melhor uma subcultura, o pânico em relação a ela vai desaparecendo. Deste modo, o *Punk*, que, segundo a autora, de início, parecia não propor nada, apenas “o inconformismo absoluto, a revolta e a raiva cega”, passou a ser visto como “filho direto e legítimo da crise que assola o Primeiro Mundo” e “fruto espontâneo do desemprego, comoções internas e falta de horizontes da Inglaterra nos anos 1970” (BAHIANA, 1978, p. 6). Sob esse ponto de vista, a imagem que as pessoas tinham do movimento começou a mudar. Como Bahiana (1978, p. 6) destaca, “o que no início era apenas um grande e raivoso resmungo/vômito contra o que não se aceitava e não se compreendia passou a ser uma atitude lucida, crítica, uma postura realmente política de vida, comportamento”.

A autora observa que, para perceber isso, não é necessário gostar de punk rock. Ela mesma admite não ser fã do gênero, porém afirma que, por conta da agitação e das mudanças que o estilo trouxe para o cenário mundial de música, era necessário apoiá-lo. Entretanto, Bahiana (1978) alerta sobre a exploração comercial da qual o movimento *Punk* já estava sendo alvo. Como a autora ressalta, essa tentativa de transformar as práticas desviantes em simples modismo é “a arma mais eficiente que o chamado *establishment* conhece para absorver resistências e dados novos, hostis” (BAHIANA, 1978, p. 6). Esse assunto foi abordado por Dick Hebdige no livro *Subculture: the meaning of style*<sup>54</sup>, em que o autor descreve duas formas de incorporação pelas quais as subculturas são transformadas em *mainstream*. Segundo Hebdige (1979), a incorporação comercial acontece quando há uma produção em massa dos estilos, dos símbolos e das músicas desses grupos. Já a incorporação ideológica ocorre quando as autoridades reduzem as subculturas a seus estilos espetaculares e seus

<sup>54</sup> Traduzindo para o português: “Subcultura: o significado do estilo”.

comportamentos turbulentos. Em ambos os casos, as subculturas passam a parecer mais banais e menos ameaçadoras.

De modo similar, Freire Filho (2005a) também escreve sobre dois processos paralelos que enfraquecem o potencial de resistência dos estilos subculturais. O primeiro é a “reapropriação e comercialização” desses por meio dos mercados publicitário, fonográfico e da moda. O segundo, por sua vez, é a “redefinição” dos mesmos pelos meios de comunicação de massa, o que ocorre quando a mídia, a partir das referências e dos interesses da cultura dominante, atua de dois modos: estigmatizando as subculturas, que, assim, viram alvo de pânico morais, ou as incorporando de um modo que trivializa e, às vezes, até saúda determinados comportamentos juvenis, que passam a ser vistos como “típicos da idade”, “traquinagens passageiras”.

De acordo com Clarke *et al* (2006), há uma contradição na forma como as instituições da cultura dominante reagem a essas práticas juvenis desviantes. Frequentemente, enquanto as autoridades, com a ajuda da mídia, rotulam as subculturas como perigosas, a transformação dessas em modismos e sua normalização, também influenciadas pelos meios de comunicação, contribuem para a ampliação das mesmas. Assim, como Haenfler (2014) observa, apesar, ou por causa, da atenção negativa, algumas subculturas se expandem tanto que viram parte da cultura maior. Esse processo, chamado pelo autor de “difusão”, levaria a um outro, a “desfusão”, que acontece quando as subculturas perdem a sua capacidade de chocar a sociedade e seu potencial de resistência, tornando-se simples ferramentas de marketing.

Assim, seja por meio da banalização ou da demonização, a cultura dominante influencia a forma como esses grupos são vistos. Mais do que isso, como Haenfler (2014) observa, as subculturas são definidas não apenas pelos seus participantes, mas também pela reação que provocam em determinado contexto social. Desse modo, quando as autoridades rotulam as subculturas como perigosas, isso influencia a resposta da sociedade a elas e também a forma como os próprios membros do grupo se veem. De fato, como o autor destaca, a transformação da juventude em bode expiatório é uma estratégia comum utilizada por governantes para ganhar votos e evitar que problemas mais complexos sejam confrontados. Essa tática, associada ao interesse da mídia por tudo aquilo que é



desviante, faz com que o pânico moral seja, segundo Haenfler (2014), uma das reações às subculturas mais prevalentes ao redor do mundo.

Os pânicos morais costumam ser emocionalmente carregados e, como o autor observa, isso talvez seja ainda mais verdadeiro quando o alvo é uma subcultura, pois essas, normalmente, estão ligadas a jovens. Isso acontece porque, naturalmente, os adultos já tratam a juventude como um problema a ser gerenciado e essa postura fica ainda mais clara nos momentos em que acreditam que seus valores fundamentais e seus modos de vida estão ameaçados. Os objetivos dos pânicos morais, assim, de acordo com Haenfler (2014) teriam menos relação com a segurança pessoal dos jovens e mais com o controle social.

De modo similar, Abramo (1997) afirma que a problematização social da juventude tem como foco, não só a integridade moral do jovem, mas também a preocupação com a coesão moral da sociedade. É por isso que, frequentemente, ela é acompanhada por pânicos morais, que condensam os medos e as angústias relacionados ao questionamento da ordem social. Ao analisar as formas como a juventude foi tematizada ao longo da segunda metade do século XX, a autora verifica que essa acabou sendo sempre depositária de um certo medo, sendo vista como uma categoria social frente à qual atitudes de contenção, intervenção ou salvação devem ser tomadas, mas com a qual é difícil estabelecer uma relação de diálogo, de intercâmbio.

Segundo Abramo (1997), nos anos 1950, a percepção da adolescência como uma fase da vida turbulenta e difícil, noção essa que, como visto anteriormente, já estava sendo cunhada desde o final do século XIX, assumiu uma dimensão social. Nessa época, segundo a autora, o problema social da juventude era a sua predisposição generalizada para a delinquência e para a transgressão, materializada na figura do “rebelde sem causa”, imortalizada por James Dean no filme “Juventude Transviada<sup>55</sup>” (RAY, EUA, 1955). A inadequação dos jovens ao mundo adulto gerava angústias quanto ao próprio modelo de integração social e, desse modo, as subculturas juvenis eram vistas como antagônicas à sociedade, o que resultou no processo de “demonização” do *rock'n'roll* e também em uma série de medidas educativas e de controle para conter a delinquência (ABRAMO, 1997).

---

<sup>55</sup> O título original do filme é *Rebel Without a Cause* (Rebelde sem Causa).

Já nas décadas de 1960 e 1970, como observa Abramo (1997), toda uma geração de jovens passou a ser vista como uma ameaça à ordem social, por conta de sua atitude crítica e por atos concretos em busca de transformação: movimentos estudantis, oposição a regimes autoritários, movimentos pacifistas, contracultura, movimento *Hippie*, etc. A juventude apareceu, então, como portadora da possibilidade de uma transformação profunda, nos planos político, cultural e moral, e, assim, para a maior parte da sociedade, condensava o pânico da revolução, da mudança do sistema. Como ressalta a autora, foi apenas mais tarde, quando esses movimentos juvenis já estavam diminuindo, que a imagem da juventude dos anos 1960 foi reelaborada e assimilada de um modo positivo. Essa geração passou a ser vista como idealista, criativa, generosa, sonhadora e comprometida com a mudança social. A partir dessa nova perspectiva, foi fixado um novo ideal de juventude, caracterizado pela rebeldia, pelo idealismo e pela inovação.

No Brasil, como Abramo (1997) destaca, foi, justamente, a partir das décadas de 1960 e 1970 que a questão da juventude passou a ganhar mais visibilidade. Isso aconteceu por conta do engajamento de jovens de classe média na luta contra a ditadura, que ocorreu tanto por meio da mobilização de entidades estudantis e do engajamento nos partidos de esquerda, quanto pela participação em movimentos culturais que questionavam padrões de comportamento morais, sexuais, entre outros. Essa postura de enfrentamento gerou medo e respostas violentas em defesa da ordem social. Como Abramo (1997, p. 31) lembra, “os jovens foram perseguidos pelos aparelhos repressivos, tanto pelo comportamento (o uso de drogas, o modo de se vestir etc) como por suas ideias e ações políticas”.

Em contraste com essa juventude idealista e contestadora, os jovens dos anos 1980 pareciam apáticos. Essa geração, segundo Abramo (1997), é vista como individualista, consumista, conservadora e indiferente aos assuntos políticos. Desse modo, recusava-se a assumir o papel de inovação cultural, que, após a reelaboração feita sobre os anos 1960, passou a ser uma característica da juventude como categoria social. O problema, então, passa a ser a incapacidade dos jovens de resistir ou oferecer alternativas para as tendências negativas do sistema, uma vez que eles estavam negando seu papel como fonte de mudança.

Já nos anos 1990, como ressalta Abramo (1997), não é a mais a apatia e a desmobilização dos jovens que chama a atenção, pelo contrário, é a presença de

inúmeras figuras juvenis nas ruas, envolvidas nos mais diversos tipos de atividades individuais e coletivas. Porém, a maior parte dessas ações continua sendo relacionada ao individualismo, à fragmentação e, nesse momento, também à violência e ao desregramento. Como exemplos de desvio, a autora cita os meninos de rua, as gangues, os arrastões, os atos de vandalismo, entre outros. Assim, como Abramo (1997) observa, há uma retomada de elementos característicos dos anos 1950, uma vez que o medo relacionado à juventude volta a estar relacionado ao crime, às drogas e a comportamentos antissociais. Resultado de uma sociedade que estimula o hedonismo e o individualismo, mas que tem uma cisão profunda entre aqueles que estão integrados a ela e os excluídos, esses jovens aparecem, ao mesmo tempo, como vítimas e como promotores de uma “dissolução do social” (ABRAMO, 1997). Como a autora destaca, aqui, o pânico se estrutura ao redor da própria possibilidade de uma coesão social qualquer.

Como vítimas ou como promotores da cisão e da dissolução social, os jovens se tornam depositários desse medo, dessa angústia, o que os faz aparecer, mesmo para aqueles que os defendem, e que desejam uma transformação social, como a encarnação (...) de todos os dilemas e dificuldades com que a sociedade ela mesma tem se enfrentado. E nessa formulação, como encarnação de impossibilidades, eles nunca podem ser vistos, e ouvidos e entendidos, como sujeitos que apresentam suas próprias questões, para além dos medos e esperanças dos outros. Permanecem, assim, na verdade, semi-invisíveis, apesar da sempre crescente visibilidade que a juventude tem alcançado na nossa sociedade, principalmente no interior dos meios de comunicação (ABRAMO, 1997, p. 32).

De acordo com Abramo (1997), se, nos anos 1960, a juventude em destaque era de classe média, empenhada em mudanças políticas e comportamentais, na década de 1990, os jovens mais em evidência passam a ser os pobres, que, divididos entre o hedonismo e a violência, aparecem nas ruas. São adolescentes em “situação de risco” - como a autora observa, “risco para si próprios e para a ordem social” (ABRAMO, 1997, p. 33) -, dos quais aqueles que estão envolvidos com o tráfico, “matando e morrendo muito cedo”, representam “uma das imagens mais dramáticas e ameaçadoras dos nossos tempos” (ABRAMO, 1997, p. 33).

### 3.3. Síntese do capítulo

Como visto ao longo do capítulo, as ideias de “juventude” e “desvio” estão intrinsecamente relacionadas, o que faz com que os jovens, frequentemente, sejam alvo de pânicos morais. A associação entre esses dois conceitos é tanta que a própria noção de “adolescência” como uma fase da vida só passou a ser pensada quando, no final do século XIX, tensões ligadas a ela a transformaram em um objeto de consciência social. Desde então, a mídia passou a dar destaque às práticas juvenis desviantes, o que contribuiu para que a representação da juventude estivesse sempre relacionada a rebeldias e transgressões. Das gangues urbanas aos estilos de música e dança extravagantes, das subculturas, com seus estilos espetaculares, à contracultura, o comportamento dos jovens ao longo do século XX desafiou, constantemente, o *status quo*. Assim, condensando medos e angústias relacionados ao questionamento da ordem social, nasceram diversos pânicos morais relacionados a práticas juvenis, entre essas, vários estilos de dança. Vistas como resultado de uma queda na moral e nos bons costumes, muitas dessas danças foram vítimas de uma histeria moralista por parte das gerações mais velhas e da imprensa, entre elas, o *lindy hop* e o funk carioca, que serão analisados no próximo capítulo.

#### 4.

### **Lindy Hop e Funk Carioca: duas danças, duas épocas, o mesmo pânico**

O objetivo do presente capítulo é analisar as trajetórias do *lindy hop* e do funk carioca, duas danças que, embora nascidas em épocas e lugares diferentes, possuem um histórico semelhante: ambas nasceram em comunidades marginalizadas, foram alvo de pânico moral e, apesar da histeria moralista – ou por conta dela - ficaram extremamente populares entre jovens de diferentes contextos sociais.

Como visto no capítulo anterior, a juventude, desde o final do século XIX, vem sendo alvo de diversos pânicos morais. De lá para cá, muitas de suas práticas desviantes, inclusive várias danças, foram consideradas uma ameaça à sociedade, ganhando bastante destaque na mídia. Ao longo do século XX, diversos foram os estilos de música e de dança acusados de desviar os jovens do “bom caminho”, começando pelo ragtime, citado anteriormente, e suas danças que imitavam animais. Depois desse fenômeno, vieram outros “escândalos”: o *charleston* (anos 1920) e o *lindy hop* (anos 1930 e 1940), ambos embalados pelo som do swing jazz, o *rock'n'roll* (anos 1950), o *twist* (anos 1960), o *disco* (anos 1970), entre outros. Esses estilos têm muito em comum: (1) nasceram nos EUA, (2) em comunidades afro-americanas, (3) foram alvo de pânicos morais, especialmente na época de seu surgimento, e (4) apesar da histeria moralista das gerações mais velhas e da mídia, ou, talvez, por conta dela, fizeram muito sucesso entre os jovens, ficando extremamente populares ao redor do mundo.

No Brasil, um processo semelhante aconteceu com o funk carioca. Também oriundo da periferia, esse gênero de música e de dança sofreu – e ainda sofre - muito preconceito, sendo, frequentemente, alvo de tentativas de criminalização. Apesar disso, cantando o cotidiano das favelas, o funk ficou muito popular entre os jovens de um modo geral, sejam eles do morro ou do asfalto (RODRIGUES, 2017).

É interessante observar que esse processo pelo qual o funk carioca passou não é um caso isolado. Como acima citado, vários outros estilos também foram

demonizados e, em seguida, fizeram um sucesso ainda maior. Estilos que, à primeira vista, podem não parecer ter muito em comum, uma vez que seus passos são bem diferentes, mas que apresentam uma história parecida. Nas próximas páginas, serão analisadas as trajetórias de duas expressões culturais, que, embora nascidas em épocas e lugares distintos e distantes, possuem um histórico semelhante, marcado pelo pânico moral que causaram: o *lindy hop* e o funk carioca.

#### 4.1. O *Lindy Hop*

O *lindy hop* é uma dança social afro-americana que nasceu no final dos anos 1920, no Harlem, em Nova York. Esse estilo resulta da união de diversas práticas, misturando a postura e os ritmos africanos com a tradição europeia das danças realizadas em par (STEARNS; STEARNS, 1968). Porém, como música e dança estão intimamente relacionadas, antes de analisar, especificamente, o *lindy hop*, é importante fazer o mesmo com o estilo musical que embala os seus passos: o jazz.

Como recorda Savage (2009), tanto o termo quanto a música jazz nasceram na comunidade negra de Nova Orleans, no sul dos EUA. Em meados dos anos 1910, essa expressão já estava em uso, embora, inicialmente, com uma grafia diferente: *jass*. O estilo musical, porém, segundo o autor, já estava se desenvolvendo há cerca de duas décadas. Era, como Savage (2009, p. 191) descreve, bem mais "solto" e "selvagem" do que o ragtime, sendo formado por "vários instrumentos de sopro tocando ao mesmo tempo e contra a melodia, com o piano *rag* sendo a base e os ritmos tribais, dissonantes, crescendo em níveis de intensidade de tirar o fôlego".

Nascido a partir do encontro da música africana com a música europeia em solo americano (BERENDT, 1991), o jazz foi a principal trilha sonora dos Estados Unidos entre o início dos anos 1920 e meados dos anos 1940. Entretanto, isso não significa que ele não foi alvo de críticas, pelo contrário. Como destaca Savage (2009), assim como o ragtime e a mania das danças que imitavam animais tinham causado a ira dos reformadores na década de 1910, o jazz e suas danças também foram alvo de campanhas moralistas. Isso fica bastante evidente na

leitura do livro *Jazz in Print* (2002), de Karl Koenig, uma antologia de notícias publicadas, entre 1856 e 1929, sobre esse estilo musical e aqueles que o antecederam. Na obra, é possível observar diversas matérias que revelam o preconceito que o jazz sofreu, como as manchetes a seguir revelam: “*Both Jazz music and Jazz dancing barred from all Louisville episcopal churches*” (*The New York Times*, 1921); “*Primitive Savage Animalism, Preacher’s analysis of Jazz*” (*The New York Times*, 1922); “*Musician is driven to suicide by Jazz*” (*The New York Times*, 1922); “*Queen Mary Bars Jazz*” (*The New York Times*, 1922); “*Detrimental effects of Jazz on our younger generation*” (*Metronome*, 1923) e “*Jazz an educational problem*” (*Musical Quarterly*, 1926)<sup>56</sup>.

Como os exemplos acima indicam, as autoridades e a imprensa, frequentemente, retratavam o jazz como um estilo primitivo, selvagem, um problema para o país e um perigo para as gerações mais novas. Mais do que isso, às vezes, chegavam a afirmar que ele nem era música, como o depoimento do Dr. Henry van Dyke publicado no artigo “*Does Jazz put the sin in syncopation?*”<sup>57</sup>, de Anne Faulkner (1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 154), na revista *Ladies’ Home Journal*, revela: “Pelo que entendi, [o jazz] não é música de jeito nenhum. É meramente uma irritação dos nervos da audição, uma provocação sensual (...), uma combinação de sons desagradáveis (...), uma feiura intencional e uma vulgaridade deliberada”<sup>58</sup>. Na mesma matéria, a autora não apenas apresenta uma visão completamente preconceituosa do jazz, como afirma que os “perigosos” efeitos do mesmo para a saúde humana já foram comprovados diversas vezes pela ciência:

O jazz, originalmente, era o acompanhamento do dançarino de vodu, estimulando o bárbaro meio louco aos atos mais cruéis. O canto estranho, acompanhado pelo ritmo sincopado dos invocadores de vodu, também foi empregado por outras pessoas bárbaras para estimular a brutalidade e a sensualidade. Seu efeito desmoralizante sobre o cérebro humano foi demonstrado por muitos cientistas.

<sup>56</sup> Tradução livre para o português: “Tanto a música jazz quanto a dança jazz barradas de todas as igrejas episcopais de Louisville” (*The New York Times*, setembro de 1921); “Animalismo selvagem primitivo, jazz analisado por um clérigo” (*The New York Times*, 3 de março de 1922); “Músico é levado ao suicídio pelo jazz” (*The New York Times*, 7 de abril de 1922); “Rainha Mary Barra o Jazz” (*The New York Times*, 28 de julho de 1922); “Efeitos prejudiciais do jazz na nossa geração mais jovem” (*Metronome*, fevereiro de 1923) e “Jazz um problema educacional” (*Musical Quarterly*, abril de 1926).

<sup>57</sup> Tradução livre para o português: “O jazz coloca o pecado na sincopação?”. O artigo foi publicado na edição de agosto de 1921 da revista *Ladies’ Home Journal*.

<sup>58</sup> Tradução livre do original: “As I understand it, it is not music at all. It is merely an irritation of the nerves of hearing, a sensual teasing (...), a combination of disagreeable sounds (...), a willful ugliness and a deliberate vulgarity” (FAULKNER, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 154).

(...) O jazz desorganiza todas as leis e ordens regulares; estimula a ações extremas, a romper com todas as regras e convenções; é prejudicial e perigoso; e sua influência é totalmente ruim (FAULKNER, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 153)<sup>59</sup>.

Além disso, no mesmo texto, Faulkner (1921 *apud* Koenig, 2002), afirma que, segundo assistentes sociais, nunca na história dos EUA existiram condições tão imorais entre os jovens, e que, de acordo com pesquisas, a culpa é do jazz e da influência maligna que o mesmo tem sobre as gerações mais novas. Essa mesma preocupação pode ser vista no artigo “*Unspeakable Jazz must go!*”<sup>60</sup>, publicado na edição de dezembro de 1921 da mesma revista. Escrito por McMahon, o texto traz muitos detalhes que permitem analisar com maior profundidade o pânico moral que o jazz e suas danças sofreram.

Logo no início do artigo, McMahon (1921 *apud* KOENIG, 2002) destaca a posição de especialista do seu entrevistado, Fenton Bott, que é professor de dança, conhecedor do assunto, na teoria e na prática, e membro da *American National Association Masters of Dancing*. Nessa associação, Bott ocupava o cargo de “*Diretor of dance reform*”, sendo responsável por promover, nas suas próprias palavras, “uma limpeza nacional da dança”, a qual, segundo ele era extremamente necessária. E quem era o inimigo que precisava ser eliminado dos salões de dança? O jazz, claro, como fica evidente no trecho da entrevista em que Bott afirma que “o jazz é simplesmente podre. Ele pertence ao submundo (...). Ele deve ir e deixar espaço para uma dança limpa e saudável” (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 162)<sup>61</sup>.

As críticas de Bott, entretanto, não se destinam apenas às danças do jazz, mas também ao próprio gênero musical. Quando questionado por McMahon se havia algo de ruim na música jazz, ele é enfático em sua resposta: “Certamente existe! Aqueles saxofones gemendo e o resto dos instrumentos com seu ritmo quebrado e irregular têm um apelo puramente sensual. Eles convocam o instinto

<sup>59</sup> Tradução livre do original: “*Jazz originally was the accompaniment of the voodoo dancer, stimulating the half-crazed barbarian to the vilest deeds. The weird chant, accompanied by the syncopated rhythm of the voodoo invokers, has also been employed by other barbaric people to stimulate brutality and sensuality. That it has a demoralizing effect upon the human brain has been demonstrated by many scientists. (...) Jazz disorganizes all regular laws and order; it stimulates to extreme deeds, to a breaking away from all rules and conventions; it is harmful and dangerous; and its influence is wholly badly*” (FAULKNER, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 153).

<sup>60</sup> Tradução livre para o português: “Indescritível jazz deve ir embora!”.

<sup>61</sup> Tradução livre do original: “*The jazz is simply rotten. It belongs in the underworld (...) It must go and leave room for clean and wholesome dancing*” (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 162).



baixo e desordeiro”<sup>62</sup> (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 160). Além de criticar o ritmo, Bott também condena as letras das músicas de jazz, as quais, segundo ele, frequentemente, sugerem ideias imorais de um modo velado. Por conta disso, como Bott ressalta, na convenção de 1920 da *American National Association Masters of Dancing*, foi feito um apelo para que as editoras musicais eliminassem o jazz. Porém, o mesmo não teve sucesso, uma vez que, como um editor que confessou ser contrário a esse “indecente” estilo respondeu, as editoras precisam dar ao público o que ele deseja e gerar lucro para os seus acionistas. Assim, aquele que, moralmente, condena o jazz é capaz de impulsionar o mesmo, pois, financeiramente, essa é a melhor opção. Exemplo esse que ilustra bem a “exploração comercial” do desviante citada por Cohen (2011), que permite uma relação simbiótica entre acusadores e acusados.

Como o apelo feito às editoras revela, a *American National Association Masters of Dancing* não podia fazer uma verdadeira reforma nas danças dos EUA sozinha. Era, como Bott afirmou, uma luta difícil e, portanto, precisavam trabalhar em diversas direções. Desse modo, como é possível ver ao longo do artigo, a associação também buscou a cooperação de igrejas, do governo e dos próprios salões de dança. Assim, nesse caso, o pânico moral em relação ao jazz e suas danças, que já existia em diversos setores da sociedade, foi intensificado a partir das ações de um grupo de interesse, seguindo o modelo proposto por Goode e Ben-Yehuda (1994).

Para reformar a dança nos EUA, a *American National Association Masters of Dancing*, como Bott destaca, produziu folhetos e cartazes descrevendo as danças aprovadas pela associação, os quais foram enviados para assistentes sociais, professores de dança e donos de salões. Escolas em todo o país também receberam os folhetos, assim como o *United States Public Health Service*<sup>63</sup>, que, segundo Bott, não apenas elogiou o material, mas também distribuiu milhares de cópias do mesmo, entendendo o jazz como uma “doença social” cuja epidemia precisava ser combatida. Essa percepção, como Cohen (2011) observou em sua análise sobre os *Mods* e os *Rockers*, é bastante comum nos pânicos morais, uma vez que as atitudes desviantes, frequentemente, são vistas como contagiosas.

---

<sup>62</sup> Tradução livre do original: “*There certainly is! Those moaning saxophones and the rest of the instruments with their broken, jerky rhythm make a purely sensual appeal. They call out the low and rowdy instinct*” (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 160).

<sup>63</sup> Traduzindo para o português: Serviço de Saúde Pública dos Estados Unidos.

Como dito anteriormente, a *American National Association Masters of Dancing* queria abrir espaço para uma dança “limpa” e “saudável”, mas como ela seria? O folheto produzido pela associação trazia diversas regras, as quais são resumidas por McMahon (1921, p. 162) em dez proibições:

Não permita música jazz vulgar; não deixe que os jovens segurem suas parceiras com força; nada de toques nas bochechas, que é como fazer amor em público; nada de segurar o pescoço, nada de *shimmy*<sup>64</sup> ou *toddle*<sup>65</sup>; nenhum passo muito longo ou muito curto; não dance da cintura para cima, mas, sim, da cintura para baixo; barre movimentos sugestivos; não copie movimentos vistos em performances; não hesite em pedir aos infratores que saiam da sala.<sup>66</sup>

Com tantas regras, o objetivo era fazer com que todos dançassem exatamente da mesma forma, o que facilitaria a identificação e a punição dos desviantes. Como o texto revela, para A. J. Weber, outro membro da associação, multas e prisões seriam os únicos remédios para controlar a epidemia do jazz. Para aqueles que concordavam com esse pensamento, a ideia era transformar os desvios na pista de dança em crime, como, segundo Bott, já estava acontecendo na cidade de Omaha.

Omaha tem uma punição para jovens dançarinos que se encaixam nesse crime. Quando um casal é visto cometendo uma séria violação na pista de dança, eles são convidados a se retirar. Um camburão chega e o casal choroso é escoltado para dentro dele. Mas, em vez de serem levados para uma cela, eles são levados para suas casas e, provavelmente, mandados para a cama por seus pais (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 161).<sup>67</sup>

De acordo com Bott, era justamente por afetar os mais jovens que o jazz e suas danças eram tão perigosos e precisavam ser contidos. Como ele afirma no artigo de McMahon (1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 160), esse estilo “degradante”, que “abaixa todos os padrões morais”, “atinge especialmente a juventude da nação”. Em seguida, ele complementa: “as consequências são quase óbvias

<sup>64</sup> O *shimmy*, segundo Bryant (2002, p. 168), pode ser definido como “uma rápida agitação horizontal da parte superior do corpo, especialmente dos ombros” Tradução livre do original: “(...)a rapid horizontal shaking of the upper body, especially the shoulders”.

<sup>65</sup> O *toddle*, de acordo com Murray (1921), é uma adaptação do passo regular do *Foxtrot*, em que o pé sobe e desce após cada etapa, criando um movimento saltitante depois que o passo é dado.

<sup>66</sup> Tradução livre do original: “Don’t permit vulgar jazz music; don’t let young men hold their partners tightly; no touching of cheeks which is public love making; no neck holds; no shimmy or toddle; no steps very long or very short; no dancing from the waist up but rather from the waist down; suggestive movements barred; don’t copy stage stuff; don’t hesitate to ask offenders to leave the room” (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 162).

<sup>67</sup> Tradução livre do original: “Omaha has a punishment for boy and girl dancers that fits the crime. When a couple is observed in a serious violation upon a public floor they are asked to step outside. A patrol wagon rolls up and the tearful pair are escorted into it. But instead of being taken to the lockup they are driven to their homes and presumably sent to bed by their parents” (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 161).

demais para serem detalhadas. Quando a próxima geração começa em um nível baixo, quais serão seus sucessores?”<sup>68</sup>. Essa perspectiva é aquela chamada por Cohen (2011) de “profecia de desgraça”, quando o pânico moral acontece não apenas por conta do medo da repetição do desvio, mas pelo temor de que esse fique ainda pior. Assim, de acordo com esse pensamento, os passos de jazz estavam abrindo, como Bott observa, uma “estrada para o inferno”. Essas danças seriam tão obscenas que, segundo Louis Guyon, dono de um salão de dança em Chicago que proibiu o jazz, os casais deveriam precisar de uma licença de casamento para praticá-las e, mesmo se já fossem casados, não haveria desculpas para performá-las em público (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002). Em seu artigo, McMahon destaca e resume o conteúdo de um anúncio que Guyon havia publicado meses antes em um jornal de Chicago, o qual alertava para a ameaça que o jazz e suas danças representavam para a juventude:

Qualquer um que diz que ‘jovens de ambos os sexos podem se misturar num abraço íntimo’ – com membros entrelaçados e os troncos em contato -, ‘sem sofrer danos, mente’. Acrescente a esta posição o movimento oscilante e ‘o sensual estímulo da abominável orquestra de jazz com seus acordes de origem vodu e seu direto apelo ao centro sensorial, e se você é capaz de acreditar que a juventude é a mesma depois desta experiência, então que Deus tenha piedade do seu filho...’ (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 163).<sup>69</sup>

Apesar de toda essa histeria moralista, o jazz ficou cada vez mais popular entre os jovens ao longo dos anos 1920, tornando-se a língua franca da juventude norte-americana e atuando como um verdadeiro divisor de gerações (SAVAGE, 2009). Nessa década, várias foram as danças que nasceram ao som desse estilo musical, como o *charleston*, o *black bottom* e o próprio *lindy hop*. Como observa Nanni (2003, p. 7), “as danças, em todas as épocas da história e/ou espaço geográfico, para todos os povos é representação de suas manifestações, de seus ‘estados de espírito’, permeios de emoções, de expressão e comunicação do ser e de suas características culturais”. Portanto, o *lindy hop* também é um produto do

<sup>68</sup> Tradução livre do original: “(...) *the consequences are almost too obvious to be detailed. When the next generation starts on a low plane, what will its successors be?*” (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 160)

<sup>69</sup> Tradução livre do original: “*Anyone who says that ‘youth of both sexes can mingle in close embrace’ – with limbs intertwined and torso in contact – ‘without suffering harm lies.’ Add to this position the wriggling movement and the ‘sensual stimulation of the abominable jazz orchestra with its voodoo-born minors and its direct appeal to the sensory centers, and if you can believe that youth is the same after this experience as before, then God help your child...’*” (MCMAHON, 1921 *apud* KOENIG, 2002, p. 163).

seu tempo e, assim, é importante pensarmos nele a partir do contexto em que ele foi criado (Engelbrecht, 1983).

Nos anos 1920, o Harlem, em Nova York, estava vivenciando um período de "fermentação cultural" por conta da chegada de muitos negros americanos vindos do sul do país, que conviviam ali com imigrantes pobres vindos da Europa (PARISH, 1999). Segundo Batiuchok (1988), por ser uma vizinhança em transição, o Harlem precisava de um novo centro de equilíbrio para essa comunidade afro-americana cada vez mais coesa. O centro, que antes era providenciado pela igreja, passou a ser os salões de dança, como o Savoy Ballroom.



**Figura 4** – Savoy Ballroom

Fonte: <http://www.welcometothsavoy.com/research/savoy-renovations/>

Foi nesse salão que, embalado pelo som do swing jazz<sup>70</sup>, o *lindy hop* nasceu, no final dos anos 1920. Lá, grandes músicos e dançarinos negros criaram modas e estilos que se espalharam pelo mundo e definiram um período. Localizado no coração do Harlem, na Lenox Avenue, o Savoy ocupava um quarteirão inteiro. Porém, mais do que um lugar geográfico ou uma construção, ele era a alma de uma vizinhança, a personificação de uma comunidade e de uma

<sup>70</sup> Novo estilo de jazz que começou a se desenvolver no final dos anos 1920 em Nova York. O swing (que em inglês significa "balanço"), também é a denominação genérica aplicada aos diversos estilos para dançar músicas tipicamente norte-americanas, como o jazz, o blues e o rock'n'roll (DEIMIQUIEI; LIBERALI; ARTAXO, 2013).

época (ENGELBRECHT, 1988). Existiam outros clubes e salões de dança, mas o Savoy era único. Era, como destaca Spring (1997), a verdadeira casa do *lindy hop*, atraindo multidões desde a sua inauguração, em 12 de março de 1926. Pessoas de diferentes regiões, classes sociais e origens etnoculturais tiveram a chance de experimentar o swing jazz e o *lindy hop* em primeira mão lá, uma vez que o Savoy era um salão de dança bastante inclusivo (SPRING, 1997).

É curioso pensar que os anos mais prósperos do swing jazz coincidem com o período da crise causada pela queda da bolsa em 1929, porém, como lembra Engelbrecht (1983, p. 4), "dançar ao som de bandas ao vivo era uma das atividades noturnas mais baratas e mais populares durante a Depressão"<sup>71</sup>. De acordo com Unruh (2012), mais do que uma fonte de diversão, dançar *lindy hop* nessa época era também uma verdadeira válvula de escape para os jovens negros das classes trabalhadoras, uma forma de fugir da rotina das longas horas de labuta. Como a autora observa, ao entrar nos salões de dança do Harlem, esses jovens tinham a segurança de poder ser eles mesmos em vez daqueles que seus patrões gostariam que eles fossem. Através da dança, os jovens se libertavam das discriminações que sofriam por conta de sua raça, classe social e gênero, recuperando seus corpos como fonte, não apenas de trabalho, mas também de prazer. Sob esse ponto de vista, é possível constatar que o *lindy hop* desempenhava um papel mais importante do que o de mero entretenimento para os jovens do Harlem, era também uma fonte de liberdade e resistência (UNRUH, 2012).

De fato, muitas vezes, a dança traz um sentimento de rebeldia, estimulando novas propostas e invenções (BARRETO, 2004). Como recorda Spring (1997), o desenvolvimento do *lindy hop* foi o ponto culminante de um processo que produziu níveis cada vez maiores de energia na dança social ao longo dos anos 1920. O *lindy* tem forte influência do *charleston* (STRICKLAND, 2014), dança de origem afro-americana que virou um fenômeno nacional depois de aparecer no musical *Running Wild*, na Broadway, em 1923 (SPRING, 1997). O *charleston* revolucionou a dança nos EUA ao romper com as formas europeias tradicionais da dança de salão, como a valsa e o *foxtrot*, nas quais os dançarinos tinham um contato permanente um com o outro do início ao fim da dança, ficando sempre em

---

<sup>71</sup> Tradução livre do original: "Dancing to live bands was one of the least expensive and most popular nighttime activities during the Depression" (ENGELBRECHT, 1983, p. 4).

uma posição fechada (GIVEN, 2015). Por sua vez, o *charleston* podia ser dançado individualmente ou com o parceiro, porém, quando dançado em dupla, normalmente, os dançarinos ficavam separados, em posição aberta. Com uma estética libertadora, essa dança, que surgiu na primeira onda do feminismo moderno, desafiava o pressuposto de que as mulheres eram frágeis e imóveis, estimulando movimentos estranhos e rápidos (WADE, 2011).

Como conta Unruh (2012), o *lindy hop* também trouxe definições alternativas de gênero. Para as mulheres negras da classe trabalhadora, essa dança proporcionou uma oportunidade para que elas celebrassem uma feminilidade diferente daquela divulgada pela mídia, que dizia que as mulheres não deviam trabalhar e que valorizava apenas as brancas. Nos salões de dança, por sua vez, a beleza negra era celebrada (HUNTER, 1997).

Cansadas das longas horas de trabalho nas casas de famílias brancas; dos discursos que diziam que elas deviam ser castas e religiosas; do preconceito que sofriam por conta do seu gênero e da sua cor de pele; essas mulheres colocaram seus sapatos de dança e recuperaram seus corpos - mesmo que apenas por uma noite por semana (UNRUH, 2012, p. 42)<sup>72</sup>.

Da mesma forma, os homens negros da classe trabalhadora que dançavam *lindy hop* estabeleceram uma masculinidade em oposição àquela branca e patriótica reinante (UNRUH, 2012). Em meio a tanta discriminação econômica e social, muitos homens começaram a adotar o *zoot suit*, terno com calças e ombros largos, como uma forma de marcar a sua masculinidade em uma cultura que repetidamente se referia a eles como meninos e, frequentemente, lhes negava oportunidades de emprego (UNRUH, 2012). Além disso, como lembra Unruh (2012), o *lindy hop* era tão importante para aqueles que usavam o *zoot suit* que essa roupa foi moldada pelas necessidades que a dança trazia: as calças eram afuniladas, o que impedia que os dançarinos pisassem nelas, enquanto os paletós e as calças eram largas, o que permitia fazer os movimentos acrobáticos tão característicos dessa dança (DANIELS, 2002).

Influenciado pelo *charleston*, pelo sapateado e pelo *breakway*, nasceu o *lindy hop*, cujo passo mais característico é o *swing out*, movimento que combina as posições abertas e fechadas, possibilitando o improvisado e as brincadeiras

---

<sup>72</sup> Tradução livre do original: “Tired of working long hours in White households; of being told that they should be chaste and religious; of being inappropriately judged based on their gender and skin color; these women put on their dancing shoes and reclaimed their bodies—even if only for one night a week” (UNRUH, 2012, p. 40).

próprios das *swing dances* (STEVENS; STEVENS, 2011). No *swing out*, os dançarinos distanciam-se um do outro, ficando conectados por um braço apenas, momento chamado de *breakway*, no qual podem improvisar antes de retornar novamente para o parceiro (HANCOCK, 2013). Por conta da distância entre os dançarinos e dos largos movimentos de quadris, muitos salões de dança em Nova York fixavam avisos proibindo o *swing out* (PAINS, 2015). Também era comum que colocassem guardas nas pistas, como uma carta enviada para a coluna “*Voice of the People*”, do *Daily News*, revela: “Digam, rapazes, somos homens ou ratos? Vamos deixar que guardas nos salões de dança nos digam para parar de dançar *lindy hop*?”<sup>73</sup>.



**Figura 5** – *Swing out*  
Fonte: *Hellzapoppin'* (1941, EUA, POTTER)

É curioso observar que, como visto no primeiro capítulo, a valsa foi considerada vulgar, na época do seu surgimento, justamente por conta da proximidade entre os dançarinos, já o *lindy hop*, por sua vez, foi considerado indecente pela distância entre eles. Assim, esse estilo era, frequentemente, desmoralizado pela imprensa, sendo definido como “uma dança muito vulgar” (*The Brooklyn Daily Eagle*, 1931), “uma dança tórrida do Harlem” (*Standard-Sentinel*, 1934), “um movimento maligno” (*Pittsburgh Post-Gazette*, 1934), “provavelmente, a mais violenta de todas [as danças]” (*Cassville Republican*, 1937) e “um regresso bárbaro aos dervixes da selva” (*Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record*, 1934).<sup>74</sup> A dança chegou a ser banida em escolas

<sup>73</sup> Tradução livre do original: “*Say, boys, are we men or mice? Are we going to let bouncers at dance halls tell us to stop lindy hopping?*” (*Daily News*, 7 de abril de 1937).

<sup>74</sup> Tradução livre do original: “*very vulgar dance*” (*The Brooklyn Daily Eagle*, 15 de novembro de 1931), “*a torrid Harlem dance*” (*Standard-Sentinel*, 29 de janeiro de 1934), “*wicked twist*”

(*The Brooklyn Daily Eagle*, 1931), foi acusada de ter sido criada sob efeito de drogas (*Public Opinion*, 1937) e foi comparada a rituais tribais (*Public Opinion*, 1937)<sup>75</sup>. Porém, apesar de todas as críticas, foi graças à oportunidade de improvisação proporcionada pelo *swing out* que o *lindy hop* se desenvolveu como uma dança singular, que libertava os dançarinos dos rígidos limites das danças de salão tradicionais, permitindo que eles incluíssem na dança elementos da personalidade de cada um (GIVEN, 2015). Como observa Shorty George Snowden, um dos pioneiros e principais nomes do *lindy hop*: "Qualquer coisa que você sonhasse poderia ser incluída no *breakaway*; você testava todos os tipos de coisas" (RENSHAW, 2002, p. 69)<sup>76</sup>.

Segundo Given (2015), a improvisação conferiu ao *lindy hop* um caráter de performance, além de dança social. Os dançarinos estavam livres para responder de acordo com as reações dos espectadores, o que ajudou no desenvolvimento de passos cada vez mais difíceis e espetaculares. Por ser uma conversa fluida entre dançarinos e audiência, essa dança transformava-se rapidamente, uma vez que novos passos eram testados constantemente, podendo ser incorporados ou não, dependendo da resposta do público. Em 1935, como descreve Parish (1999), Frankie Manning inventou os passos aéreos. A partir daí, as dançarinas começaram a voar. Como Erenberg (1999, p. 50) descreve, "homens jogavam suas parceiras no ar, entre suas pernas e por cima das suas costas e as pegavam no ritmo quando desciam".<sup>77</sup> Porém, a maioria das pessoas que frequentavam os salões para dançar *lindy hop* não executavam os movimentos aéreos, pois esses exigiam uma habilidade técnica muito além da média (ENGELBRECHT, 1983).

---

(*Pittsburgh Post-Gazette*, 13 de outubro de 1934), "probably must violent of all [dances]" (*Cassville Republican*, 2 de dezembro de 1937), "a barbaric throwback to the dervishes of the jungle" (*Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record*, 28 de dezembro de 1934).

<sup>75</sup> Matéria do *The Brooklyn Daily Eagle* de 15 de novembro de 1931 e colunas de McIntyre no *Public Opinion* de 27 de julho de 1937 e 26 de outubro de 1937, respectivamente.

<sup>76</sup> Tradução livre do original: "Anything you could dream up was okay for the *breakaway*; you tried all kinds of things" (RENSHAW, 2002, p. 69).

<sup>77</sup> Tradução livre do original: "(...) men threw their partners in the air, between their legs, and over their backs and caught them on the beat as they came down" (ERENBERG, 1999, p. 50).





**Figura 6** – Frankie Manning, inventor dos passos aéreos  
 Fonte: *LIFE*, 8 jul. 1940, p. 84.

Como observa Batiuchok (1988), alguns jovens foram se profissionalizando, era possível ganhar dinheiro em competições e trabalhar com dança em clubes e teatros. Assim, para muitos, o *lindy hop* virou um estilo de vida, já que era um entretenimento barato, além de uma fonte de renda. O Savoy, por exemplo, era a casa dos *Whitey's Lindy Hoppers*, dançarinos que reinaram como melhor grupo de *lindy hop* da segunda metade dos anos 1930 até meados dos anos 1940 (MANNING; MILLMAN, 2007). Segundo Caponi-Tabery (2008), foi com eles que o *lindy* ultrapassou os salões e começou a ser dançado também em teatros e cinemas. De acordo com Unruh (2012), suas performances espetaculares em filmes, como *A Day at the Races* (1937, EUA, WOOD) e *Hellzapoppin'* (1941, EUA, POTTER), teatros e salões por todo o mundo ajudaram a espalhar o *lindy hop* pelos mais diversos lugares dentro e fora dos EUA (MANNING; MILLMAN, 2007).

Como destacou Marcellino (2001), o lazer tem grande importância na vida moderna, uma vez que os valores nele vivenciados contribuem para mudanças de ordem moral e cultural. Um dos avanços que o *lindy hop* trouxe, segundo Batiuchok (1988), foi um certo afrouxamento das barreiras raciais, ainda tão presentes nos EUA nas primeiras décadas do século XX. O Savoy, principal salão de dança no Harlem entre os anos 1920 e 1940, já era integrado décadas antes do movimento pelos direitos civis (STRICKLAND, 2014). Mais do que isso, como observa Parish (1999), o Savoy foi, provavelmente, a primeira instituição nos Estados Unidos onde brancos e negros entraram pela porta da frente para dançar juntos. De acordo com o autor, "não havia preconceitos; os dançarinos podiam pesar mais de 130 kg, ser brancos ou ter apenas uma perna - isso não importava no Savoy, se eles pudessem dançar" (PARISH, 1999, p. 52). As bandas de jazz também foram as primeiras a integrar negros e brancos entre seus músicos (BATIUCHOK, 1988), uma década antes das organizações esportivas e militares fazerem o mesmo (SAVAGE, 2009). O critério para que alguém ganhasse respeito e prestígio no Savoy e em outros salões integrados não era baseado em classe social ou cor, mas na habilidade de dança e no talento musical (BATIUCHOK, 1988).

Jon Savage (2009) mostra que músicos negros como Count Basie e Duke Ellington eram vistos como exemplos por muitos jovens afro-americanos. Em uma época em que o esporte ainda não estava livre da segregação racial, o jazz, tanto como música quanto como dança, era o primeiro caminho para a fama possível para esses jovens (PARISH, 1999). Porém, como enfatiza Ake (2000, p. 229), "assim como tudo nos Estados Unidos, 'liberdade', 'esperança' e 'participação' são muitas vezes igualmente sonhadas, mas raramente igualmente experimentadas". Na prática, muitos negros nas bandas integradas, apesar de adorados nos palcos, eram tratados como lixo fora deles (SAVAGE, 2009). Músicos negros também ficavam de fora da maioria dos programas de rádio (UNRUH, 2012), pois as emissoras tinham medo que potenciais patrocinadores e as audiências do sul do país boicotassem os seus programas (SAVAGE, 2009). Além disso, o racismo institucionalizado também fazia com que os músicos negros fossem impedidos de tocar nos concertos mais lucrativos e sofressem humilhações diárias (AKE, 2000). Assim, como escreve Ake (2000), as bandas afro-americanas, responsáveis pelo sucesso do jazz, nunca receberam o respeito, a

exposição na imprensa ou os ganhos financeiros de maneira igual aos seus pares brancos.

Por conta da sua origem afro-americana, o *lindy hop* também sofria preconceito de parte da sociedade. A dança era considerada perigosa, uma vez que, com a sua popularização entre jovens de diferentes contextos sociais, estava unindo negros e brancos, em uma época de forte segregação racial. Assim, apesar do seu sucesso entre a juventude, o *lindy hop* era visto pelas gerações mais velhas com muita preocupação:

O *lindy* era uma dança perigosa na América dos anos trinta, e era ainda mais perturbador porque misturava raças e classes. Brancos e negros se misturavam em salões de dança e casas noturnas, chamados de "*black and tan clubs*", onde reinava o *lindy*. Os guardiões da moral pública, como o Dr. John J. Lallio, do Philadelphia College of Osteopathy, estigmatizaram o *lindy* como um retorno para "a guerra e danças religiosas das tribos primitivas". Pais ansiosos escreveram para publicações como a *Hygea*, uma revista da American Medical Association, para perguntar se dançar *lindy hop* levava a uma fraca postura, delinquência ou perversão sexual; *Hygea* respondeu que a dança indicava que alguns membros da geração mais jovem estavam se desintegrando sob o estresse causado pelo "desemprego, falta de dinheiro, confusão política e desorientação pessoal" (CREASE, 1986 *apud* BATIUCHOK, 1988, p. 54).<sup>78</sup>

Essa histeria moralista, entretanto, só serviu para aumentar ainda mais a atração que o swing jazz e o *lindy hop* exerciam sobre os jovens. Como ressalta Savage (2009), quando o *lindy hop* começou a fazer sucesso entre a juventude branca, ele virou outra coisa e ganhou um novo nome: *jitterbug*, termo que veio dos movimentos saltitantes e nervosos da dança. Para os mais velhos, acostumados com a leveza e com os movimentos fluidos de danças como a valsa, os jovens *jitterbugs*<sup>79</sup>, com pouca técnica e movimentos exagerados, pareciam possuídos por uma energia rude e espasmódica. Por conta disso, a imprensa passou a comparar a dança *jitterbug* a uma mania, uma febre ou, como a *Dancing*

<sup>78</sup> Tradução livre do original: "*The lindy was a dangerous dance in the America of the thirties, and was all the more disturbing because it mixed races as well as classes. Whites and Blacks mingled in dance halls and nightclubs called "black and tan" clubs, where the lindy reigned. Guardians of public morality, such as Dr. John J. Lallio of the Philadelphia College of Osteopathy, branded the lindy as a throw back to "the war and religious dances of primitive tribes." Anxious parents wrote to publications such as Hygea, a magazine of the American Medical Association, to ask whether lindy hopping led to poor posture, delinquency, or sexual perversion; Hygea replied that the dance indicated that some members of the younger generation were disintegrating under the stress of "unemployment, financial stringency, political confusion, and personal bewilderment"*" (CREASE, 1986 *apud* BATIUCHOK, 1988, p. 54).

<sup>79</sup> Em português, significaria algo como "besouros nervosos".

*Teachers Business Association* definiu, “uma forma de histeria prejudicial ao equilíbrio da geração atual”<sup>80</sup> (*The Tampa Tribune*, 1939).

Além dos professores de dança, membros da Igreja também contribuíram para aumentar o pânico, como essa declaração do arcebispo de Dubuque, que denunciou o swing jazz como sendo “diabólico”, revela: “Nós permitimos que sessões de jazz, *jitterbug* e orgias de ritmos canibalísticos ocupem um lugar no nosso esquema de coisas, incentivando a nossa juventude no caminho da vida fácil para o inferno” (*The Cincinnati Enquirer*, 1938)<sup>81</sup>. A Igreja estava, assim, como o boletim da *University of Notre Dame* observou na época, “voltando sua mente aberta e seus olhos gentis para os '*jitterbugs*' do momento e os condenando profundamente”<sup>82</sup> (*The Cincinnati Enquirer*, 1938).

Jornalistas também escreviam sobre os *jitterbugs* com espanto, como um repórter do *The San Francisco Examiner* que comparou o olhar desses jovens diante de uma banda de swing ao olhar de um bêbado pouco antes de desmaiar: “Os viciados em swing reviram seus olhos ao redor de suas cabeças e suas bocas caem abertas e eles emitem estranhos grunhidos e barulhos sem sentido”<sup>83</sup> (*The San Francisco Examiner*, 1938). Como ressalta Savage (2009), o espanto e o julgamento que muitos jornalistas demonstravam diante de eventos de swing jazz só dão destaque ao fato de que os adolescentes estavam operando em um comprimento de onda bem distante daquele dos adultos. Desajeitados ou não, os jovens brancos adotaram os passos criados por negros na sua busca por uma maior liberdade pessoal (ERENBERG, 1999). E, como Savage (2009) destaca, mais do que liberdade musical e física, o swing era a verdadeira emancipação dos *teens*, um capítulo novo na história da juventude e também da comunicação de massa.

O rádio, mídia que mais crescia nessa época, foi fundamental para o aumento da popularidade do swing (SAVAGE, 2009). Ouvindo música nos seus

<sup>80</sup> Tradução livre do original: “(...) a form of hysteria harmful to the poise of the present generation” (*The Tampa Tribune*, 27 de março de 1939).

<sup>81</sup> Tradução de Talita M. Rodrigues presente no livro *A Criação da Juventude*, de Jon Savage (2009, p. 349). Texto original em inglês: “We permit 'jam sessions,' 'jitter-bugs,' and cannibalistic rhythmic orgies to occupy a place in our social scheme of things, wooing our youth along the primrose path to hell” (*The Cincinnati Enquirer*, 24 de novembro de 1938).

<sup>82</sup> Tradução livre do original: “(...) the church is turning its broad mind and kindly eyes on the 'jitterbugs' of the hour and soundly condemning them” (*The Cincinnati Enquirer*, 24 de novembro de 1938).

<sup>83</sup> Tradução livre do original: “The swing addicts roll their eyes around their heads and their mouths fall open and they make strange grunts and gibbering noises” (*The San Francisco Examiner*, 25 de setembro de 1938).

quartos ou nas *jukeboxes*, os jovens descobriram que ter acesso ao swing jazz era algo fácil e rápido. A partir de 1937, desenvolveu-se todo um mundo adolescente em volta do swing, com gírias, modas, revistas e heróis próprios (SAVAGE, 2009). Como conta Savage (2009), o *lindy hop* fez com que as gírias dos músicos de jazz se espalhassem pelo público jovem. O autor apresenta o *Hepster's Dictionary* (1938), de Cab Calloway, um glossário que cobria diversos aspectos da cultura do swing: os músicos eram os *cats*, os fãs eram *alligators ou jitterbugs*, uma pessoa que não entendia as gírias era *square*<sup>84</sup>. Esses termos também foram disseminados por várias revistas voltadas para os fãs do swing, como *Swing, Cats Meow, Jam Session e Jitterbug*. Além dessas gírias, Parish (1999) observa que os nomes dos passos também formavam um rico vocabulário, que era bem atrativo e tinha grande poder de síntese. Alguns exemplos de nomes de passos são: *Shorty George, Spank the Baby, Camel Walk, Dead Man's Walk, Fall of the Log*<sup>85</sup>.

Unruh (2012) conta que o aumento da popularidade do *lindy hop* entre a juventude branca fez com que o *lindy hop* passasse a ser cada vez mais associado à cultura norte-americana. A Segunda Guerra Mundial também contribuiu para isso, pois dançar era uma importante forma de recreação dos soldados, espalhando, assim, o *lindy hop* dentro e fora dos EUA (UNRUH, 2012). Desse modo, nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial, os jornais norte-americanos passaram a relativizar a ameaça do swing jazz e suas danças. Como exemplo, é possível citar artigos que afirmam (1) que esse estilo musical pode corromper os jovens, mas não pode ser culpado pelo caos do mundo (*Miami Daily News*, 16 de agosto de 1943), (2) que o swing pode desviar os jovens da ética, mas não é responsável pela delinquência juvenil (*Edmonton Journal*, 9 de março de 1944) e (3) que a mania *jitterbug* não é a primeira febre de dança da história, nem a mais violenta (*The Philadelphia Inquirer*, 28 de outubro de 1945).

Se, anos antes, quem dançasse *lindy hop* era malvisto por estar gastando seu tempo com atividades de lazer em vez de contribuir, através do trabalho, para a guerra, quando os soldados começaram a dançar *lindy hop*, tudo mudou (UNRUH, 2012). Como lembra Unruh (2012), começaram a dizer para as

<sup>84</sup> Tradução dos termos para o português: *cats* (gatos), *alligators* (jacarés), *jitterbugs* (besouros nervosos), *square* (quadrado).

<sup>85</sup> Traduzindo os nomes desses passos para o português, ficaria mais ou menos assim: "Pequeno George", "Espanque o Bebê", "Caminhada de Camelo", "Caminhada do Homem Morto", "Queda do Tronco".

mulheres que dançar com os soldados era um dever patriótico. Desse modo, como a autora observa, o *lindy hop* passou a representar mais a liberdade nacional do que a liberdade individual dos negros, tanto que, em 1943, a dança foi tema de um artigo da revista *Life* intitulado “O *lindy hop*: uma Verdadeira Dança Folclórica Nacional Nasceu nos EUA”<sup>86</sup>, com dançarinos brancos na foto de capa.



**Figura 7** – *Lindy hop* na capa da revista *Life*  
Fonte: *LIFE*, 23 ago. 1943, capa e p. 95.

Ironicamente, ao mesmo tempo em que a guerra ajudou a disseminar o *lindy hop* pelo mundo, ela também contribuiu para que ele saísse de cena (GIORDANO, 2007). Isso aconteceu por vários motivos, entre os quais a imposição de uma taxa de vinte por cento que deveria ser paga pelos locais de entretenimento para ajudar nos esforços de guerra, o que levou ao encerramento das atividades de vários clubes e salões de dança no Harlem (BATIUCHOK, 1988), e a convocação de muitos músicos e dançarinos, como o próprio Frankie Manning, para o exército norte-americano (UNRUH, 2012). Além disso, a música também mudou. A partir de meados dos anos 1950, o rock passou a ser o estilo mais popular entre os jovens, o que trouxe novas formas de dança (STRAW, 2001), que adaptavam vários passos do *lindy hop* (UNRUH, 2012). Com fenômenos como o *twist* (PARISH, 1999) e a música disco (RENSHAW, 2006),

<sup>86</sup> Tradução livre do original: “*The Lindy Hop: A True National Folk Dance Has Been Born in U.S.A*” (*LIFE*, 23 de agosto de 1943).

as pessoas passaram a se interessar cada vez menos pelas danças de salão, sentindo-se mais confortáveis para dançar sozinhas do que com um parceiro (UNRUH, 2012).

O *lindy hop* e o jazz, porém, não são as únicas expressões culturais que, embora, no início, marginalizadas, foram, tempos depois, transformadas em verdadeiros símbolos nacionais. No Brasil, o samba também vivenciou um processo semelhante. Considerado, nos dias de hoje, um gênero musical tipicamente brasileiro, inicialmente, foi criminalizado e perseguido. Como lembra Strecker (2006), “Houve uma época em que era proibido sambar! Os locais de samba, no século 19, eram muito mal vistos, considerados perigosos, sujos, verdadeiros ‘locais de perdição’”. Segundo Alves (2016), “muitas vezes, os músicos e cantores, vários deles ex-escravos, acabavam levados para a cadeia simplesmente por sambar”. O ritmo, nascido em comunidades negras, sofria o mesmo preconceito racial que seus criadores.

Se hoje, entretanto, o samba é parte da identidade nacional, é possível afirmar que há outro gênero musical e de dança, também oriundo da periferia, que sofre muito preconceito: o funk carioca.

#### **4.2. O Funk Carioca**

Nascido em favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, o funk carioca se desenvolveu a partir da influência da música negra dos EUA. Assim, segundo Vianna (1987), para entender a origem desse estilo musical e de dança, é importante que se conheça um pouco da história da música norte-americana ao longo do século XX. Como afirma o autor, nas décadas de 1930 e 1940, a partir da migração de grande parte da população negra do sul dos EUA para as metrópoles do norte do país, o blues, que até então era uma música rural, se eletrificou, dando origem ao rhythm and blues. Esse novo estilo afro-americano, no final dos anos 1940, após o período de maior popularidade do jazz, passou a fazer muito sucesso nos programas de rádio, encantando os adolescentes brancos. Esses, como Elvis Presley, passaram a imitar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros e, assim, nasceu o rock.

Ao mesmo tempo, como observa Vianna (1987), muitos músicos negros partiram para novas experiências musicais, distinguindo-se cada vez mais da sonoridade do rock. Um dos resultados mais surpreendentes desses experimentos foi a união do rhythm and blues, uma música vista como profana, com o gospel, a música protestante negra. Desse casamento entre estilos que pareciam estar para sempre separados, nasceu o soul, que fez sucesso com cantores como James Brown e Ray Charles. Durante os anos 1960, como destaca o autor, o soul atuou como um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, para a conscientização dos negros norte-americanos e para o movimento de direitos civis.

Porém, em 1968, o soul, que tinha virado sinônimo de *black music*, passou a ser visto por músicos negros como apenas mais um rótulo comercial (VIANNA, 1987). Nessa mesma época, segundo Vianna (1987), a gíria *funky* deixou de ter um significado pejorativo<sup>87</sup> e se transformou em um símbolo do orgulho negro. Esse termo passou a ser utilizado para descrever lugares, roupas e até uma nova forma de tocar música, que ficou conhecida como funk. Como observa o autor, o funk radicalizava as propostas iniciais do soul, utilizando ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos. Esse novo estilo não parecia tão agradável aos ouvidos da maioria branca, entretanto, como Vianna (1987, p. 45) destaca, “como todos os estilos musicais que, apesar de serem produzidos por e para uma minoria étnica, acabam conquistando o sucesso de massa, o funk também sofre um processo de comercialização”, a partir do qual ele se transforma em algo fácil e pronto para o consumo imediato.

Assim, em 1975, a banda *Earth, Wind and Fire*, com seu LP “*That's the way of the word*”, produziu um funk extremamente vendável, abrindo caminho para a “explosão” disco que dominou as pistas de dança de todo o mundo no final dos anos 1970 (VIANNA, 1987). Enquanto isso, segundo Vianna (1987), nas ruas do Bronx, em Nova York, já estava sendo arquitetada uma nova reação da autenticidade *black*. Nascia, então, o hip hop, expressão cultural que une diferentes manifestações artísticas: o *rap*, na música, o *break*, na dança, e o grafite, nas artes visuais. Como o autor observa, a música do hip hop mistura

---

<sup>87</sup> Malcheiroso, repulsivo.



diversos estilos da música negra norte-americana, mas o principal é o funk mais pesado reduzido ao mínimo: bateria, *scratch*<sup>88</sup> e voz.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, também foi na década de 1970 que o funk carioca começou a se desenvolver. Como ressalta Vianna (1987), apesar de esse estilo estar fortemente associado a favelas e subúrbios, seus primeiros bailes aconteceram em um lugar privilegiado, mais precisamente, no Canecão, na Zona Sul da cidade. Esses eventos semanais, que ficariam conhecidos como Baile da Pesada, atraíam, no início dos anos 1970, cerca de 5 mil de jovens dos mais diversos bairros da cidade para dançar rock, pop e, principalmente, soul. Porém, quando o Canecão passou a ser considerado um palco nobre da MPB, os organizadores do Baile da Pesada foram obrigados a transferir esse evento para outro local e, assim, ele passou a ser realizado em clubes do subúrbio, cada semana em um bairro diferente.

Para animar essas festas, alguns dos seguidores do Baile da Pesada começaram a montar as suas próprias equipes de som, batizadas com nomes sugestivos como *Revolução da Mente*, *Black Power* e *Soul Grand Prix*. Foi essa última que, segundo Vianna (1987), inaugurou, em meados dos anos 1970, uma nova fase do funk carioca, que foi rotulada pela imprensa como “*Black Rio*”. Como destaca Herschmann (2005), em seus bailes, a *Soul Grand Prix*, frequentemente, utilizava uma combinação de elementos midiáticos, como fotos, filmes e cartazes, com o objetivo de “despertar” seus frequentadores para o estilo *black is beautiful* da época. Isso acontecia apenas em um número reduzido de bailes, porém, como Vianna (1987) observa, quando o fato ganhou destaque em uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* intitulada “*Black Rio – O Orgulho (importado) de ser Negro no Brasil*”<sup>89</sup>, alguns membros das equipes de som foram parar no DOPS, uma vez que a polícia acreditava que existiam grupos clandestinos de esquerda por trás delas. Porém, segundo Nirto, um dos donos da *Soul Grand Prix*, as equipes não tinham relação alguma com movimentos políticos, como ele já afirmara na própria matéria acima citada:

Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o por quê. Então entram numa de movimento político. Mas

<sup>88</sup> Esse acontece quando se utiliza a agulha do toca-discos como instrumento musical, arranhando o vinil em sentido anti-horário (VIANNA, 1987).

<sup>89</sup> Escrita por Lena Frias, foi publicada no dia 17/07/1976.

não é nada disso [...] É curtidão, gente querendo se divertir (*Jornal do Brasil*, 17/07/76, p. 4).

Nessa época, o que se entende hoje como funk carioca mal existia, ainda estava nascendo, mas o racismo e a visão de que ele representaria alguma ameaça já estavam lá. Se o problema, até então, não era a possível ligação com o tráfico, o medo estava relacionado à união e conscientização de muitos negros, o que, aos olhos do governo da época, parecia ser fruto de um movimento político. Assim, de acordo com Herschmann (2005), a repressão implementada pelo regime militar e a febre das discotecas no final dos anos 1970 acabaram com qualquer tentativa de se desenvolver algum movimento étnico naquele momento. Muito popular tanto na Zona Sul quanto na Zona Norte do Rio de Janeiro, a música disco, segundo Vianna (1987), foi responsável por um raro momento em que jovens dessas duas regiões estavam dançando ao som do mesmo ritmo. Porém, quando essa moda passou, Zona Sul e Zona Norte voltaram a ser territórios musicais excludentes (VIANNA, 1990), uma vez que, como destaca Vianna (1987), a primeira se voltou para o emergente rock nacional, enquanto a segunda permanecia fiel à música negra norte-americana, dançando aquilo que atualmente é conhecido como charme, um funk mais melodioso.

Durante os anos 1980, os bailes, lentamente, foram mudando do charme para o hip hop e, paralelamente a essa transformação na música, surgiram as danças em grupo – diferente das do soul, que eram mais individualizadas e improvisadas – e um novo estilo de roupa marcado por bermudões e bonés (VIANNA, 1987). Aos poucos, a partir de uma apropriação particular do hip hop que aconteceu no Rio de Janeiro, o funk carioca começou a tomar forma, o que ficou ainda mais forte nos anos 1990, década em que, como destaca Herschmann (2005), começaram a aparecer grupos nacionais produzindo *melôs* e *raps*, muito estimulados pelo DJ Marlboro, suas coletâneas e eventos. Assim, gradativamente, o funk carioca foi se tornando uma das principais formas de lazer dos jovens pobres do Rio de Janeiro.

Porém, apesar de ser muito popular entre a juventude das periferias e das favelas da cidade, o funk carioca, até o início dos anos 1990, era, segundo Vianna (1990), ignorado pela mídia. Como destaca Herschmann (2005), essa expressão cultural só virou notícia a partir de um marco bem específico: os arrastões e tumultos que aconteceram nas praias da Zona Sul do Rio em 18 de outubro de

1992. Como o autor observa, esse incidente foi noticiado pela imprensa nacional e internacional como se fosse um distúrbio de enormes proporções que representava uma grande ameaça à ordem urbana. A edição do *Jornal Nacional* da Rede Globo daquele dia, como o trecho a seguir revela, trouxe o pânico vivenciado nas areias para as telas de milhões de pessoas, disseminando e fortalecendo ainda mais a sensação de medo: “Rapidamente as gangues tomam conta da areia... Uma parede humana avança sobre os banhistas... pavor e insegurança... Sem que se saiba de onde... começa uma grande confusão... O pânico toma conta da praia” (*apud* Herschmann, 2005, p. 15). A edição do *Jornal do Brasil* do dia seguinte, por sua vez, trazia na capa uma notícia sobre os arrastões, em que se lia que “A Zona Sul do Rio transformou-se ontem numa praça de guerra”.<sup>90</sup>

Com um vocabulário melodramático, a cobertura que a mídia fez desse episódio lembra àquela feita na época dos tumultos causados por *Mods* e *Rockers*, quase 30 anos antes, nos balneários ingleses. Em ambos os casos, os jornais trataram como inéditos fenômenos que já tinham ocorrido anteriormente, exageraram ao descrever a dimensão e o perigo dos eventos e contribuíram para aumentar a sensação de que eles voltariam a ocorrer, gerando pânico na população. Outra semelhança é que, nos dois episódios, os “vilões” eram jovens. Enquanto, na Grã-Bretanha, os bodes expiatórios foram os *Mods* e os *Rockers*, membros da classe operária, no Rio de Janeiro, foram os funkeiros, jovens, em sua maioria negros, que moravam nos subúrbios e nas favelas da cidade. Mas como surgiu a relação entre arrastões e funk?

Como Vianna (2009) observa, no dia seguinte aos arrastões, nenhum artigo publicado na imprensa relacionou o incidente ao funk, a associação entre os dois começou a ser feita dois dias após o ocorrido, quando uma nota publicada no jornal *O Globo* foi mal interpretada. Com o título “*Comportamento idêntico ao da saída de um baile ‘funk’*”, ela trazia um depoimento do comandante do 19º Batalhão de Polícia Militar, Adílson Fernandes, que afirmava que os arrastões não tiveram o roubo como propósito e que seus participantes faziam parte dos mesmos grupos que frequentavam bailes funk no subúrbio e na Zona Oeste.

Aconteceu à luz do dia o que costuma ocorrer na saída dos bailes funk. Essas pessoas, que andam em grupos, têm comportamento anti-social e vão fazendo baderna por onde passam. Houve o encontro na praia de turmas rivais. O corre-corre assustou os banhistas, que também passaram a correr. Não houve registros

<sup>90</sup> ‘Arrastões’ invadem a orla da Zona Sul. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 out. 1992, p. 1.

de roubos durante o tumulto. Isso indica que o propósito não era o roubo (O GLOBO, 20/10/92).

Essa declaração, que poderia ter acalmado a população, teve um efeito reverso. Isso aconteceu, pois, como destaca Vianna (2009), muitos jornalistas entenderam tudo errado e, em vez de noticiar que não houve roubo, que foi apenas uma briga, algo comum em bailes funk, divulgaram que o arrastão foi feito por funkeiros. De fato, a nota publicada pelo jornal *O Globo* pode ter sido mal interpretada, porém, uma matéria publicada no *Jornal do Brasil*, no mesmo dia, parece ter tido um papel ainda mais decisivo na estigmatização do funk. Com o título “ARRASTÃO: ‘Galeras’ do funk criaram pânico nas praias”, ela afirmava que, segundo policiais e surfistas, as “gangues do subúrbio” aproveitaram a rivalidade existente entre elas para “atacar milhares de pessoas na Zona Sul”.

A partir desse momento, a imprensa passou a dedicar espaços expressivos para o funk. Uma semana após o arrastão, o *Jornal do Brasil* noticiava que “esse exército que loteou as praias (...) é formado basicamente por 2 milhões de frequentadores de bailes funk”, *O Globo* afirmava que “funk e briga na praia tem tudo a ver”<sup>91</sup> e *O Estado de S. Paulo* declarava que o “funk carioca mistura música e violência”<sup>92</sup>. Desse modo, em meio a imagens e relatos de correrias, brigas e confusões, o termo “funkeiro” passou a aparecer, frequentemente, nos jornais para descrever o perfil dos jovens que causaram os tumultos, chegando, como Herschmann (2005) ressalta, a substituir a palavra “pivete”<sup>93</sup>.

Foi assim que o baile funk passou a ser considerado um dos principais problemas da cidade, algo perigoso, que precisava ser combatido. Se antes o funk, praticamente, não aparecia na imprensa, começaram a brotar notícias que alertavam para a ameaça que esse estilo representava. Um bom exemplo disso é um editorial do *Jornal do Brasil*, publicado em 1995, que denunciava: “o funk agasalha em seu espaço paus, pedras e armas de fogo. Grupos de jovens, em busca de divertimento, espalham muito mais terror do que alegria. Transformou-se num

<sup>91</sup> Ambas publicadas no dia 25/10/1992.

<sup>92</sup> Em matéria publicada no dia 26/10/1992.

<sup>93</sup> Como os exemplos a seguir revelam: “funkeiros ameaçam ‘invadir’ praias do Rio” (*FOLHA DE S. PAULO*, 24/10/1992), “Pancadaria envolve 2 mil ‘funkeiros’ no Maracanã” (*O GLOBO*, 15/02/1993), “‘funkeiros’ apedrejam ônibus e ferem 3” (*O GLOBO*, 10/08/1993), “Guerra ‘funk’ deixa 1 morto e 2 feridos” (*O GLOBO*, 22/01/1994) e “Briga de ‘funkeiros’ tumultua praia” (*O GLOBO*, 16/01/1995).

ritual de vida e morte. (...) Não há distinção entre funk, favela e tráfico”.<sup>94</sup> Desse modo, como Vianna (1996, p. 183) observa, “o baile, depois do arrastão, passou a ser visto como um fenômeno, antes de qualquer coisa, violento. A violência, e não a diversão se transformou na sua principal marca, e os funkeiros foram estigmatizados”. Isso fica claro na análise que Herschmann (2005) fez de 125 artigos sobre funk publicados, entre 1990 e 1996, pela mídia impressa. Se, entre 1990 e 1991, foram encontradas apenas três matérias que citavam o funk, todas elas em Cadernos Culturais, em 1992, esse número subiu para 19 matérias, sendo que 94,8% delas foram publicadas em Cadernos Policiais/Cidade, conforme a tabela a seguir, feita pelo autor, revela.

| <i>O Globo, JB, O Dia e Folha de S. Paulo</i>    | 1990/<br>1991 | 1992  | 1993  | 1994 | 1995 | 1996  | Total |
|--|---------------|-------|-------|------|------|-------|-------|
| Cadernos Policiais e Cidade                      | -             | 94,8% | 66,6% | 58%  | 65%  | 47,1% | 56%   |
| Cadernos Culturais                               | 100%          | 5,2%  | 33,4% | 42%  | 35%  | 52,9% | 44%   |
| Nº de artigos levantados e analisados no período | 3             | 19    | 15    | 31   | 40   | 17    | 125   |

**Tabela 2** – O funk na mídia impressa (1990-1996)  
Fonte: HERSCHMANN, 2005, p. 96.

A tabela permite ver que o momento em que o funk carioca começa a ganhar espaço na mídia, ou seja, o ano de 1992, coincide com o início da sua estigmatização como uma atividade criminosa, violenta. Além disso, como Herschmann (2005) ressalta, é possível identificar, entre os anos de 1992 e 1996, um duplo processo: se, por um lado, o funk aparece na imprensa constantemente associado ao mundo do crime, por outro, ele começa a ser reconhecido como uma importante expressão cultural e como um significativo segmento de mercado, ganhando mais espaço nos Cadernos Culturais. De certo modo, a intensa demonização do funk contribuiu para o aumento da sua popularidade, como apontam Freire Filho, Herschmann e Paiva (2004, p. 8):

Toda a campanha de estigmatização e as tentativas de criação de uma onda de pânico moral em torno do funk carioca – nos noticiários de TV e nas páginas da

<sup>94</sup> “Juventude Transviada”, Editorial do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 de junho de 1995, p. 11.

grande imprensa – acabaram, de certa forma, contribuindo para que o estilo de vida e a produção cultural dos jovens funkeiros exerçam enorme fascínio entre grupos sociais situados muito além dos morros e domínios da cidade do Rio de Janeiro.

Assim, do mesmo modo que acontecera décadas antes com o jazz, o funk carioca, que, inicialmente, se limitava a um público periférico, começou a atrair adolescentes das classes médias. Como Herschmann (2005) relata, passou a ser comum ouvir esse estilo musical em festas de crianças e jovens na Zona Sul do Rio. Porém, como autor destaca, à medida que o funk conquistava mais aliados entre a juventude “do asfalto”, a histeria moralista ficava ainda mais forte, mas isso não impediu que esses jovens subissem o morro. Pelo contrário, como Herschmann (2005) observa, muitos dos seus entrevistados afirmaram que se sentiam atraídos pela “condição marginal” do funk. Como era de se esperar, isso causou uma enorme preocupação para muitos pais, como o trecho a seguir, de uma matéria publicada na revista *Veja*, revela:

Antes que o morro invadissem o asfalto, comprovando as profecias de separatistas paranoicos, eles mesmos, garotos bem alimentados de ambos os sexos, subiram as ladeiras para ver se de perto a coisa não era menos assustadora. Estão lá até agora, participando do que elegeram a maior diversão deste verão – e o novo pesadelo dos pais: os bailes funk (*VEJA*, 30/01/1995)<sup>95</sup>.

Com a popularização dos bailes funk em morros da Zona Sul, muitos jovens da classe média passaram a adotar esses eventos como uma nova forma de lazer. Por conta disso, a mídia, segundo Herschmann (2005), frequentemente, alertava os pais sobre os perigos que essas festas representavam para seus filhos, sempre enfatizando que eram realizadas em áreas pobres da cidade, dominadas pelo crime e pela violência urbana. Entretanto, a visão de que o funk representava uma ameaça não era motivada apenas por esse motivo. Se os simpatizantes enxergavam os bailes como uma espécie de “novo armistício cultural”, os mesmos eventos eram vistos pelos setores mais conservadores como uma “‘perigosa’ aproximação de classes, uma ‘promiscuidade’ entre segmentos sociais” (HERSCHMANN, 2005, p. 105). Fossem os bailes violentos ou não, apenas por unirem jovens da classe média branca com a juventude negra de áreas pobres da cidade, eles já seriam vistos com temor, assim como acontecera anos antes com o *lindy hop*.

<sup>95</sup> Trecho da matéria “Geração Uh! Tererê!”, escrita por Cláudia Cecília e Karla Marcolino, publicada na edição da revista *Veja* de 30/01/1995.

Assim, como destaca Fornaciari (2011, p. 73-74), “enquanto o funk estava restrito à periferia, não incomodava muito. À medida que ele ‘desce o morro’ e passa a circular por outras instâncias, desperta a atenção e passa a incomodar alguns segmentos sociais”. Desse modo, como Herschmann (2005) observa, ao mesmo tempo que o funk conquistava um número cada vez maior de jovens, os esforços para proibir os bailes eram intensificados. Como o autor destaca, é curioso notar que a segunda grande campanha de criminalização do funk na imprensa teve, justamente, os bailes como alvo, principalmente os chamados “bailes de comunidade”<sup>96</sup>, o que culminou, durante as Operações Rio I e II (1995/1996), na interdição desse tipo de evento. Esses bailes foram proibidos a partir de argumentações de que perturbariam a ordem, por conta do som alto, e de que teriam uma suposta ligação com o tráfico, deixando jovens, de todos os segmentos sociais, a mercê da influência de criminosos.

Entretanto, apesar de estarem no foco da discussão, na prática, os “bailes de comunidade” eram, segundo Herschmann (2005), os mais tranquilos. O Baile do Chapéu Mangueira, no Leme, por exemplo, proporcionava uma festa de confraternização entre o morro e o asfalto, sendo chamado, inclusive, de “baile da paz”. Assim, generalizando e proibindo todos os bailes realizados em favelas, o poder público não só acabou com um importante espaço de lazer e de encontro entre jovens de diferentes contextos sociais, como não conseguiu extinguir o tráfico, uma vez que, como ressalta Herschmann (2005), esse já estava nas favelas antes do nascimento do funk.

De fato, alguns funks fazem referência a armas e homenageiam organizações criminosas locais, porém, como Herschmann (2005) destaca, isso não significa que seus criadores participem do “mundo do crime”. Na prática, a atitude desses jovens se assemelha mais às transgressões tão comuns dessa faixa etária, sendo motivada por um certo grau de exibicionismo e também pelo desejo de ficar bem perante a comunidade e os traficantes da região. Desse modo, como Fornaciari (2011) aponta, o impulso para a criação de funks proibidos pode vir da busca por visibilidade e identificação com seus pares. Assim, “o jovem favelado que frequenta o baile em sua comunidade ostenta este tipo de música como um

---

<sup>96</sup> Segundo Herschmann (2005, p. 288), “diferente dos bailes de clube, esse tipo de baile (...) era realizado no interior das favelas do Rio de Janeiro e tinha como principal característica a inexistência de embates entre as galeras”.

instrumento de visibilidade social, ainda que esta custe o medo de outros setores da sociedade” (RUSSANO *apud* FORNACIARI, 2011, p. 62). Entretanto, de acordo com Fornaciari (2011), esses “proibições”, como são chamados, acabam servindo de justificativa para atos violentos contrários ao movimento funk e a seus participantes.

Se a principal fonte de inspiração para o funk é o cotidiano das favelas, é natural que a violência apareça em suas letras, assim como acontece com a pobreza, com o preconceito, com os encontros e desencontros amorosos e com o desejo pela paz<sup>97</sup>. As letras do funk seriam, assim, de acordo com Fornaciari (2011, p. 43), “espelhos da configuração da realidade de seus compositores e atores”, revelando, entre outros temas, a violência, o conflito com a polícia, as precariedades das condições de moradia e do transporte e o massacre dos moradores das favelas. Desse modo, como o “Rap do Silva” (1996), composto pelo MC Bob Rum, afirma, “o funk não é modismo/ é uma necessidade/ é pra calar os gemidos/ que existem nessa cidade”. Por meio do funk, os moradores de áreas pobres podem dizer o que sentem e pensam, o que, frequentemente, não conseguem fazer em outros espaços sociais (FORNACIARI, 2011). Porém, a estigmatização acontece quando os jornais e as autoridades destacam apenas aqueles que parecem ameaçadores, ignorando todos os outros e insinuando que o funk é o responsável pela violência. Porém, como o urbanista e pesquisador Manuel Ribeiro (*apud* HERSCHMANN, 2005, p. 104) ressalta, o problema não é o funk.

Querem censurar as músicas dos rappers e dos MCs que falam das drogas, das armas, da criminalidade, que mostram a realidade das favelas. Querem censurar as músicas... dizem que não se pode falar das armas e das drogas nas favelas. Ora, o que não pode existir são as armas e as drogas e não a música.

Assim, quando os funkeiros são considerados uma “grande ameaça à ordem urbana”, os problemas reais são deixados de lado. E, se o funk é uma das principais formas de lazer de grande parte da população pobre da cidade, quando só aparece na mídia ligado a casos de violência, todo esse grupo fica estigmatizado. Segundo Herschmann (2005), parte da confusão que as pessoas fazem entre certos grupos juvenis e gangues criminosas é produzida pelo

---

<sup>97</sup> Um bom e conhecido exemplo de funk que canta o desejo pela paz é o “Rap da Felicidade” (1995), dos MCs Cidinho e Doca, cuja letra diz “Eu só quero é ser feliz/ Andar tranquilamente na favela em que eu nasci/ E poder me orgulhar/ E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”.



preconceito. Como o autor questiona, por que a violência, quando cometida por jovens de classe média, costuma ser vista como exceção, como casos isolados, mas, quando produzida por jovens dos segmentos populares, é, frequentemente, considerada um indício de uma conduta padrão, coletiva? Tendo isso em vista, talvez a interdição dos “bailes de comunidade” esteja mais relacionada ao preconceito do que ao funk, como Herschmann (2005, p. 52) sugere.

Fica no ar a seguinte pergunta: quando parte da sociedade e os órgãos de segurança pública clamam pela interdição dos bailes funk, ou quando se estigmatiza o funkeiro nos meios de comunicação de massa, o que se combate realmente: o funk ou o segmento social que o toma como importante forma de expressão social?

Ao levar em conta que diversos estilos de música e dança criados por comunidades negras e pobres, como o jazz, o *lindy hop* e o samba, entre tantos outros, também foram alvo de um pânico parecido, fica claro que o preconceito tem um papel importante na estigmatização do funk. Em um primeiro momento, o temor parecia ser motivado pela violência, porém o racismo, mesmo que de um modo mais discreto do que acontecia na Era dos Jazz, sempre esteve presente. Outro elemento que contribuiu para a visão de que o funk representava uma ameaça foi a sensualidade presente nas suas músicas e danças, responsável por mudar o foco do pânico. Como Freire Filho, Herschmann e Paiva (2004) destacam, se, depois dos arrastões de 1992, esse estilo musical ficou muito associado à violência e à criminalidade urbana, a partir do final dos anos 1990, essa manifestação cultural passou a ser acusada pela mídia de promover um erotismo exacerbado.<sup>98</sup>

Isso aconteceu, pois, como Fornaciari (2011) ressalta, com uma maior repressão à violência, nasceu um novo tipo de funk, que deu origem a uma nova fase desse gênero musical a partir dos anos 2000. Os bailes ficaram mais pacíficos, com seus frequentadores interessados, principalmente, em dançar e

<sup>98</sup> Em relação à forte sensualidade presente no funk, vale destacar um trecho da palestra de Adriana Facina gravada no Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca, que ocorreu na UFRJ, em 2011, que é citado por Fornaciari: “O que eu pude perceber é que na formação afetiva, sexual, desses jovens, dessas jovens, que estão envolvidos com o mundo do funk, essa é uma das únicas oportunidades – no baile, na música – de se falar de sexo sem se falar de ameaça, de doença, de perigos (perigo de engravidar, perigo de pegar uma doença, prevenção, etc), de pecado, de coisas negativas. Quer dizer, sempre que o tema sexo vem à tona perante esses jovens, seja na escola ou em casa (quando vem), nas ONGs, na igreja, é através desse tom de advertência, como algo ruim. Quer dizer, o baile, a música funk, seria a única forma de falar de sexo como prazer, como troca carnal entre dois seres humanos... Enfim, como uma coisa boa...” (FACINA *apud* FORNACIARI, 2011, p. 72).

paquerar. As letras foram se tornando cada vez mais erotizadas, com coreografias mais sensuais, o que fez com que o funk carioca, com suas músicas, suas danças e sua moda, conquistasse um público ainda maior, se espalhando por outras cidades e outros segmentos sociais.<sup>99</sup> Essa maior sensualidade, porém, ao mesmo tempo que era glamourizada pela mídia, também era denunciada pela mesma, como os títulos dos artigos a seguir revelam: “O funk picante da periferia” (*Época*, 22/01/2001); “Dança do sexo nos bailes funk (*O Dia*, 08/03/2001)”, “Grávidas do funk preocupam prefeitura” (*Folha de S. Paulo*, 09/03/2001) e “Engravidem no trezinho” (*Veja*, 28/03/2001).

Essas matérias, assim como o artigo do poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant’anna, “Anomia ética e estética” (*O Globo*, 17/03/2001), se apoiavam, como afirma Herschmann (2005), nas letras obscenas de algumas músicas, ao som das quais, segundo Sant’anna (2001), adolescentes e até crianças dançariam. Além disso, também usavam como base dados alarmantes revelados pelo secretário de Saúde do Rio de Janeiro sobre um grande número de casos de gravidez e AIDS contraído durante a “dança das cadeiras” dos bailes, dados esses que foram, posteriormente, revistos pelo governo. Em vez de problematizar as questões da AIDS e da gravidez precoce, refletindo sobre as causas dos mesmos, a mídia coloca o baile funk como culpado por esses casos, parecendo esquecer que eles também existiam antes desse estilo musical e reduzindo os bailes a episódios específicos e negativos. Porém, o funk é muito mais do que isso. Sem ignorar a violência e os conflitos associados a esse espaço de socialização, Vianna (1987) destaca que os elementos essenciais do baile funk são a diversão, o prazer, os encontros e os laços de amizade.

Quase todos os Djs reconhecem sua responsabilidade para com os dançarinos, sabem a importância que o baile tem para o seu público como uma das únicas fontes de diversão e também como válvula de escape para as frustrações de uma vida semanal estafante e sem perspectiva (VIANNA, 1987, p. 81).

Nas décadas seguintes, os bailes podem ter passado por muitas transformações, porém, quando não estavam interditados, sempre ofereciam um

<sup>99</sup> Isso fica bem visível em um artigo publicado pela colunista Erika Palomino, em 30 de janeiro de 2001, na revista *Moda*, do jornal *Folha de S. Paulo*. Destaque na capa da publicação, que trazia a chamada “Cultura Popozuda: Conheça o estilo das meninas que estão dominando o verão no Rio” ao lado de uma foto da modelo Fernanda Lima, que, por sinal, é branca e loira, afirmava: “Hoje, não falta um hit popozudo em nenhuma festa hype de São Paulo ou Rio, muitas vezes acompanhados das tradicionais dancinhas com a mão no joelho” (PALOMINO, 2001).

importante espaço de lazer e socialização para um grande número de jovens, que recorriam a eles como uma fonte de liberdade e prazer em meio a uma rotina marcada pela opressão. De um modo geral, como Herschmann (2005, p. 149-150) destaca, “festas, quando realizadas na sua plenitude, podem significar liberdade”, uma vez que, segundo Bakhtin, apresentam, como características, “a rebelião, a subversão de regras, o êxtase e a imaginação”. Sendo assim, Herschmann (2005) afirma que é possível identificar nos bailes funk um processo catártico, que gera autoestima para segmentos sociais excluídos. Segundo o autor, “ali é depositada toda a energia, a necessidade vital de busca de prazer e exorcização de todas as marcas de opressão. E a música e a dança são os elementos cruciais de ligação entre as pessoas, os fios condutores dessa operação química” (HERSCHMANN, 2005, p. 154).

Como Nascimento (2017) observa, por ser um ritmo naturalmente dançante, criado nos bailes, o funk carioca sempre teve a dança como um elemento primordial. Se a música funk passou por várias mutações ao longo dos anos, o mesmo pode ser dito sobre as formas mais comuns de se dançar ao som desse estilo, como é possível constatar a partir da análise dos textos de Vianna (1987), Herschmann (2005), Lima (2017) e Nascimento (2017) e também das letras de algumas músicas. Nos anos 1980, as coreografias em grupo, no estilo do charme, predominavam. Na década de 1990, as pistas foram tomadas pela “dança da bundinha” e por uma série de danças que imitavam animais. Já nos anos 2000, os movimentos ficaram mais sensuais e ousados, com as dançarinas “descendo até o chão”. No início da década de 2010, por sua vez, um novo estilo trouxe um protagonismo ainda maior para o elemento “dança” dentro do mundo do funk: o passinho, que “viralizou” na internet e nas pistas. Nas próximas páginas, será feito um breve histórico das danças do funk, começando pelos passos que, segundo Vianna (1987, p. 94-95), faziam sucesso no final dos anos 1980:

Quase todo DJ de baile funk carioca inicia a noite com o estilo musical apelidado de “charme”, um funk mais lento e melodioso do que o hip hop “pesado” que domina o momento clímax da festa. Os primeiros grupos de dançarinos logo aparecem na pista e começam a desenvolver suas complicadas coreografias. Os dançarinos solitários são raros. As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas, que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços, as mesmas piruetas simultaneamente. Não existem casais dançando frente a frente como em tantas outras pistas de dança (por exemplo, nas boates da Zona Sul do Rio). Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção (quase sempre de frente para a arquibancada onde fica o equipamento de som e o DJ), dançando, em fila, lado a

lado com seus companheiros. Cada grupo pode ser constituído por várias filas, uma em frente da outra. Os passos são bastante complexos, formando longas sequências coreográficas, que se repetem durante muito tempo antes de mudar para outras sequências não menos complexas. Um grupo pode começar com poucos componentes e acabar atraindo outros dançarinos que saibam fazer aqueles passos. (Alguns passos são conhecidos por todos, outros precisam ser ensaiados antes do baile.)

Em seguida, o autor complementa que esses grupos, muitas vezes, eram só femininos ou só masculinos, uma vez que homens e mulheres dançavam de modos diferentes. Enquanto eles eram mais duros em seus movimentos, elas requebravam os quadris, o que afastava os rapazes de algumas danças, pois os passos, segundo Vianna (1987), deviam ser, rigorosamente, iguais para todos os membros do grupo. O autor observa também que essas coreografias, normalmente, eram feitas no início dos bailes, quando ainda havia bastante espaço na pista. Após cerca de uma hora de festa, o lugar começava a lotar e não era mais possível executar os passos complicados sem esbarrar em outras pessoas. A partir daí, segundo Vianna (1987, p. 95), dois outros estilos de dança fazem sucesso: o primeiro é o “trenzinho”, que o autor descreve como “uma fila comprida de dançarinos que percorre toda a área onde se realiza o baile”, com uma velocidade que pode variar da lentidão à correria. O segundo, que lembra muito a dança do ongo ou o samba de roda, acontece quando se abre uma roda e os membros do grupo, um de cada vez, dançam ao centro dela.<sup>100</sup> Esse, de acordo com o autor, é o único momento em que o dançarino solo aparece no baile, mas, mesmo assim, ele está rodeado por um grupo de amigos.

Vianna (1987, p. 96) também destaca que, nessa época, nos bailes cariocas, estava ficando cada vez mais popular uma dança chamada de “esfrega-esfrega”, da qual só as mulheres podiam participar: “pernas entrelaçadas, seios colados, várias dançarinas amontoadas nas costas ‘esfregando’ as nádegas, o ventre e muitas vezes simulando uma relação sexual”. Segundo o autor, essa dança aumentava ainda mais a carga erótica que perpassava todo o baile, do início ao fim. Nos anos 1990, conforme o relato de Herschmann (2005) revela, os “trenzinhos” permaneceram, as coreografias em grupos foram perdendo espaço e o clima de erotismo ficou ainda mais acentuado, com a criação de uma série de danças criativas e muito sugestivas, como esse trecho sobre o Baile do Chapéu Mangueira, no Leme, descreve:

<sup>100</sup> Essa formação também é comum no universo do *lindy hop*, no qual é chamada de *jam circle*.

Todos dançavam animadamente não só a ‘dança da bundinha’, mas a do ‘cachorrão’, da ‘cabeça’ e o grande *must* do momento, que era a dança do ‘canguru’. O clima de erotismo era intenso e a ‘dança do cachorrão’, em que casais simulavam um ato sexual, dava um toque especial à festa. (HERSCHMANN, 2005, p. 133-134)

É curioso observar que, mais uma vez, assim como acontecera quase um século antes, nos EUA, durante a Era do Ragtime, movimentos de animais surgem como inspiração para uma série de danças. Porém, dessa vez, a mídia não parece dar muita atenção a esses passos, talvez porque a violência associada ao universo do funk parecesse uma ameaça mais grave e também porque, sendo realizadas, principalmente, nas favelas e subúrbios, não chamavam tanto a atenção dos jornalistas. Nos bailes, entretanto, essas danças, assim como várias outras que tinham as mais diversas inspirações, estavam se proliferando, como esse trecho do Rap do Gorila revela:

Já tem a dança da cabeça/ Que é nota 100/ A dança do cachorro/ Eu não sei da onde vem/ A dança do pé/ Também é rap novo/ E a dança do canguru/ Balança qualquer um/ Agora meus amigos/ Venho comunicar/ Que uma dança responsa/ Que não pede faltar/ Não é do Mike Tyson/ E nem do Maguila/ Eu estou me referindo/ A dança do gorila (GORILA E PRETO, 1995)

Herschmann (2005) observa que os MCs, DJs, dançarinos e funkeiros, de um modo geral, não sabiam explicar como essas coreografias ficavam consagradas com nomes tão curiosos. Muitos afirmavam que era um processo natural, espontâneo, que podia surgir a partir de um movimento, que depois virava nome de uma música, ou a partir de uma letra que, em seus versos, já sugeria a construção de certos passos. De fato, no universo do funk, música e dança estão intimamente ligadas, o que fica claro ao se analisar o livro *101 funks que você tem que ouvir antes de morrer*, publicado em 2013, por Julio Ludemir. Essa obra traz uma seleção bastante significativa de músicas que fizeram sucesso nos bailes e que viraram verdadeiros clássicos do funk. Entre os 101 escolhidos, 26, ou seja, um quarto do total, citam ou propõem alguns passos em seus versos. Cinco, inclusive, têm a palavra “dança” no nome: a “Dança da Bundinha” (MCS XANDE E CABEÇA, 1995), a “Dança da Cabeça” (MC NENÉM, 1995), a “Dança do Gorila” (GORILA E PRETO, 1995), a “Dança da Motinha” (MC BETH, 2000) e a “Dança do Créu” (MC CRÉU, 2008). Outras 4 também trazem movimentos em seus títulos: “Desce e Sobe” (BONDE DO VINHO, 2000), “Vem

Kikando”<sup>101</sup> (OS HAWAIANOS, 2007), “Quica no Calcanhar” (MC KORINGA, 2009) e “Batalha do Passinho” (VINIMAX, 2011).

A dança, na maioria das vezes, está presente nas músicas do funk como parte de uma atmosfera repleta de erotismo e sedução. Porém, também aparece com um elemento que traz diversão, humor e paz para os bailes. Como a letra da “Dança da Cabeça” (MC NENÉM, 1995) afirma, “quanto mais dança vem, o nosso funk cresce/ e da violência, a gente esquece”. A dança funciona, assim, como válvula de escape, ajudando os jovens a esquecerem, mesmo que por um breve momento, os problemas do dia a dia, além de contribuir para que o funk seja visto mais como um divertimento do que como uma ameaça violenta. Meijueiro, no livro de Ludemir (2013), destaca que a própria “Dança da Bundinha” tem versos que elogiam a alegria e a paz que a dança traz para os bailes: “Mas você sangue bom, que vem pro baile pra dançar/ Você está de parabéns, e nota 10 tu vai ganhar” (MCS XANDE E CABEÇA, 1995).

Se, segundo Meijueiro (*apud* Ludemir, 2013), foi com a “Dança da Bundinha”, em meados dos anos 1990, que se começou a rebolar no funk, a partir dos anos 2000, as letras das músicas passaram a estimular que esse movimento fosse ainda mais intenso, como os trechos a seguir revelam: “desce e sobe”, “desce bem devagarinho”, “desce o corpo até o chão”, “senta, senta, senta (...) vem ‘kikando’”, “Ela que dançar (...) com a bunda no calcanhar”, “ela desce (...) gosta de ir até o chão”, “E a mulherada vai descendo até o chão”.<sup>102</sup> Esses movimentos, entretanto, como os últimos três trechos deixam claro, são feitos, principalmente, pelas mulheres. Enquanto isso, aos poucos, os homens foram desenvolvendo um outro tipo de dança, que deu origem ao passinho. Essa divisão entre os passos vistos como mais femininos e aqueles considerados mais masculinos já podia ser vista em meados dos anos 1990, como o relato de Herschmann indica. Segundo o autor, nessa época, os movimentos das mulheres

<sup>101</sup> Segundo Peçly (*apud* Ludemir, 2013, p. 151), “esse funk, que tomou conta do Brasil e fez todas as crianças dançarem, foi o terror das mães. De repente, os filhos começaram a chegar em casa com os fundos das calças rasgados. As mães só descobriram a causa ao ouvirem o funk dos Hawaianos e ver seus filhos fazendo a coreografia característica inventada por Yuri e seus companheiros, que consistia em andar quicando com a bunda no chão”.

<sup>102</sup> Esses trechos são, respectivamente, das seguintes músicas: “Desce e Sobe” (BONDE DO VINHO, 2000), “Só um Tapinha” (MCS BETH E NALDINHO, 2002), “Já é Sensação” (MC ANDINHO, 2003), “Vem kikando” (OS HAWAIANOS, 2007), “Quica no Calcanhar” (MC KORINGA, 2009), “Pra me Provocar” (MC KORINGA, 2012) e “Eu Tô Tranquilão” (MC SAPÃO, 2012).

já eram mais sinuosos, enquanto os dos homens eram mais expansivos, “com movimentos largos e jogos de pernas e braços metrificados” (HERSCHMANN, 2005, p. 160), o que parecia uma mistura de passos do *break*, característico do hip hop, e samba.

Segundo o dançarino Rafael Mike, entrevistado por Nascimento (2017), os passinhos de funk existem desde os anos 1990, mas foi por volta de 2005 que adquiriram a forma do que conhecemos hoje como passinho. Esse estilo, como MC Carolzinha, em depoimento a Lima (2017), relata, teria surgido nos bailes a partir de uma transformação gradual na forma de dançar funk e charme, que foi incorporando e misturando passos de outros ritmos. Sendo assim, no passinho, é possível identificar várias referências, como os saltos do frevo e a ginga do samba, entre outras incontáveis influências, como afirma Emilio Domingos<sup>103</sup> (*apud* NASCIMENTO, 2017, p. 56): “As pessoas rotulam o fenômeno como uma mistura de funk, frevo, break e samba, o que eu acho muito reducionista. A meu ver, incorpora também mímica, kuduro, ioga, contorcionismo, capoeira”.

Marcado por movimentos mais livres, acrobáticos e improvisados, o passinho é mais individualizado e menos preso a coreografias (NASCIMENTO, 2017). Assim, como Lima (2017) observa, para alguns jovens, o objetivo com esse novo estilo era chamar a atenção das garotas nos bailes, ganhando destaque em relação aos funkeiros que dançavam em grupo. O constante desafio presente no passinho, segundo a autora, também contribuiu para que esse estilo conseguisse cada vez mais adeptos. Mais do que um simples entretenimento, o passinho também trouxe para a dança do funk uma dimensão de performance e de competição. E, assim, nasceram as batalhas.

Por esses e por outros motivos, é possível afirmar que o passinho apresenta uma ruptura em relação ao estilo de se dançar funk que era comum até então. Se, antes, o ato de dançar, nos bailes e na mídia, era mais associado às mulheres e seus movimentos sensuais – em concordância com a visão do funk como um ritmo erotizado -, no passinho, a predominância é de jovens do sexo masculino. Claro que a sensualidade também pode estar presente, mas, a criatividade, a rapidez e a dificuldades dos passos são mais valorizadas nas performances. O passinho não substituiu os movimentos sensuais, que continuam dominando as

---

<sup>103</sup> Diretor e roteirista do documentário “*A Batalha do Passinho*” (2012).

pistas, mas trouxe uma alternativa para eles, além de possibilitar que os dançarinos, até então colocados em segundo plano, também ocupassem uma posição de protagonistas no movimento funk, que antes era reservada apenas aos MCs e DJs.

Também entrevistado por Nascimento (2017), o dançarino Michel Souza destaca que, embora existisse desde 2005, o passinho só começou a ganhar visibilidade na imprensa e o reconhecimento da mesma em 2011, quando foi realizada a primeira *Batalha do Passinho*. Esse evento, criado pelos produtores culturais Julio Ludemir e Rafael Mike, deram um tom de competição mais acirrada, com direito a júri e premiação, às disputas informais que já aconteciam nos bailes (NASCIMENTO, 2017). A edição de 2011, inclusive, como Nascimento (2017) observa, deu origem ao documentário “*A Batalha do Passinho*” (2012), dirigido por Emilio Domingos e exibido em vários festivais no Brasil e no mundo, o que contribuiu para a divulgação e legitimação dessa cultura juvenil periférica e para a profissionalização de muitos dançarinos.



**Figura 8** – Batalha do Passinho  
 Fonte: *A Batalha do Passinho* (2012, BRASIL, DOMINGOS)

Um exemplo prático citado por Nascimento (2017) e por Lima (2017) é o grupo *Dream Team do Passinho*, mais conhecido representante do estilo, principalmente no âmbito dos grandes meios de comunicação. Formado em 2013



e integrado atualmente por Lellêzinha, Diogo Breguete, Hiltinho, Pablinho e o produtor/compositor Rafael Mike, o grupo teve seu sucesso impulsionado pelo clipe da música “Todo mundo aperta o play”, tema oficial da Coca-Cola para a Copa do Mundo de 2014, que foi veiculado na TV em todo o Brasil e teve mais de 18 milhões de visualizações no YouTube (NASCIMENTO, 2017). A partir de então, essa visibilidade, somada àquela trazida pelo filme “*A Batalha do Passinho*” (DOMINGOS, BRASIL, 2012), contribuiu para que esse estilo de dança, nascido em favelas, ocupasse espaços de destaque nos jornais e também em palcos renomados, como o Lincoln Center, em Nova York, e o próprio Theatro Municipal, no Rio de Janeiro.

Porém, como Nascimento (2017) destaca, apesar de todos os esforços institucionais e midiáticos para legitimar o passinho, esse estilo de dança também sofre preconceito. Como exemplo, ela cita um post publicado na página do jornal *O Globo* no Facebook, que recebeu comentários indignados ao divulgar a notícia “Teatro Municipal recebe pela primeira vez espetáculo de passinho” (*O GLOBO*, 30/05/2015). A maioria deles parece se basear na ideia de que o passinho “não é arte/cultura” ou que é uma expressão cultural menor que não deveria pisar no palco de um teatro tão ilustre: “Infelizmente, só porcaria são valorizadas em nosso país!!!”, “Que decadência!”, “Final dos Tempos”, “Quando isso será cultura?? Coitadas das crianças de hoje.”, “Desculpem os acéfalos mas isso não é cultura!!”, “Aff, que ridículo! Vai destoar totalmente do estilo do Municipal. Lamentável.”. Entretanto, também é possível identificar alguns que associam o estilo a atividades criminosas, como “funk é apologia ao crime de pedofilia...”, e outros que criticam a vulgaridade dos movimentos, como “Que horror!!! Teatro Municipal com essa dança vulgar???”.<sup>104</sup>

Porém, apesar de tantos comentários negativos, também é possível identificar vários que são positivos. Alguns destacam que todos devem ter acesso a cultura, não apenas a elite, como “Gente o teatro é do povo..... que se faça a vontade do povo...” e “Acho que tudo que é artístico tem que ser valorizado. Gostei. Sinal que o Municipal está se abrindo para a comunidade e renovação social. Chega de só burguês ter direito.” Outros ressaltam que o que hoje é alvo de preconceito, no futuro, pode ser reconhecido como uma importante expressão da

<sup>104</sup> Os comentários podem ser vistos, na íntegra, em Nascimento (2017, p. 40-48).

cultura nacional, como “Daqui uns anos, será um clássico!” e “Aos ignorantes de plantão: saibam que o samba também “desceu” o morro em outra época”. Um dos comentários, que, por sinal, é o que apresenta o maior número de curtidas, não só entre os positivos, mas também em relação aos negativos, enfatiza a importância de se reconhecer a legitimidade do passinho:

O funk carioca nasceu no Rio de Janeiro e por isso não se trata de “inclusão” como alguns estão comentando. Se trata de reconhecer a legitimidade de um movimento que faz parte da cultura de muitos brasileiros e que por esse motivo, merece ser valorizado, independentemente de gosto musical... Essa notícia me alegra muito, principalmente por saber que o Theatro Municipal está deixando de ser um dos berços elitistas da nossa cidade! (KIZZY GUIMARÃES *apud* NASCIMENTO, 2017, p. 47).

Outro usuário questiona: “Vocês preferem esses moleques no palco do Teatro ou largados nas ruas? Qualquer incentivo que afaste essas pessoas da rua e dê perspectiva de vida a elas é louvável”. De fato, o reconhecimento do passinho traz novas perspectivas, não só para os dançarinos do evento em questão, como também para muitas crianças e adolescentes de áreas pobres e periféricas. Como Nascimento (2017) observa, antes desse movimento cultural, quem detinha o maior poder simbólico perante a comunidade nas favelas eram os traficantes, porém, com o passinho, outras figuras ganham destaque no imaginário social: os dançarinos. Conquistando visibilidade nas periferias e, às vezes, fora delas, esses jovens viram referência positivas para os mais novos. Eles indicam um caminho que traz fama, mulheres e dinheiro, mas que, como Lima (2017) ressalta, diferentemente do que ocorre com os traficantes, está dentro da lei e permite que o jovem circule com uma liberdade maior por outras comunidades. Os passistas teriam, assim, uma espécie de “passe livre de deslocamento geográfico” (LIMA, 2017, p. 163), pois suas batalhas valorizam os encontros, a superação e a criatividade, em vez de rivalidades, armas e violência. Desse modo, a partir de um reconhecimento positivo, os dançarinos não só trazem novas perspectivas para a juventude periférica, como contribuem para mudar um pouco a imagem da mesma, que, normalmente, só costuma ganhar destaque na mídia quando está associada ao crime e ao tráfico.

De forma semelhante, o funk também traz oportunidades de emprego para milhares de pessoas, afastando-as do crime e do tráfico de drogas. Entretanto, aqueles que desejam criminalizar essa expressão cultural parecem não perceber isso, cultivando a fantasia de que a violência acabaria se não existisse funk. Como

Cymrot, entrevistado por Lima (2017a), explica, cria-se a ilusão de que todos os males da sociedade que não possuem uma solução fácil, como a violência, o tráfico de drogas, a gravidez precoce, entre outros, são provenientes de um gênero musical e que a eliminação do mesmo significaria o fim desses problemas. Segundo o pesquisador, o funk carioca, ao longo de sua história, foi, muitas vezes, alvo desse pensamento cômodo e muito simplista. Isso ocorreu nos anos 1990, na época dos arrastões e também quando os “bailes de comunidade” foram interditados, e continua acontecendo até hoje. Como um marco mais recente da criminalização do funk, o autor cita a implementação das UPPs<sup>105</sup>, iniciada em 2008, as quais fecharam os bailes funks com base na visão de que esses espaços eram controlados por traficantes. Além de não resolver o problema da violência, essa ação acabou por reduzir oportunidades de lazer e trabalho de uma parcela significativa da população, como os depoimentos a seguir revelam.

Não tem mais bailes nas comunidades do Rio de Janeiro. A UPP acabou com os bailes. Só com eles, porque droga e arma ainda tem, o tráfico ainda existe, não mudou. (...) Se tivesse um baile organizado, estaria gerando mais empregos. Se o baile rolasse numa quadra, com horário para começar e terminar, tudo certinho, seria uma parada legal. [...] Acho que as pessoas deviam abrir um pouco a mente e ver que o funk gerou muito emprego: DJs, dançarinos, MCs, gente que faz passinho e vai pros Estados Unidos (MC CAROL *apud* LIMA, 2017a).

Até a chegada das UPPs (...), o baile funk era o point da juventude da periferia, a ‘sensação’ a que se recorria para se renovar as forças para mais uma semana de ralação. Parece que é justamente isso o que se tenta negar a essa juventude quando se criminaliza o funk, como se a ela só restasse o direito de trabalhar e trabalhar (LUDEMIR, 2013).

Porém, se a partir de 2008, com a implementação das UPPs, os bailes começaram a ser fechados, nesse mesmo ano a juventude do funk encontrou liberdade em outro lugar: na internet. Como Nascimento (2017) destaca, a data exata do surgimento do passinho é incerta, porém, muitos consideram 2008 como seu marco inicial, pois, nesse ano, foi publicado no YouTube um vídeo chamado “Passinho foda”. Feito por amigos da comunidade do Jacaré, no Rio de Janeiro, ele virou referência para outros jovens, que se sentiram desafiados a criar novos passos e postá-los na internet. Assim, como afirma Lima (2017), a tecnologia

<sup>105</sup> Unidades de Polícia Pacificadora. De 2008 a 2014, segundo Lima (2017), 38 UPPs foram instaladas em favelas do Rio, com o objetivo de retomar, permanentemente, comunidades dominadas pelo tráfico e garantir a proximidade do Estado com a população. Entretanto, como a autora observa, esse projeto, tanto em relação à sua eficácia quanto à sua execução, divide opiniões entre os próprios moradores, pesquisadores e a mídia, que, algumas vezes, retrata as UPPs como objeto de salvação, outras, como representação de repúdio.

impulsionou os duelos, que foram transportados das arenas dos bailes para o ambiente virtual. Como a autora aponta, “começavam ali as batalhas nas quais acumular curtidas e visualizações apontava o vencedor até a próxima postagem” (LIMA, 2017, p. 149). A partir daí, a cena do passinho só cresceu, viralizando dentro e fora do mundo virtual.

Desse modo, se, por um lado, as UPPs fecharam os bailes, por outro, em 2016, teve funk e passinho na abertura das Olimpíadas. Se a Lei Álvaro Lins proibiu os bailes em todo o Estado do Rio de Janeiro entre maio de 2008 e setembro de 2009, no dia em que ela foi revogada, a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro aprovou um projeto de lei que reconhece o funk como um movimento cultural legítimo (FORNACIARI, 2011). Se, em 2017, surgiu um novo projeto de lei que tinha como objetivo criminalizar o funk como “crime de saúde pública à criança, aos adolescentes e à família”<sup>106</sup>, em 2018, o passinho foi reconhecido como um patrimônio cultural do Rio de Janeiro. Enquanto alguns querem proibir o funk, outros o valorizam como ritmo nacional proveniente de camadas da população menos favorecidas. Essas duas tendências, há muito tempo, convivem na sociedade e também no discurso da mídia, conforme Herschmann (2005, p. 91) observa:

(...) nem tudo tem caminhado no sentido de mostrar estes grupos como simples ‘agentes da desordem e do caos’. Na realidade, a mídia não é homogênea, e muito menos a sociedade, os políticos, os jovens o são. A mesma mídia que demoniza é aquela que também abre espaços nos jornais e programas de televisão.

Mais do que isso, segundo Herschmann (2005), o discurso que criminaliza o funk é o mesmo que assenta as bases que levam à sua glamourização. Antes de ganhar reconhecimento, o funk precisava ser visto e isso só ocorreu, como citado anteriormente, a partir dos arrastões de 1992, que o transformaram em uma “ameaça à ordem”. No entanto, como o autor ressalta, “tornar-se uma ameaça” não era uma estratégia dos funkeiros. Porém, é apenas nesse momento que eles passam a ser percebidos pelos segmentos sociais mais privilegiados, uma vez que, como destaca Russano (*apud* FORNACIARI, 2011, p. 62), “o brasileiro não branco, morador de favelas, faz-se visível na sociedade como um todo através de uma representação de perigo, uma máscara aterrorizadora que impõe sua

---

<sup>106</sup> O projeto, de autoria do empresário paulista Marcelo Alonso, foi rejeitado pelo Senado. Seu texto associava o funk a crimes como “estupro, exploração sexual, roubo e consumo de drogas ilícitas” (LIMA, 2017a).

presença”. Aparecendo na mídia, mesmo que de uma forma negativa e estereotipada, eles conquistam alguma visibilidade social, o que, como Herschmann (2005, p. 225) observa, “em sua condição de ‘invisíveis’ e marginalizados, seria o primeiro passo para a reivindicação da cidadania”. Essa grande exposição, portanto, acaba por colocar o “lugar do pobre” em debate, expondo o avesso do país, como ressaltam Freire Filho e Herschmann (2006, p.154).

Apesar de a mídia ser um espaço com inúmeras limitações e formatos, voltado para a elaboração de imagens reguladoras e difusão de “pânicos morais”, também produz “frestas”, “brechas”, nas quais o Outro emerge – isto é, constitui-se, também, em um espaço fundamental para a percepção das diferenças. (...) Na medida em que os torna “visíveis”, permite-lhes, de certa forma, denunciar a condição de “proscritos” e reivindicar cidadania, trazendo à tona, para o debate na esfera pública, a discussão do “lugar do pobre”, ou melhor, o direito ao discurso, ao lazer e à cidade.

Assim, se, por um lado, a mídia estigmatiza o funk, por outro, ela lhe traz visibilidade, permitindo que ele ocupe um espaço, normalmente, dominado por outros produtos culturais juvenis de grande sucesso, frequentemente, associados à rebeldia (HERSCHMANN, 2005). A glamourização, porém, não traz apenas pontos positivos, uma vez que, como Nascimento (2017) aponta, quando um movimento cultural periférico é absorvido pelo mercado e pela grande mídia, ele costuma ser oferecido do modo mais homogeneizante e esteticamente receptível possível, o que pode acabar enfraquecendo o mesmo, fazendo com que ele perca a sua essência. Porém, a autora destaca que essa visibilidade também pode trazer muitas conquistas para o movimento e, como exemplo, cita o *Dream Team do Passinho*, que aproveita seu espaço na mídia para divulgar um discurso empoderador, que valoriza a estética negra e os produtos culturais periféricos. Isso fica claro em uma nota escrita por Lima (2017, p. 166) sobre a apresentação do grupo no palco da final do Passinho de Ouro, no Rio de Janeiro, em 2016:

Ao som de “Baile de Favela” eles ganharam o palco. Seguros. Donos de si. Certos de que sabiam o porquê de estarem ali. Lellêzinha estava grande no palco! “Representando”, como o grupo costuma postar em seu perfil no Instagram. Não no sentido de “encenar”. Mas, “espelhando” outras tantas meninas como ela. Com os fios crespos soltos e volumosos, fez da cabeleira um adereço à parte de seu figurino. (...) eles são, para outros sujeitos como eles, de favelas, pretos, de cabelos crespos, a correspondência do sonho possível de ser alcançado.



**Figura 9** – Dream Team do Passinho  
 Fonte: LIMA, 2017, p. 166.

Desse modo, na base da visibilidade conquistada pelo passinho, haveria “um híbrido entre resistência e valorização das raízes e concessões feitas ao sistema em troca da vitrine midiática” (NASCIMENTO, 2017, p. 107). E o mesmo pode ser dito em relação ao funk, de um modo geral. Essa vitrine é importante, pois, quando o funk aparece na mídia, não é apenas uma expressão cultural que está ganhando destaque. Com suas músicas e danças que expõem a realidade dos subúrbios e favelas, milhões de brasileiros, historicamente excluídos, também são projetados no imaginário coletivo. Se, por um lado, a mídia explora o funk, seja por meio da demonização ou da glamourização, por outro, os artistas do funk se apropriam da mídia como um ato de resistência, conquistando uma visibilidade que costuma ser negada aos jovens das periferias. Assim, como Nascimento (2017, p. 112) destaca, “ao invés de calar, cantam, ao invés de estreitar seus corpos para que caibam nos limites das margens, expandem-se com seus passos de dança dentro e para muito além dos territórios periféricos onde foram gerados”.

#### **4.3. Síntese do capítulo**

*Lindy hop* e funk carioca: duas expressões culturais que, embora nascidas em épocas e lugares distintos, possuem um histórico semelhante, marcado pelo pânico moral que causaram. Dois estilos criados em comunidades negras que,

como tantos outros que fizeram enorme sucesso ao longo do século XX, escandalizaram muitos na época de seu surgimento, mas que, apesar disso, ou por conta disso, ficaram muito populares entre jovens dos mais diferentes contextos sociais. Quando as trajetórias do *lindy hop* e do funk carioca são colocadas lado a lado, é possível constatar que os pânicos que sofreram não são casos isolados, contra objetos específicos. Na prática, são um reflexo do mesmo preconceito destinado aos criadores desses estilos.

## 5. Considerações finais

As histórias do *lindy hop* e do funk carioca apresentam alguns pontos em comum, como a origem dessas danças em comunidades marginalizadas, o pânico moral que sofreram e a sua popularização entre jovens dos mais diferentes contextos sociais. Embora nascidos em épocas e países diferentes, ambos os estilos foram alvo de um discurso que, constantemente, inferioriza, estigmatiza e até mesmo criminaliza as expressões culturais da população negra, jovem e periférica. Os pânicos morais que sofreram podem parecer casos isolados, contra objetos específicos, mas, na verdade, são um reflexo do mesmo preconceito destinado aos seus criadores. É um pânico contra a visibilidade e as manifestações culturais de negros, de jovens, de pobres, grupos muito diferentes daqueles que estão no poder.

Desde o fenômeno do ragtime, no início do século XX, quando a música afro-americana começou a fazer enorme sucesso e a dominar os salões, as danças sociais têm sido, ciclicamente, alvo de pânicos morais. Essas expressões culturais costumam causar medos exagerados que combinam quatro elementos: três tipos de preconceito (racial, social e etário) e o tabu do sexo (uma vez que é comum a percepção de que estimulariam atos sexuais).<sup>107</sup> Entretanto, esses pânicos não duram para sempre, pois, com as novas gerações, surgem novas danças capazes de chocar ainda mais, perto das quais os estilos mais antigos não parecem tão ameaçadores.

Nessa permanente renovação que tem acontecido nas pistas de dança ao longo do último século, é possível enxergar uma característica da modernidade que Paz (1984) chama de “tradição de ruptura”. Uma expressão que, à primeira vista, pode parecer contraditória, mas que chama atenção para o fato de que vivemos em uma época que tem a mudança como seu fundamento, como as sucessivas revoluções estéticas, que têm ocorrido nos mais diversos campos, deixam claro. Não é coincidência que esse fenômeno tenha se intensificado a partir do início do século XX, quando o conceito de “adolescência” nasceu e o termo “juventude” começou a ser cada vez mais associado a práticas desviantes.

---

<sup>107</sup> O pânico em relação ao funk carioca, como visto anteriormente, teve um elemento a mais: a violência.



Como Bramham e Wagg (2014) observaram, as danças sociais, assim como os estilos musicais aos quais essas estão relacionadas, constituem um capital cultural específico desenvolvido por cada geração para celebrar e demonstrar uma identidade cultural histórica distinta. Por conta disso, vários estilos se tornaram verdadeiros símbolos de suas épocas, como ragtime, o jazz, o rock'n'roll e o disco. Todos eles, em algum momento, já foram utilizados como sinônimo do que havia de mais moderno até serem superados por um estilo mais novo (WALD, 2009).

Assim, por conta dessa “tradição de ruptura”, ao longo do tempo, novos estilos surgem, alguns saem de moda e outros permanecem, mas, às vezes, distanciam-se do que significavam no momento em que surgiram. O jazz, por exemplo, que, como visto anteriormente, nasceu em uma comunidade negra e, por conta disso, foi alvo de um grande pânico moral, atualmente, é visto por alguns como um estilo branco e elitista. O *lindy hop*, que nasceu como uma fonte de liberdade e expressão para a juventude negra e pobre do Harlem, hoje é dançado por um público majoritariamente branco.<sup>108</sup>

Mas como essas mudanças acontecem? Para responder a essa pergunta, é preciso analisar os percursos pelas quais esses e outros estilos que fizeram enorme sucesso passaram. Com isso, é possível identificar um padrão nas trajetórias de diversas expressões culturais que ficaram extremamente populares. Muitas delas, incluindo o jazz e o *lindy hop*, passaram por um processo parecido: (1) nasceram em uma comunidade marginalizada, como uma fonte de resistência em meio a um cotidiano marcado por diversas formas de opressão; (2) foram descobertos por jovens de outros segmentos sociais que os adotaram como fonte de liberdade pessoal; (3) viraram alvo de um pânico moral por parte da mídia e das gerações mais velhas; (4) por conta dessa histeria moralista, ficaram ainda mais populares entre a juventude, virando um verdadeiro símbolo da sua época; (5) foram cooptados pela mídia e pelo mercado, que os transformaram em *mainstream*, ao mesmo tempo, dando visibilidade a essas manifestações culturais e enfraquecendo a sua essência; (6) saíram de moda perante o surgimento de um novo estilo considerado mais atraente e mais revolucionário.

---

<sup>108</sup> O *lindy hop* nunca morreu oficialmente, mas, depois dos anos 1950, passou a ser dançado e ensinado apenas em pequena escala (UNRUH, 2012). Porém, a partir de meados da década de 1980, começou um novo período na história dessa dança conhecido como *revival* (renascimento), que possibilitou a existência de uma cena internacional de *lindy hop* vibrante e ativa nos dias de hoje.

Desse modo, à medida que os estilos desviantes começam a se distanciar da sua origem, perdendo seu significado original e sua capacidade de chocar, os jovens das classes menos privilegiadas são incentivados a criar novas expressões culturais, ainda mais disruptivas do que as anteriores, para recuperar sua fonte de liberdade e resistência. Assim, a longo prazo, essas sucessivas revoluções acabam criando uma espécie de “espiral de amplificação de desvios”<sup>109</sup>, que, ao mesmo tempo que incentiva o surgimento de estilos de música e dança cada vez mais inovadores, faz com que expressões culturais mais antigas, por mais que tenham sido revolucionárias um dia, comecem a ser vistas como ultrapassadas.

Nesse processo acelerado, os estilos acabam se distanciando do papel que desempenhavam em seu contexto de origem. Porém, há um fator que contribui mais para isso do que a própria passagem do tempo: a apropriação. Quando adolescentes de classe média abraçam uma manifestação cultural criada por jovens marginalizados, essa começa a representar o desejo de liberdade da juventude, como um todo, ofuscando, de certa forma, a luta por visibilidade e reconhecimento daqueles que a produziram. Como, historicamente, segundo Araújo (2017), as grandes gravadoras preferem apostar em artistas brancos, diversos estilos que nasceram em comunidades negras só estouraram na mídia com intérpretes de outra cor de pele. Foi assim que Elvis virou o “Rei do Rock”. Foi assim que o jazz “embranqueceu”. Foi assim que vários gêneros musicais que nasceram como resistência perderam sua força, virando apenas mais um rótulo comercial. Assim, é possível constatar que, como o poeta B. Easy (2014) observou, “a cultura negra é popular, pessoas negras não são”<sup>110</sup>.

Entretanto, é importante destacar que a solução para esse problema não é deixar de consumir expressões culturais nascidas em comunidades negras, mas, sim, valorizar as raízes das mesmas. Se a mídia é capaz de demonizá-las, como aconteceu com o jazz, com o *lindy hop*, com o funk carioca e com tantos outros, ela também pode enaltecer, não só as qualidades desses estilos, mas também a história dos mesmos. Há décadas, as pistas e as paradas de sucesso têm sido

---

<sup>109</sup> Aqui, me inspirei nos termos “processo de amplificação de desvios”, de Wilkins (1964), e “espiral de significação”, de Hall *et al* (1982). Como citado anteriormente, o primeiro sugere que a reação a um desvio, por mais dura que seja, pode, sob determinadas condições, levar ao aumento do mesmo. O segundo se refere à forma como certo evento, atividade, pessoa ou grupo passa a ser cada vez mais representado e percebido como uma ameaça.

<sup>110</sup> Esse texto foi publicado no perfil de B. Easy no Twitter. Tradução livre do original: “*Black culture is popular, black people are not*”.

dominadas por danças e gêneros musicais que têm raízes negras, mas, em vez de receber os créditos, as comunidades que os criaram continuam sendo alvo de muito preconceito. Em uma sociedade em que o racismo continua tão presente, não é apenas justo, mas é de extrema importância que se reconheça e se valorize a origem desses estilos. Como Adichie (2009) afirmou, "histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida".

Embora ainda não recebam o reconhecimento e o respeito que merecem, diversos estilos nascidos em comunidades marginalizadas têm conquistado, ao longo das últimas décadas, um papel de destaque na sociedade, algo que, antigamente, seria impensável. Como Wald (2009) observa, até o final do século XIX, eram as danças criadas pelas classes altas, vistas como verdadeiros símbolos de etiqueta, que ditavam o gosto das classes trabalhadoras. Foi apenas na era do ragtime, entre os anos 1890 e 1920, que esse processo foi invertido. Nesse período, segundo Strickland (2014), por conta de novas tendências econômicas, políticas e sociais, danças criadas em comunidades mais pobres passaram a circular também nas classes mais altas, principalmente através dos jovens, movimento que continua até os dias de hoje. Desse modo, pelo menos quando o assunto é música e dança nos séculos XX e XXI, não são as camadas populares que buscam imitar as elites, como acreditava a teoria *trickle-down*<sup>111</sup>, mas o contrário.

Se o início do século XX foi marcado por muitas transformações que alteraram dinâmicas sociais há muito tempo estabelecidas, o mesmo pode ser dito sobre essas primeiras décadas do século XXI. E um dos fatores que mais tem contribuído para isso está relacionado aos avanços tecnológicos e ao desenvolvimento de novos meios de comunicação. Se, até algumas décadas atrás, os grandes conglomerados de mídia monopolizavam os fluxos de informação, com o surgimento da internet, dos blogs e das redes sociais, isso mudou. Antes as pessoas apenas recebiam as notícias, hoje qualquer um que tenha um computador ou um celular pode virar produtor de conteúdo. Desse modo, por mais que a mídia tradicional ainda tenha um peso muito grande, os artistas não dependem mais dela

---

<sup>111</sup> A teoria *trickle-down*, introduzida primeiramente por Georg Simmel, em 1957, descreve a oscilação da moda, em que a classe subalterna está sempre em busca de imitar a classe superior, enquanto esta, em função da imitação da classe subalterna, busca se diferenciar (FREIRE; LONDERO, 2014).

para chegar ao público. Foi assim que o passinho viralizou. E, assim, com o espaço proporcionado pelo YouTube e por outras redes sociais, o funk tem conquistado mais voz e visibilidade. Um exemplo disso é o Canal KondZilla, principal responsável pelo sucesso do funk paulista que, com quase 47 milhões de inscritos, começou o ano de 2019 como o terceiro maior canal do Youtube no mundo (ESSINGER, 2019). Em uma outra época, seria inviável para um jovem da periferia, como Konrad Dantas, criador do canal, fazer tanto sucesso por conta própria, sendo, ao mesmo tempo, diretor e roteirista de vídeos, empresário e produtor fonográfico.

Ao permitirem que jovens de comunidades marginalizadas tenham um espaço para divulgar sua arte e ainda lucrar com ela, a internet e as redes sociais são muito positivas. Elas também possibilitam que se tenha acesso a várias fontes de informação, diferentes perspectivas sobre um mesmo assunto, o que pode contribuir para diminuir o preconceito que alguns estilos de música e dança sofrem. A partir de notícias como “*Projeto de funk tira jovens da rua com aulas de música em escola abandonada*” (EXTRA, 05/06/2018), “*Escolas utilizam funk como instrumento pedagógico*” (CIEDS, 19/03/2013) e “*No Passinho do Abençoado: Os 10 Melhores Vídeos de Funk Gospel do YouTube*” (VICE, 10/11/2015), é possível ver que funk pode ser utilizado em diversos contextos e trazer mensagens bem diversas, indo muito além da violência e da sensualidade exacerbada que costumam associar a ele.

Porém, se as novas mídias podem contribuir para diminuir o pânico moral que o funk sofre, elas também podem aumentá-lo, ainda mais em uma era marcada pelas *fake news*. O artigo “*Crianças dançando funk de forma sensual em escola! Será verdade?*” (2017), por exemplo, publicado pelo site E-Farsas<sup>112</sup>, alerta sobre um vídeo falso que estava circulando no Facebook, mas que era uma montagem, uma vez que não tinha sido gravado no Brasil e seu áudio original fora substituído por um funk para parecer que o episódio tinha acontecido em uma escola brasileira. Assim, vemos que os conteúdos podem viralizar tanto para o bem quanto para o mal.

---

<sup>112</sup> Site que nasceu em 1 de abril de 2002 com o objetivo de usar a própria internet para desmistificar as histórias que nela circulam.

Não sabemos quais tecnologias vão ser criadas nos próximos anos, nem quais estilos de música e de dança vão nascer, porém, certamente, como Cohen (2011, p. 233) afirmou, novos pânicos morais vão surgir:

Mais pânicos morais serão gerados e outros bodes expiatórios, ainda sem nome, serão criados. Isso não é porque esse fenômeno tem uma lógica interna inexorável, mas porque nossa sociedade, da forma como atualmente está estruturada, continuará gerando problemas para alguns de seus membros - como os adolescentes da classe trabalhadora - e depois condenará qualquer solução encontrada por esses grupos.<sup>113</sup>

Assim, os anos passam, as gerações e os estilos de dança mudam, mas as críticas e os preconceitos continuam, o que confirma que esses pânicos não desaparecem completamente, eles apenas mudam de forma – e a resistência também.

---

<sup>113</sup> Tradução livre do original: “*More moral panics will be generated and other, as yet nameless, folk devils will be created. This is not because such developments have an inexorable inner logic, but because our society as presently structured will continue to generate problems for some of its members – like working-class adolescents – and then condemn whatever solution these groups find.*”(COHEN, 2011, p. 233).

## 6. Referências bibliográficas

ABRAMO, Helena. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n.5-6, p. 25-36, 1997.

AKE, David. Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture by Lewis A. Erenberg. **American Music**, v.18, n.2, p. 228–230, jun./ago. 2000.

APOLINÁRIO, Victor. No Passinho do Abençoado: Os 10 Melhores Vídeos de Funk Gospel do YouTube. **VICE**, São Paulo, 10 nov. 2015. Disponível em: <[https://www.vice.com/pt\\_br/article/yp9bgx/os-10-melhores-videos-de-funk-gospel-do-youtube](https://www.vice.com/pt_br/article/yp9bgx/os-10-melhores-videos-de-funk-gospel-do-youtube)>. Acesso em: 12/03/2019.

ARAÚJO, Ítalo. **O Racismo e a Apropriação Cultural no mundo da Música**. O que o Racismo da indústria fonográfica e a Apropriação Cultural têm em comum entre si. Disponível em: <<https://medium.com/@itoaraujo/o-racismo-velado-no-mundo-da-m%C3%BAAsica-70e1e434e0f8>>. Acesso em: 11/03/2019.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: LTC, 2012 [1960].

BARRETO, Rafaela. **The Mods and the Rockers**: de que lado está você?, 2012. Disponível em: <<https://globalmiscelanea.blogspot.com/2012/02/mods-x-rocker-de-que-lado-esta-voce.html>>. Acesso em: 28/07/2018.

BATIUCHOK, Margaret. **The Lindy**. Nova York, 1988. 104p. Dissertação (Mestrado em Artes) - New York University.

BECKER, Howard. **Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009 [1963].

BEN-YEHUDA, Nachman. The sociology of moral panics: Toward a new synthesis. **The Sociological Quarterly**, v.27, n.4, p. 495-513, jan./mar. 1986.

BERENDT, Joachim. Joachim Ernst Berendt by Randall Morris. **BOMB Magazine**, Nova York, n. 36, 15 jun. 1991. Entrevista concedida a Randall Morris.

BERLIN, Edward. **King of Ragtime**: Scott Joplin and His Era. Nova York: Oxford University Press, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003 [1981].

BRAMHAM, Peter; WAGG, Stephen. **An Introduction to Leisure Studies**: Principles and Practice. Thousand Oaks: SAGE, 2014.

BRYANT, Rebecca. Shaking things up: Popularizing the shimmy in America. **American Music**, v.20, n.2, p. 168-187, 2002.

CAMPOS, Ricardo. Juventude e visualidade no mundo contemporâneo: uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n.63, p. 113-137, 2010.

CAPONI-TABERY, Gena. **Jump for Joy: Jazz, Basketball, and Black Culture in 1930s America**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2008.

CLARKE, John *et al.* Subcultures, cultures and class. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Eds.). **Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain**. Londres: Routledge, 2006 [1976], p. 3-59.

COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers**. London: Routledge, 2011 [1972].

DANIELS, Douglas. Los Angeles Zoot: Race “Riot,” the Pachuco, and the Black Music Culture. **Journal of African American History**, v.87, n.1, p. 98-118, jan./mar. 2002.

DEIMIQUEI, Aline; LIBERALI, Rafaela; ARTAXO, Maria. O perfil de aderência, permanência e motivação de praticantes de Lindy Hop e West Coast Swing como dança de salão no Brasil. **Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício**, v.7, n.39, p. 268-277, jul. 2013.

DIRTY dancing: animal trotting, 2016. Disponível em: <<https://blog.imagesmusicales.be/dirty-dancing-animal-trotting/>>. Acesso em: 22/03/2019.

ENGELBRECHT, Barbara. Swinging at the Savoy. **Dance Research Journal**, v.15, n.2, p. 3-10, jul. 1983.

ERENBERG, Lewis. **Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

ERIKSON, Kai. **Wayward Puritans: A Study in the Sociology of Deviance**. Nova York: John Wiley, 1966.

FAULKNER, Anne. Does Jazz put the sin in syncopation?. In: KOENIG, Karl. **Jazz in Print (1856-1929): An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History**. Hillsdale: Pendragon Press, 2002, p. 152-154.

FERNANDES, Fábio. **Prefácio: Das origens (do autor e da laranja)**. In: BURGUESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. Edição digital. São Paulo: Aleph, 2015.

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira**. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, Amanda; LONDERO, Rodolfo. Publicidade e antropologia do consumo: as contribuições de Grant McCracken. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 15, 2014, Palhoça. **Anais...** Palhoça, 2014.

FREIRE FILHO, João. Repensando a Resistência Juvenil: Subculturas, Mídia e Sociedade de Consumo. In: 14º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – COMPÓS, 14, 2005, Niterói. **Anais...**, Niterói, 2005.

\_\_\_\_\_. Das subculturas às pós-subculturas juvenis: música, estilo e ativismo político. **Contemporânea**, v.3, n.1, p. 138-166, 2005a.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. Funk carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia. **ECO-PÓS**, v.6, n.2, p. 60-72, ago./dez. 2003.

\_\_\_\_\_. As culturas jovens como objeto de fascínio e repúdio da mídia. In: ROCHA, E. *et al.*, (Orgs.). **Comunicação, Consumo e Espaço Urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens**. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2006. p. 143-154.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael; PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. **e-compós**, n.1, dez. 2004.

GIORDANO, Ralph. **Social Dancing in America - A History and Reference**. Westport: Greenwood Press, 2007.

GIVEN, William. Lindy hop, Community and the isolation of appropriation. In: GEORGE-GRAVES, Nadine. (Ed). **The Oxford Handbook of Dance and Theater**. Nova York: Oxford University Press, 2015. p. 729-750.

GOMES, Eider. **What is Lindy Hop and Why is Everyone In Love With It?**, 2017. Disponível em: <<https://www.intotheblue.co.uk/blog/2017/09/08/what-is-lindy-hop>>. Acesso em: 22/03/2019.

GOODE, Erich; BEN-YEHUDA, Nachman. Moral Panics: Culture, Politics, and Social Construction. **Annual Review of Sociology**, v.20, p. 149-171, 1994.

\_\_\_\_\_. **Moral Panics: The Social Construction of Deviance**. Singapura: John Wiley & Sons, 2010 [1994].

HAENFLER, Ross. **Subcultures: the basics**. Nova York: Routledge, 2014.

HALL, Stanley. **Adolescence: its Psychology and its relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education**, v.1. Nova York: D. Appleton and Company, 1914 [1904].

HALL, Stuart *et al.* **Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order**. Londres: Macmillan Press, 1982 [1978].

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Eds.). **Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain**. Londres: Routledge, 2006 [1976].

HAMILTON, Claire. Moral panic revisited: part one. **Irish Criminal Law Journal**, v.15, n.1, p. 8-11, 2005.

HANCOCK, Black. **American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination**. Chicago: University of Chicago Press, 2013.



- HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. Londres: Methuen, 1979.
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005 [2000].
- HUNTER, Tera. **To 'Joy My Freedom: Southern Black Women's Lives and Labors after the Civil War**. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- KNOWLES, Mark. **The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries**. Jefferson: McFarland, 2009.
- KOENIG, Karl. **Jazz in Print (1856-1929): An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History**. Hillsdale: Pendragon Press, 2002.
- LEMERT, Edwin. **Social Pathology: A Systematic Approach to the Study of Sociopathic Behaviour**. Nova York: McGraw-Hill, 1951.
- LIMA, Aline. **Rabisca e publica: Juventudes e estratégias de visibilidade social e midiática do passinho carioca ao ativismo de Nova Orleans**. Rio de Janeiro, 2017. 337p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - PUC-Rio.
- LIMA, Juliana. **Um projeto de lei quer criminalizar o funk. De onde vem essa vontade**. Nexo Jornal, 03 jun. 2017a. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/03/Um-projeto-de-lei-quer-criminalizar-o-funk.-De-onde-vem-essa-vontade>> Acesso em: 07/03/2019.
- LUDEMIR, Julio. **101 funks que você tem que ouvir antes de morrer**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- MACHADO, Carla. Pânico Moral: Para uma Revisão do Conceito. **Interacções**, n.7, p. 60-80, 2004.
- MANNING, Frankie; MILLMAN, Cynthia. **Frankie Manning: Ambassador of Lindy Hop**. Filadélfia: Temple University Press, 2007.
- MARCELLINO, Nelson. Políticas de Lazer. Mercadores ou educadores? Os cínicos bobos da corte. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Lazer e esportes: políticas públicas**. Campinas: Autores Associados, 2001, p. 5-29.
- MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media: The Extensions of Man**. Edição digital. CreateSpace, 2016 [1964].
- MCMAHON, John. **Unspeakable Jazz must go!**. In: KOENIG, Karl. **Jazz in Print (1856-1929): An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History**. Hillsdale: Pendragon Press, 2002, p. 160-163.
- MERTON, Robert. Social Structure and Anomie. **American Sociological Review**, v.3, n.5, p. 672-682, out. 1938.
- MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. **Cadernos Pagu**, n.28, p. 101-128, jan./jun. 2007.

MOCARZEL, Marcelo. Tempos e espaços das juventudes: conceitos e trajetórias. In: PEREIRA, Cláudia (Org). **Culturas, Consumos e Representações Midiáticas**. Curitiba: Appris, 2017, p. 21-35.

MONOD, Sarah. **Making Sense of Moral Panics: A Framework for Research**. Wellington: Springer, 2017.

NANNI, Dionísia. **Dança educação – Pré-escola à Universidade**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003 [1995].

NASCIMENTO, Luna. **No Território do Passinho: Transculturalidade e Ressignificação dos Corpos que Dançam nos Espaços Periféricos**. Vitória, 2017. 119p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Espírito Santo.

PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude - alguns contributos. **Análise social**, v.25, n.105-106, p. 139-165, 1990.

PARISH, Paul. The Lindy Hop: A Revival in full swing. **Dance Magazine**, v.73, n.9, p. 50-52, set. 1999.

PAZ, Octavio. A Tradição da Ruptura. In: \_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15-35.

PEREIRA, Cláudia; ROCHA, Everardo. Retratos do outro: representação e memória na análise do desvio na publicidade. **Contracampo**, v.35, n.1, p.125-141, abr./jul. 2016.

RENSHAW, Scott. Postmodern Swing Dance and the Presentation of the Unique Self. In: KOTARBA, Joseph; JOHNSON, John. (Eds). **Postmodern Existential Sociology**. Walnut Creek: Altamira Press, 2002. p. 63-85.

RODRIGUES, André. **O preconceito quer criminalizar o funk**, 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/opiniaio/noticia/2017/07/andre-luiz-da-s-rodriques-o-preconceito-quer-criminalizar-o-funk-9838844.html>>. Acesso em: 20/01/2018.

SANTANA, Ana Paula. Escolas utilizam funk como instrumento pedagógico. **CIEDS**, Rio de Janeiro, 19 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.cieds.org.br/686,2,escolas-utilizam-funk-como-instrumento-pedagogico>>. Acesso em: 12/03/2019.

SAVAGE, Jon. **A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SFETCU, Nicolae. **American Music**. Edição digital. MultiMedia, 2014.

SOARES, Nana. **Criminalização do funk revela preconceito e discriminação contra as periferias**. 2017. Disponível em: <<http://portal.aprendiz.uol.com.br/2017/08/02/criminalizacao-funk-revela-preconceito-e-discriminacao-contra-periferias/>>. Acesso em: 20/01/2018.

SPRING, Howard. Swing and the Lindy Hop: Dance, Venue, Media, and Tradition. **American Music**, v.15, n.2, p. 183–207, 1997.

STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. **Jazz dance**: The story of American vernacular dance. Nova York: Da Capo Press, 1968.

STEVENS, Tamara; STEVENS, Erin. **Swing Dancing**. Santa Barbara: Greenwood, 2011.

STRAW, Will. Dance Music. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. (Eds). **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 158-175.

STRECKER, Heidi. **Samba - história**: Ritmo é o mais famoso do Brasil. 2006. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/samba--historia-ritmo-e-o-mais-famoso-do-brasil.htm>>. Acesso em: 16/09/2017.

STREET, Julian. **Welcome to our city**. Nova York: John Lane Company, 1913.

STRICKLAND, Michael. **Swing Dancing**: How Dance Effectiveness May Influence Music Preference. Tallahassee, 2014. 107p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Florida State University.

TURTON, Jackie. **Moral panics and youth crime – where are the girls?**, 2014. Disponível em: <<https://discoversociety.org/2014/02/15/moral-panics-and-youth-crime-where-are-the-girls/>>. Acesso em: 28/07/2018.

UNRUH, Kendra. **Jubilant spirits of freedom**: Representations of the lindy hop in literature and film from the swing era to the swing revival. West Lafayette, 2012. 212p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Purdue University.

VELHO, Gilberto. Accusations, Family Mobility and Deviant Behavior. **Social Problems**, v.23, n.3, p. 268-275, 1976.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca**: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos. Rio de Janeiro, 1987. 150p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Funk e Cultura Popular Carioca. **Estudos Históricos**, v.3, n.6, p. 244-253, 1990.

\_\_\_\_\_. **Raiz da Questão**. 2009. Disponível em: <<http://www.funkderaiz.com.br/2009/07/raiz-da-questao.html>>. Acesso em: 01/03/2019.

\_\_\_\_\_. O Funk Como Símbolo da Violência Carioca. In: VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos. **Cidadania e Violência**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1996, p. 178-187.

VITECK, Cristiano. **A Rebeldia em Cena**: A juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 1950 e 1960. Marechal Cândido Rondon, 2009. 153p. Dissertação (Mestrado em História) - UNIOESTE.

WADE, Lisa. The emancipatory promise of the habitus: Lindy Hop, the body, and social change. **Ethnography**, v.12, n.2, p. 224-246, jun. 2007.

WALD, Elijah. **How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music**. Edição digital. Oxford University Press, 2009.

WERNECK, Alexandre. Segredos e truques do pesquisador outsider: Entrevista com Howard S. Becker. **Dilemas**, v.1, n.1, p.157-171, 2008.

WILKINS, Leslie. **Social deviance: Social policy, action and research**. Londres: Tavistock, 1964.

YOUNG, Jock. **The Drugtakers: The Social Meaning of Drug Use**. Londres: Paladin, 1971.

### Artigos publicados na imprensa

ALFANO, Bruno. Projeto de funk tira jovens da rua com aulas de música em escola abandonada. **Extra**, Rio de Janeiro, 05 jun. 2018. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/extra-20-anos/projeto-de-funk-tira-jovens-da-rua-com-aulas-de-musica-em-escola-abandonada-rv1-1-22748316.html>>. Acesso em: 12/03/2019.

ALVES, Chico. Perseguido por décadas, o Samba chega ao centenário amado pelos brasileiros. **O Dia**, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <[https://www.odia.com.br/\\_conteudo/diversao/2016-11-27/perseguido-por-decadas-o-samba-chega-ao-centenario-amado-pelos-brasileiros.html](https://www.odia.com.br/_conteudo/diversao/2016-11-27/perseguido-por-decadas-o-samba-chega-ao-centenario-amado-pelos-brasileiros.html)>. Acesso em: 20/01/2018.

ARRASTÃO: 'Galeras' do funk criaram pânico nas praias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 out. 1992, p. 12.

'ARRASTÕES' invadem a orla da Zona Sul. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 out. 1992, p. 1.

BAHIANA, Ana Maria. A propósito de Punks. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1978, p. 6.

BARRON, Mark. With the New York Reporter. **Standard-Sentinel**, Hazleton, 29 jan. 1934, p.3.

BARSETTI, Silvio. Funk carioca mistura música e violência. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 out. 1992, p. 14.

CECÍLIA, Cláudia; MARCOLINO, Karla. Geração Uh! Tererê!. **Veja**, São Paulo, 30 jan. 1995.

CLAIMS Swing Music Gives Youth 'False Attitude'. **Edmonton Journal**, Edmonton, 09 mar. 1944, p. 9.

COMPORTAMENTO idêntico ao da saída de um baile 'funk'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 out. 1992, p. 12.

DANÇA do sexo nos bailes funk. **O Dia**, Rio de Janeiro, 08 mar. 2001.

ENGRAVIDEI no trezinho. **Veja**, São Paulo, 28 mar. 2001, p. 82-86.

ESSINGER, Silvio. Funk da Periferia. **Época**, Rio de Janeiro, 11 mar. 2019, p. 66-69.

FILHO, Aziz. Funkeiros ameaçam 'invadir' praias do Rio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 out. 1992, p. 3-6.

'FUNKEIROS' apedrejam ônibus e ferem 3. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1993, p. 11.

GOULD, Lawrence. Is 'Swing' Craze Changing 'Jitterbugs' Into ROBOTS?. **The San Francisco Examiner**, São Francisco, 25 set. 1938, p. 23.

GUERRA 'funk' deixa 1 morto e 2 feridos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 jan. 1994, p. 15.

HARLEM Revue a Hit at Pitt. **Pittsburgh Post-Gazette**, Pittsburgh, 13 out. 1934, p. 18.

HELENA, Leticia. Briga de 'funkeiros' tumultua praia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 jan. 1995, p. 7.

HUGHES, Paul. Wild Ones invade seaside: 97 arrests. **Daily Mirror**, Londres, 30 mar. 1964, p.1.

JITTERBUG Craze Called Menace by Dance Teachers. **The Tampa Tribune**, Tampa, 27 mar. 1939, p. 8.

JITTERBUG Dances Hit as "Path to Hell". **The Cincinnati Enquirer**, Cincinnati, 24 nov. 1938, p. 56.

JUVENTUDE Transviada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 jun. 1995, p. 11.

L'APACHE est la plaie de Paris. **Le Petit Journal**, Paris, 20 out. 1907, p. 1.

MCINTYRE, Oscar. New York Day by Day. **Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record**, Bradford, 28 dez. 1934, p.10.

\_\_\_\_\_. New York Day by Day. **Public Opinion**, Chambersburg, 27 jul. 1937, p.8.

\_\_\_\_\_. New York Day by Day. **Public Opinion**, Chambersburg, 26 out. 1937, p.10.

MIXED Dances Taboo at Brooklyn College. **The Brooklyn Daily Eagle**, Nova York, 15 nov. 1931, p. 14.

MOTTA, Nelson. Ser ou não ser Punk. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 jan. 1977, p.28.

\_\_\_\_\_. Petiscos e Guloseimas dos alegres Punkeiros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1977a, p. 34.

\_\_\_\_\_. Punk seduz crítica feroz. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 fev. 1977b, p. 34.

\_\_\_\_\_. [sem título]. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 mar. 1977c, p. 44.

\_\_\_\_\_. Punk quebra pau. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 mar. 1977d, p.46.

MURRAY, Arthur. How to Dance the ‘Toddle’. **The South Bend News-Times**, South Bend, 31 jul. 1921, p.19.

MUSICAL Impurity. **The Etude**, Filadélfia, v. 18, n.1, p. 16, jan. 1900.

O FUNK picante da periferia. **Época**, Rio de Janeiro, 22 jan. 2001, p. 103.

PAINS, Clarissa. Lindy hop, dança que nasceu na Nova York dos anos 1920, invade as festas cariocas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 abr. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/lindy-hop-danca-que-nasceu-na-nova-york-dos-anos-1920-invade-as-festas-cariocas-15951185>>. Acesso em: 10/06/2017.

PALOMINO, ÉRICA. Cultura Popozuda. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 jan. 2001, p. 14.

PANCADARIA envolve 2 mil ‘funkeiros’ no Maracanã. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1993, p. 9.

PAYNE, Eric. Finding the Polka Tops: All Dances in Violence. **The Philadelphia Inquirer**, Filadélfia, 28 out. 1945, p. 7.

RIOTING and Bloodshed. **New-York Daily Times**, Nova York, 06 jul. 1857, p. 1.

SANT’ANNA, Affonso. Anomia ética e estética. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 mar. 2001, p. 2.

SILVA, Cláudia. O negócio deles é briga, em qualquer lugar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 out. 1992, p. 30.

SMITH, Morgan. Pictures to the Editors. **Life**, Nova York, v. 9, n.2, p. 84, 08 jul. 1940.

THE LINDY Hop: A True National Folk Dance Has Been Born in U.S.A. **Life**, Nova York, v. 15, n.18, p. 95-103, 23 ago. 1943.

TOO SERIOUS on Swing. **Miami Daily News-Record**, Miami, 16 ago. 1943, p.4.

UTLEY, William. “PRAISE ALLAH” for the “BIG APPLE”. **Cassville Republican**, Cassville, 02 dez. 1937, p.8.

VOICE of the People. **Daily News**, Nova York, 07 abr. 1937.

## Filmes/Vídeos

A BATALHA do Passinho – O Filme. Direção: Emílio Domingos. Brasil: Osmose Filmes, 2012. (75 min), son., color.

A DAY at the races [Um Dia nas Corridas]. Direção de Sam Wood. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1937. (111 min.), son., p&b.

ADICHIE, Chimamanda. (2009, Julho). *O Perigo da História Única*. Disponível em:

<[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br)>. Acesso em: 15/06/2017.

BROWN, Camille. (2016, Junho). *A visual history of social dance in 25 moves*. Disponível em:

<[https://www.ted.com/talks/camille\\_a\\_brown\\_a\\_visual\\_history\\_of\\_social\\_dance\\_in\\_25\\_moves](https://www.ted.com/talks/camille_a_brown_a_visual_history_of_social_dance_in_25_moves)>. Acesso em: 14/03/2019.

HELLZAPOPPIN' [Pandemônio]. Direção de Henry Potter. EUA: Universal Pictures, 1941. (84 min.), son., p&b.

REBEL without a cause [Juventude Transviada]. Direção de Nicholas Ray, EUA: Warner Studios, 1955. (111 min), son., color.

THE WILD one [O selvagem]. Direção de László Benedek. EUA: Columbia Tristar, 1953. (79 min.), son., p&b.