

**Batalhando na periferia:
música, dança e mídia digital entre crianças artistas de Recife, Brasil**

Rita de Cácia Oenning da Silva

Resumo

O artigo apresenta e analisa como crianças artistas da periferia de Recife, nordeste do Brasil, produzem e mostram o que chamam de “cultura da nossa periferia”, expressa em diferentes tipos de arte (musicais, corporais e midiáticas), desenhando um novo enquadramento sobre si mesmas por meio de suas performances e do uso da mídia digital. Reinventando passos de dança tradicionais, misturando ritmos tradicionais daquela região a gêneros urbanos como o rap/break dancing, e usando o vídeo como ferramenta midiática, crianças, aquelas vistas como “aprendizes”, criticam a mídia local e o modo como essa divulga a periferia, e mostram o talento escondido dessa. A arte que produzem tem ainda um sentido ontológico: o de se construírem como sujeitos (sociais e políticos) enquanto relacionando-se com a produção artística e com seus outros, mostrando que a música, a dança e a mídia devem ser entendidas e avaliadas também no fluxo da sua performance.

Palavras chave: Crianças, antropologia da arte, periferia.

**Battling on the periphery:
Music, dance and digital media among artist children from Recife, Brazil**

Abstract

In this paper, I present how children from the *favelas* of Recife, Brazil, use digital and performance art to produce and show aspects of what they call “peripheral culture”, designing a new frame around themselves. Whether re-inventing traditional dance steps, mixing hip-hop with folk rhythms, or using digital video, these children extend their reach far beyond the role offered to “apprentices”, challenging the media and hegemonic images of children from the *favelas* and creating new art on local and international stages. This art should be analyzed on ontological as well as aesthetic grounds: the young artists use it to construct themselves as social and political subjects, showing that music, dance, and media must be understood and evaluated in the ebb and flow of their performances.

Key words: Children, periphery, Anthropology of art.

Introdução

Pesquisas antropológicas recentes sobre crianças as apresentam como atores sociais e abordam criticamente suas falas e as ações dessas, examinando adaptações contextuais, processos de ensino-aprendizagem, sua relação com a religião, uso da linguagem, relação e uso da tecnologia, da mídia e da música, entre outros (ver Minks, 2006; Nunes, 1997; Cohn, 2000; Tassinari, 2007; Emberly, 2003, Levine, 2007; Alvares, 2005; Silva, 2006, 2008; entre outros). Apresentam *insights* de como crianças estão se envolvendo e locomovendo entre redes de tradições, cosmologias, linguagens e mídias (Wiggins, 2010) e como as transformam. Desde Blacking (1967), a antropologia da música e da performance

tem estudado crianças em diferentes contextos. Salientam a importância de estudar a capacidade criativa das crianças, tomando sua produção como um meio de acessar seu saber e o saber sobre a sociedade em que elas estão inseridas. Embora crianças devam ser entendidas dentro da particularidade de uma determinada cultura, pois estão inseridas dentro de um modo particular de viver e ver o mundo, é preciso também entender que, como sujeitos, propõem e articulam esse mundo, veem e entendem o mundo que lhes as cerca e agem sobre ele. Podemos dizer que as crianças também inventam cultura (Wagner, 2010).

A pesquisa que aqui apresento foi feita com crianças artistas de três bairros de periferia de Recife (Santo Amaro, Arruda, Chão de Estrelas), numa abordagem etnográfica que focou nem suas relações sociais, éticas e estéticas desses. Além da música, a dança e a mídia digital fazem parte do cotidiano do grupo. Além de apresentarem-se nas praças públicas e nos ônibus, algumas dessas crianças e adolescentes, intermediadas por Organizações Não-Governamentais e Culturais, apresentavam-se em performances públicas tanto nacionais como internacionais. As apresentações internacionais que ocorreram no período em que estive em campo foram motivadas por prêmios, como o Freedom to Create, da ArtVenture (situada em Cingapura), e por convites para participar de festivais internacionais de teatro, como o Festival Internacional de Theatre Action (FITA 2006), realizado em três países europeus (Bélgica, França e Luxemburgo).

Neste *paper*, para além da ideia de “dar voz às crianças” (essas já a tem), abordo o modo como crianças da periferia de Recife produzem e mostram aspectos do que elas chamam de “cultura da nossa periferia” por meio da arte, tentando lidar com conflitos e com a imagem da mídia local e nacional sobre bairros pobres da região. Buscam, assim, desenhar um novo enquadramento sobre si mesmas por meio através de suas performances (musicais e corporais) e do uso da mídia digital. Reinventando passos de dança tradicionais, misturando ritmos tradicionais daquela região a ritmos gêneros urbanos como o rap/break dancing, e usando o vídeo como ferramenta midiática, crianças, muitas vezes vistas como “aprendizes”, criticam a mídia local e o modo como essa divulga suas comunidades, e mostram o talento escondido da periferia. Assim, mudam a forma com que são vistas por muitos setores da sociedade, como “traficantes”, “potenciais bandidos”, “menores”, “crianças carentes”, para o de “performers”, “dançarinos”, “rappers”: artistas que expõem seu talento. A arte que produzem tem ainda um sentido ontológico: o de construir-se como sujeitos enquanto relacionando-se com sua arte, com seus parceiros e com seus outros.

Periferia no Centro

Nos arredores do centro histórico de Recife, bairros populares se misturam a poucos bairros de classe média e alta. Casa Forte, por exemplo, um dos bairros mais ricos de Recife, se encontra próximo a bairros que agregam população de elevado índice de pobreza e que vivem em condições precárias de moradia. Por sua condição de informalidade, os bairros de periferia tornaram-se territórios privilegiados do tráfico de drogas de diversos agrupamentos. O alto índice de pobreza e a ausência de políticas e serviços públicos de qualidade fazem do lugar alvo fácil ao tráfico de drogas, com uma formação de gangues que se enfrentam em defesa de território. A polícia e a mídia, por sua vez, usam o argumento da ilegalidade para invadir constantemente esses bairros, munidos de armas e câmeras que buscam e provocam mais violência, sem grande preocupação em distinguir

diferentes atores que ali vivem. O bairro inteiro passa a ser considerado locus de bandido, e qualquer pessoa que lá vive é tido como suspeito – um marginal em potencial.

Agravando a situação, nesse contexto, moradores das favelas de Recife têm apontado a problemática do assédio feito por gangues locais a crianças e adolescentes para entrarem para o mundo do tráfico, seja como soldados do tráfico, seja como consumidores, o que naquele meio é igualmente perigoso, já que adquirir dívida é um forte motivo comum de assassinatos entre jovens. Narrativas de moradores das comunidades pesquisadas, sejam elas Chão de Estrelas, Arruda ou Santo Amaro, revelam que a morte e a prisão precoce de jovens são um problema que vem afetando de modo radical a vida na periferia (Silva, 2008), criando em muitos casos um verdadeiro estado de guerra. Segundo pesquisa feita sobre o crescimento e a magnitude das taxas de homicídios no estado de Pernambuco (Lima, Souza *et all*, 2002), a capital de Pernambuco, embora a capital do estado tenha a menor taxa de analfabetismo, concentra as maiores desigualdades de renda, a menor proporção de pobreza absoluta e as maiores taxas de mortalidade masculina por homicídios.

Essa situação, estimulada ainda pelo modo como que a mídia (televisão, e rádio e imprensa) e a imprensa apresentam a periferia em diferentes programas, gera uma forte discriminação contra moradores desses bairros. Adolescentes e jovens, especialmente do sexo masculino, são frequentemente considerados pela população e pela polícia, como criminosos ou ladrões, sendo discriminados por sua condição social ou local onde vivem, especialmente quando vão em busca de emprego. Tal situação vem gerando reações diversas nos bairros de Recife onde pesquisei, e parece importante destacar como alguns grupos discutem e se contrapõem de modo criativo a tal condição social.

Recife e a socialidade estética da favela

Recife é uma das maiores cidades brasileiras, situada no Nordeste, e apresenta três salientes características: é uma cidade situada num dos mais desiguais estados do Brasil, com uma quantidade enorme de pessoas que vivem com recursos muito abaixo do salário mínimo; apresentava, no período da pesquisa de campo, um dos maiores índices de violência do país; e, por último e mais importante, é palco de uma criativa e abundante produção artístico-cultural e ritual que envolvem diversas formas de arte populares/tradicionais, com forte apoio na música e na dança.

A antropologia contemporânea tem retomado o conceito de socialidade, regras que regulam o modo como pessoas e grupos sociais se relacionam entre si (Strathern, 1988). Como o parentesco, a socialidade pode ser altamente arbitrária, mas suas regras são difíceis de serem mudadas. Maffesoli (1999) diz que a socialidade “dá o tom” para agrupamentos contemporâneos urbanos. Para o autor, a socialidade pode ser vista como o conjunto de práticas gregárias e efêmeras cimentadas por uma ética da estética, isto é, a partir de emoções compartilhadas em comum, sobrepujando o pensamento racional. Por isso mesmo, há ocasião para florescimento de uma razão sensível, uma forma de encarar a realidade em sua ambiguidade. Pela junção e repulsão de aspectos racionais e irracionais, a sensibilidade é uma forma de razão que não pode ser desconsiderada.

No cotidiano do grupo pesquisado, uma série de gêneros de performance (dança e música) fazem parte da interação cotidiana, entre eles, o frevo, o samba de roda, a capoeira, o brega, e em alguns casos são manifestações que guardam aspectos bastante ligados aos cultos religiosos, como o maracatu, o afoxé, o candomblé. Também estão presentes o rap e o break dancing, esses últimos parte de uma cultura mais globalizada, sendo, no entanto,

apropriados para um estilo recifense. Este “estar juntos”, movidos por performances variadas, compõem uma estética da socialidade, uma estética inserida no cotidiano do grupo, que se instaura como “técnicas corporais” (Mauss, 1974b), expressa no jeito de falar, de andar, de mover-se, no jeito de fazer coisas simples e fundamentais no dia-a-dia. Portanto, uma estética corporificada, cotidiana, e que se dá também fora dos momentos espetaculares (Silva, 2006; 2008).

Crianças dos bairros populares que estudei em Recife, quando estão juntas nas praças e nas ruas, mostram uns aos outros novos passos de dança, trocam ritmos corporais e musicais, cantam uns para as outros canções populares (emboladas, repentes, funks, raps) e outras que compuseram. Performances artísticas usando danças tradicionais, capoeira, e hip-hop são claramente eventos culturais, mas são também a base de uma socialidade estética cotidiana comum tanto para as crianças das favelas quanto para seus familiares. Tais performances são um espelho de uma política cotidiana e das relações sociais no Recife, servindo para o que Maffessolli chama de “ética da estética” (Maffesoli, 1999, p. 125). Não é somente que as pessoas interagem umas com as outras nas ruas por meio da arte, mas também se organizam socialmente por meio dela. Tradicionalmente, os mais importantes agrupamentos em comunidades periféricas do Recife têm sido os afoxés, maracatus, escolas de capoeira, terreiros de candomblé, umbanda e outros sincretismos religiosos. Estes grupos artísticos e culturais que formam a base da sociedade civil na favela, estão estruturados de modo **agônico**, carregando em si a tensão e a solidariedade na cotidianidade.

Modos de socialidade estética

Gangues também têm uma estética cotidiana, e guerras podem começar quando um membro de um dessa gangue (normalmente um jovem/adolescente ou uma criança, em alguns dos casos) se infiltra no território de outra gangue. Um garoto de 10 anos do bairro do Arruda explicou que, na sua vizinhança, um adolescente tinha preparado uma música e invadiu o território inimigo, fazendo um desafio através por meio da música:

*Eu tive coragem de entrar na sua favela
quero ver você entrar na minha
Então vem pra Santo Amaro
Pra nunca mais voltar (CineFavela, 2007)*

Enquanto o cantor está no território vizinho, o inimigo, seu rival, tem a permissão para matá-lo, muito embora saiba que estará sujeito a uma revanche do outro grupo, o que pode incrementar uma guerra sem fim entre comunidades vizinhas. As regras e relacionamentos entre música e guerra são ritualizados e formalizados e têm se tornado um instrumento com o qual grupos de uma favela se relacionam com seus pares de comunidades vizinhas. Naquele contexto, a guerra entre diferentes gangues parece ser uma forma de organização social: um modo de estruturar relacionamentos, territórios e economia. A gangue se assume enquanto um modo formal de organização.

A violência enquanto um modo de relação social já foi apontada por outros antropólogos brasileiros (Fausto, 2001), que têm mostrado que o canibalismo amazônico pode ser melhor entendido como um meio de desenvolver relacionamentos e interdependências com o inimigo, com o qual não se pode “conversar” amigavelmente.

Guerras de gangues contemporâneas estão muito ligadas ao controle territorial e a poderes econômicos, mudando as dinâmicas desses conflitos, mas parecem descender de uma longa tradição de conflito ritualizado enquanto uma forma social de relacionamento. O maracatu rural, agora considerado parte da cultura popular e um ritual festivo no período de carnaval, teve sua época de performance ritual que, entre outros aspectos, expunha e ritualizava a violência entre grupos distintos. Numa visita que fiz à cidade pernambucana de Nazaré da Mata, um dos mestres de maracatu de baque solto – o maracatu rural –, revelou que essa era uma das principais características daquele tipo de maracatu. *Era uma batalha só*, ele me disse, detalhando como a lança era usada nos encontros nas ruas de dois diferentes maracatus. A música “Sobra do Cruzeiro”, cantada por Maciel Salu, filho do Mestre de Maracatu e rabequeiro Mestre Salustiano, mostra a presença do duelo no cortejo do Maracatu: “Na sombra do cruzeiro, aonde os maracatus se encontravam, no terreiro das brigas, aonde as bandeiras cruzavam”.

Outro exemplo de como a ideia de batalha está presente na arte recifense é o caso dos repentistas e emboleiros. Com uma estrutura marcada pela rima, numa competição estética, os emboleiros (normalmente dois) precisam vencer a rima um do outro. As histórias da capoeira, do coco, do maracatu, do maculelê, do afoxé, do samba de roda, do frevo, do caboclinho, da cantoria nordestina com suas emboladas e repentes, fazem parte de uma tradição artístico-cultural, em alguns casos, marcada por movimentos de resistência social, mas especialmente pela necessidade de expressão e dos rituais de agregação: todas elas mostram aspectos agonísticos e desafiadores presentes na arte e cultura recifense. Tais manifestações, se não têm seu nascimento nos bairros estudados, fazem parte da cotidianidade de seus habitantes, mantendo-se em alguns casos por mais de um século.

Entendendo claramente a função dos rituais em suas comunidades, ao mesmo tempo em que um número de crianças, adolescentes e jovens usam a música para desafiar os inimigos para a morte, uma parte do grupo que pesquisei em Recife, artistas que praticam suas artes nas ruas, empregam a socialidade estética de outro modo:

- 1.usando a metáfora e o enquadramento (*frame*) da guerra para descrever e estruturar suas performances, especialmente na batalha do break, em que cada grupo de break dancing rival ou vizinho, “luta” contra outro, competindo na dança;
- 2.usando suas habilidades corporais em arte (usando os passos tradicionais do frevo, maracatu, samba de roda, funk, e do break dancing) para transformar a si mesmos e ensinar o mundo sobre o que é a vida na favela e das pessoas que lá vivem, mudando a interpretação da mídia sobre a periferia urbana. Usam seus próprios corpos e suas habilidades para fazer uma espécie de mídia corporal;
- 3.usando a mídia digital para mostrar sua arte em outros meios, e para criar uma imagem sobre si mesmos diferenciada daquela que circula na mídia local;
- 4.usando esses meios como arte da resistência frente a uma imagem generalizada de que na favela “só tem bandido”.

Frente ao constante recrutamento por parte das gangues, esses adolescentes e crianças escolheram a arte – danças tradicionais do Nordeste, percussão, capoeira, e break dancing e o rap – como um modo de resistir a entrar na economia e na semiótica do crime. Eles mudam a definição do senso comum da favela como um lugar de constante violência anárquica, mostrando-a como um lugar onde há arte, criatividade e alegria.

Performances são meios eficazes de estabelecer contatos, fazer circular bens (dons e

contra-dons), ao mesmo tempo em que possibilitam que dançarinos moldem o corpo e aprendam novos domínios musicais e corporais. A postura e os movimentos de um dançarino de capoeira e/ou de break dancing o distinguem daquele que dança afoxé, o que, por sua vez, o distingue dos movimentos ritualizados de ombros, mãos e cabeça de um gângster. O diálogo político na tradição racionalista é percebido mais na sua forma verbal: podemos ver que a socialidade estética passa especialmente pelo corpo.

Vídeo nas Favelas: a estética da “nossa favela”

Durante o período da pesquisa de campo (mais de um ano em distintos momentos distribuídos ao longo de mais de três anos), em parceria com Kurt Shaw (ONG Shine a Light) e a ONG Recifense Pé no Chão, (e cujas atividades algumas dessas crianças participavam), treinamos um grupo de realizadores de vídeo, com três meses de oficinas de mídia digital. Crianças e adolescentes entre sete a 14 anos de idade aprenderam a filmar, a montar roteiro, a interpretar e tiveram algumas noções de edição, sendo que hoje alguns deles são editores exímios. No meu caso, a ideia era construir uma narrativa do campo, documentar performances, mas também oferecer ao grupo um aprendizado no campo audiovisual, capacitando-os a apresentarem a si mesmos com aquela ferramenta.

Durante as oficinas, as crianças apropriaram-se da câmera para construir narrativas sobre si. Uma das garotas (dez anos) do Grupo CineFavela afirmou que, por meio da câmera, “podemos mostrar para os que não são daqui do Arruda como é nossa comunidade e como vivemos aqui. Podemos mostrar que aqui não tem somente violência; tem também um monte de coisas legais”. Mesmo quando propus ao grupo fazermos um filme de ficção, perseguiram a estética da “nossa periferia”. O filme “Alto do Céu” (ficção, 35 min, Recife, 2007) teve seu roteiro construído a partir da junção de narrativas de eventos vivenciados pelos participantes do grupo. Buscando positivar essa estética e o termo favela, o grupo de realizadores nomeou o coletivo de “Grupo de Arte Filmagem CineFavela”. A câmera também servia como meio de projetar seus próprios desejos sobre como a comunidade poderia ser, de criar uma narrativa mais realista sobre onde vivem, mostrando tanto os problemas como as oportunidades da favela. A produção videográfica se tornou um meio de o grupo pensar a comunidade onde vivem e apresentarem opiniões e pontos de vista dos seus moradores que fossem menos discriminatórios que os que costumam ser destacados por programas televisivos e os jornais locais costumam fazê-lo.

Seguindo a lógica da antropologia compartilhada, um dos momentos cruciais para a reflexão foram as apresentações dos filmes produzidos à comunidade, realizando uma “contra dádiva audiovisual”. Como no projeto de Vídeo nas Aldeias, o objetivo era provocar o encontro deles mesmos com sua imagem e tornar o vídeo um instrumento de expressão, refletindo a sua visão sobre si mesmos e sobre o mundo. Produzido de forma compartilhada, conforme propõe Jean Rouch (1979), a proposta do filme, segundo eles mesmos, era *mostrar pros outros como é a nossa comunidade, como a gente vive aqui*. O filme parecia, para eles, um instrumento, uma forma de expressar-se na favela, uma forma de dizer o que queriam sobre si para os seus e para os seus outros. Sendo os filmes produzidos também pelas crianças e adolescentes que eram alvo direto de minha pesquisa, de objetos de imagens a serem arquivadas, como criticou Carelli (2008), passam a ser sujeitos do discurso audiovisual. Segundo Bentes (2008, p. 0, p. 5), “ao descolar a câmera da mão dos antropólogos e cineastas profissionais e formar realizadores indígenas, a

primeira questão que podemos sublinhar é a do deslocamento de poder e uma reflexão decisiva sobre a produção do saber”.

Formado em 2007, o grupo CineFavela, depois de um longo tempo paralisado, voltou a produzir em 2012, e mais uma vez o tema foi retratar a vida das comunidades de periferia, seus medos, seus empenhos, seus sonhos. O que pareceu interessante a eles em termos de ampliar a filmagem de suas próprias performances e a possível reflexividade vinda delas, era a possibilidade de produzirem uma outra narrativa videográfica sobre si mesmos, já que a imagem veiculada dos moradores da favela é extremamente negativa e rejeitada por eles. Se fazia necessário construir outra narrativa possível sobre si mesmos que incluísse problemas e aspectos positivos de viver na periferia. Era necessário criar um discurso por eles mesmos, que fosse, em primeiro lugar, um discurso para eles e seus parentes, amigos, vizinhos e, em segundo lugar, um discurso para os outros que (como eles costumam se referir a não moradores da periferia) *vêm de fora*. Não é apenas que essas crianças quisessem formalizar outra imagem delas próprias, mas queriam igualmente destituir-se da imagem que a mídia oficial veicula sobre bairros de periferia e seus moradores.

“Cidade de Rima”: pensando a favela por meio da música

Considerando o modo que como a mídia apresenta a favela, trabalhamos com o grupo de Arte Filmagem CineFavela e um grupo de jovens rappers (entre 10 e 19 anos) para criar o CD “Ato Periférico” e o DVD “Cidade de Rima”. A proposta vinda desses era abordar o tema da violência da polícia, da mídia e das gangues nas favelas, recorrentes na periferia, e propor uma outra abordagem da favela.

Um breakdancer e rapper de 14 anos, conhecido artisticamente como MC Okado, compôs e gravou a música “Morar na favela não é fácil”, um rap que se tornou um “hino” no seu bairro, Arruda, e nas vizinhanças. Na música, ele lista as dificuldades de viver na favela, a impossibilidade de arranjar trabalho, da presença do tráfico e dos problemas acarretados por isso, etc.

Na terceira estrofe do seu rap, Okado condena uma famosa personalidade da televisão de Recife, cujo show sensacionaliza a violência da favela. Citando uma espécie de lema do programa, faz sua crítica:

*“Morar na favela, mas que terror!”
A maioria das mortes passa tudo em Cardinô
O grande formador da desgraça de Pernambuco,
exibe com orgulho o fim de vários malucos.
Se alimenta de pá-pá-pá e vários defuntos,
Sem talento, sem propostas, sem bom-senso e sem assunto. (MC Okado, Ato Periférico, 2007)*

O programa de TV ““Cardinô””, apresentado todos os dias na hora do almoço, mostra a favela em termos espaciais, como um campo de batalha banhado de sangue. Okado, em contraste, reconhece que a favela não é tanto um lugar em si, mas redes de relações com pessoas de fora e de dentro da comunidade. Gangues, crime, e violência são resultado dessas redes, e não são a essência da favela. Numa conversa com Okado, enquanto ele escrevia o rap que faz parte do CD “Ato Periférico”, dizia que vê o hip-hop

como um novo modo para organizar essas redes na favela e para criar um novo enquadramento por meio do qual a sociedade, de modo geral, pode ver as pessoas das periferias urbanas de Recife. Por outro lado tem a clareza das dificuldades de morar em regiões discriminadas e sem quase nenhuma atenção do poder público.:

*Morar na favela não é fácil.
Quem mora em Santo Amaro, deve estar ligado. Aí...
Morar na favela não é fácil.
Quem mora no Arruda, deve estar ligado.*

Caminhando pela favela anos depois do lançamento do CD “Ato Periférico”, do qual a música de Okado faz parte, era possível ouvir crianças do Arruda e de Santo Amaro cantando o refrão da música. Primeiro, porque o refrão “pegou”, como eles disseram, e depois porque apresenta aspectos sociais e intelectuais da vida na favela, que não são mencionados pela mídia. Para sobreviver e viver bem na favela, as pessoas precisam entender e construir o social. Longe de ser anárquica, sem lei, como imagina a classe média e alta, a favela se organiza de modo complexo, com relações de parentesco, mobilidade social, moralidades, com uma estética própria, com relações de afeto, de solidariedade. Como Okado insiste, para morar ou para se mover nas relações sociais na favela, “você deve estar ligado”.

A batalha do break

O break dancing tem se tornado uma arte de rua, como a capoeira e o maracatu, por meio da qual as pessoas se mostram a si mesmas para outros moradores da cidade. O conceito de batalha é central para tais artes. Na "batalha do break," como em uma guerra em que se domina seus rivais, os dançarinos desafiam outros dançarinos num combate físico. Entretanto, o critério para vencer a batalha não se baseia na morte do outro; os critérios são performáticos: aquele que se apresenta de modo mais competente como artista (Briggs, 1988), vence a batalha. Os pequenos dançarinos estão muito conscientes da importância do ritual entre eles. De modo abrangente, conforme os próprios garotos explicam, o *break* permite transformar a violência da comunidade numa espécie de violência simbólica em que um dançarino “mata” o outro esteticamente. Ítalo (13 anos) um dos rappers do Grupo “Cidade de Rima”, explica desse modo:

“Faz tempo tinha gangues, um grupo de gangues contra outro grupo, agressivamente brigando. Mais o break veio pra não ter muita violência.. só pra, é... não brigar. Brigar assim, batalhar, tipo, num estilo de dança. Na dança, um grupo contra o outro. Não brigar, assim, bater; só dançando mesmo... demonstrando que sabe! Isso é a “batalha do break”.

Romário (10 anos), amigo e parceiro de break de Ítalo, numa conversa que tivemos explica que é esse aspecto de desafio o que o motiva a gostar do *break*:

“RO - Por que eu gosto de Break? Porque tem movimento, tem estilo, tem mais instiga. Os meninos, quando faz racha, aí fica um instigando o outro; aí eu começo a me inspirar, depois eu começo a fazer movimento. Tem menino que faz mais movimento que eu, aí vou fazendo; aí é massa. O que me instiga mais é os

movimentos, né?, Porque tem gente que faz os movimentos que eu não sei. Aí ganha de mim, aí eu: - 'Porra, o bicho ganhou de mim, véio, o bicho é foda. Dança demais, né?'. Aí, quando já foi no outro dia, eu treino o movimento, rochedo, aí quando chega na outra eu já ganho. Aí quando tiver outro eu já perco, aí vai perdendo e quando tiver outro eu já perco, aí vai perdendo e ganhando, perdendo e ganhando, porque a pessoa tá aqui não é só pra ganhar não, é pra perder também.

R- Ah, é? Mas é chato perder?

RO- É né?!.- Oxi, perdi pra ele, meu irmão...

R- Vai embora pensando o quê?

RO- Pô, perdi pra ele, velho. Oxi. O bicho dança demais. Vou treinar, vou ralar, vou ralar pra ganhar dele a próxima vez.

Romário descreve a batalha como uma troca simbólica, a qual antropólogos entendem ser um tema central para as relações sociais em muitas sociedades. A batalha é, de fato, um tipo de dom (*gift*), em termos maussianos (1974a), no qual o dançarino deve mostrar o que ele sabe, preciosos e secretos passos e movimentos que aprendeu treinando arduamente, os quais muitos deles só querem mostrar aos bons amigos ou em grandes batalhas públicas. Como Mauss observa, (Mauss, [1923], 1974a), o *potlatch* é agonístico e exige que ambos os lados deem o melhor de si, cumprindo com a obrigação de dar e de receber. Embora não desejem mostrar esses passos, na *batalha do break* precisam fazê-lo, ou perderão a batalha e o prestígio. Têm que dar tudo o que sabem para obter o melhor *status*. Assim, os break dancers “gastam” tudo o que aprenderam durante o intervalo entre uma batalha e outra, aprendizado que lhes custa dias de treino árduo.

Embora a batalha possa gerar desconforto e novos inimigos, força o dançarino a prestar atenção no outro e nos seus movimentos, pois, somente sabendo do que o outro é capaz em termos de performance, poderá investir no treino, para superar o “inimigo”. A batalha é, no sentido descrito, tanto a demonstração de um saber, quando como o motivador do aprendizado do performer, ajudando-o a investir ainda mais para superação da sua capacidade e de suas competências, quanto a própria troca que estimula esse aprendizado e a relação entre os performers. A batalha – uma guerra essencialmente performática – não elimina o inimigo, mas o potencializa para o próximo jogo (seja ele o ético, estético e ou o corporal); investe nele, ensina-o, troca, para, ao superá-lo, superar-se.

Enquanto performam suas músicas, criam e dançam novos passos de dança; enquanto mostram seus filmes, os quais eles mesmos roteirizam, protagonizam como atores e realizadores audiovisuais; desse modo, esses artistas, muitos deles crianças de 7, 8, 9 anos de idade redefinem o modo como são vistos, já que são agora não mais um “menino pobre da favela”, um “carente” (como costumam ser chamados), mas virtuosos capazes de mostrar com elegância e competência a sua arte. Criam por meio desse virtuosismo novas relações entre pessoas, símbolos e coisas, estabelecendo uma economia da troca estética. Misturando música, mídia digital, danças tradicionais e hip-hop, esses jovens artistas têm criado uma nova economia na favela. Alguns deles conquistaram, através por meio do prêmio “Freedom to Create” (ArtVenture) e com o auxílio de um conhecido músico da periferia de Recife, um estúdio musical, onde podem gravar suas próprias músicas. Outros têm sido convidados para shows na Europa, e ainda para participar de festivais de teatro, já que suas habilidades corporais permitem que participem de espetáculos que exigem talento e técnica em diferentes gêneros de dança, o que parece difícil encontrar numa academia de dança formal. Enfrentam-se em batalhas de break dancing por todo o país, e em 2011 e

2012 alguns dos breakdancers citados neste texto fizeram a abertura do Carnaval de Recife, um dos mais importantes eventos artísticos da cidade. Sua arte também tem se tornado um efetivo modo de denunciar a violência da polícia contra pessoas da periferia, bem como de denunciar a estrutura excludente da cidade em que vivem. Suas performances, além de serem comunicativas, expressivas, um ato poético, são também constitutivas. No processo de criação, produzem sua subjetividade enquanto artistas, e a subjetividade de sua audiência em relação a eles.

Os pequenos performers não criam sua arte para apresentarem a si mesmos como um outro exótico, e nem somente para expressarem a si mesmos para seus outros, mas, mais que tudo, para estabelecer relações e conexões com os outros e consigo mesmos. As performances configuram-se como meio de construção de si (*Bildung*). Assim, os espetáculos que produzem são um modo de agir sobre o outro, sobre o mundo, e especialmente sobre si mesmos. A *performance* dos meninos e meninas dançarinos de Recife mostra tanto o que são capazes de produzir, como aquilo que os produz, enquanto sujeitos, nessa mesma relação. Como Mauss (1974b) comenta sobre as técnicas corporais, esses *performers* são ao mesmo tempo produto e produtores de si e de suas *performances*.

As *performances* encontradas em campo parecem ser um jogo (*play*) estético e ético que permite a criação constante de si e da imagem que têm de si mesmos. Elas tanto “expressam o mundo” como “o modelam” (Geertz, 1989, p. 109).

Finalmente

De algum modo, as crianças do Recife que inspiraram este artigo entendem o que Strathern diz sobre socialidade: não concebem a pessoa como uma unidade pronta, mas como uma certa *objetificação das relações* que a constituem – as pessoas se relacionam, e que as relações constituem a vida das pessoas: “As relações são intrínsecas, e não extrínsecas à constituição das pessoas” (Strathern, 1987). Essas crianças entendem outro importante aspecto: a arte em seu meio é também constitutiva, e, por meio da música, da dança e da imagem midiática, as relações podem e devem ser remodeladas. Também nos permitem entender o que Anthony Seeger (2004, p.: xiii) diz sobre uma antropologia musical: “Mais do que estudar a música na cultura, uma antropologia musical estuda a vida social como uma *performance*”. A atividade musical, e no caso, não separada da atividade corporal, seria, conforme o é para Seeger (2004), aspecto fundamental do processo de construção do mundo social e conceitual e não somente um reflexo deste.

Referências bibliográficas

ALVARES, Myriam Martins. “Kitoko Maxakali: a criança indígena e os processos de formação, aprendizado e escolarização”. *Revista Antropológicas*. Pernambuco, v. 15, p. 49-78, 2005.

BENTES, Ivana. “Câmera muy very good pra mim trabalhar”. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm>>. Acesso em: 24/01/2008.

BLACKING, John. *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

BRIGGS, Charles. *Competence in performance*. Pennsylvania: University Pennsylvania Press, 1988.

CARELLI, Vincent. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Devires* v.5, n.2, 2008.

COHN, Clarice. *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*. São Paulo, Dissertação de mestrado., Universidade de São Paulo, 2000.

EMBERLY, Andrea. “Exploring Children’s Musical Culture in Ethnomusicology”. In: UNESCO Regional Meeting on Arts Education in the European Countries, Canada and the United States of America, Finland, 2003.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp, 2001.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

LEVINE, Robert A. “Ethnographic Studies of Childhood: A Historical Overview”. *American Anthropologist* v. 109 n. 2, p. 247-260, 2007.

LIMA, Maria Luiza C. de; SOUZA, Edinilsa Ramos de; XIMENES, Ricardo; ALBUQUERQUE, Maria de Fátima P.M. de; BITOUN, Jan; BARROS, Maria Dilma de. “A Evolução de homicídios por área geográfica em Pernambuco entre 1980 e 1998.”. *Revista de Saúde Pública*, v.36, n. 4, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. 2a ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MAUSS, Marcel.. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974a.

_____. “As Técnicas Corporais”. In: _____. *Sociologia e Antropologia*, v. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974b.

MINKS, Amanda. *Interculturality in play and performance: Miskitu children's expressive practices on the Caribbean coast of Nicaragua*. Nova York, Tese de doutorado., Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, . NY/EUA: Universidade de Columbia, 2006.

NUNES, Ângela M. *A sociedade das crianças A'uwe Xavante: por uma antropologia da criança*. São Paulo, Dissertação de mestrado, SP: Universidade de São Paulo, 1997.

ROUCH, Jean. “La Caméra et les Hommes”. In: Claudine de France (ed.), *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, Éditions Mouton, p. 53-71, 1979. (“Cahiers de l’Homme”).

SILVA, Araci Lopes; MACEDO, A. V; NUNES, A. (org.). *Crianças indígenas: ensaios antropológicos*. São Paulo: Global, 2002.

SILVA, Rita de Cácia Oenning da. *Superar no movimento: etnografia de performances de Pirráias em Recife e mais além*. Florianópolis, Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

_____. “Reversing the Rite: Music, Dance and Rites of Passage among Street Children and Youth in Recife, Brazil”. *The world of music* v. 48, n. 1, p. 83-97, 2006. (“Music and Childhood: Creativity, Socialization and Representation”).

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Chicago: Illinois Press, 2004.

STRATHERN, Marilyn. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley: University of California Press, 1988.

TASSINARI, Antonella. “Concepções indígenas de infância no Brasil”. *Tellus*, Campo Grande, v. 7, n. 13, p. 11-25, mai-out. 2007.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

WIGGINS, Trevor. “Changing Sound Ecologies: Children in Northern Ghana”. In: Society for Ethnomusicology (SEM) – 55^o Annual Meeting (conferência). Los Angeles, 2010.

CDs e DVDs

Ato Periférico. CD. Shinealight. Recife, 2006.

CineFavela. DVD. Shinealight. Recife, 2007.