

## **REPERCUSSÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIDEOPERFORMANCE**

Laís Castro dos Santos (Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ)<sup>1</sup>

Tatiana Maria Damasceno (Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ)<sup>2</sup>

### **RESUMO**

Este artigo trata de questões que emergem a partir da feitura da videoperformance Repercussão realizada em março de 2021. A performance consistiu em tocar alfaia na praça de Vila Nova acompanhada de uma playlist de funk 150 BPM transmitida em uma caixa de som. Esta praça fica a cerca de 50 metros da minha casa num espaço familiar de encontros, diálogos e afetos. A discussão sobre a presença da câmera como dispositivo está presente atravessada pela leitura de Giorgio Agamben (2005). A noção de pertencimento e intimidade com o espaço permeia o texto tendo em vista a proximidade da minha casa do local da ação. O programa da ação propôs uma aproximação entre as estéticas do funk e maracatu, o que abre perspectivas para pensar periferia e negritude a partir do conceito de reexistência de Ana Lucia Silva Souza (2021) e de corpo-dança afroancestral de Sandra Haydée Petit (2015).

### **PALAVRAS-CHAVE**

Performance; periferia; negritude; reexistência; escrituras no espaço.

### **ABSTRACT**

This article deals with issues that emerge from the creation of the video performance Repercussion held in March 2021. The performance consisted of playing the drum alfaia in the square of Vila Nova accompanied by a 150 BPM funk playlist broadcast on a speaker. This square is about 50 meters from my house in a familiar space for meetings, dialogues and affections. The discussion about the presence of the camera as an apparatus is present crossed by the reading of Giorgio Agamben (2005). The notion of belonging and intimacy with space permeates the text in view of the proximity of my home to the place of action. The action program proposed an approximation between the aesthetics of funk and maracatu, which

---

<sup>1</sup>Mestranda no Programa de Pós-graduação em Dança na UFRJ sob orientação da Profª Drª Tatiana Damasceno. Sua pesquisa acadêmica e artística se relaciona com os cruzamentos do audiovisual e a subjetividade periférica. É artista da dança e arte-educadora licenciada em Dança pela UFRJ.

<sup>2</sup> É coreógrafa, intérprete e docente nas graduações em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Dança do DAC-EEFD- UFRJ. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO (2015). Mestrado em Ciências da Arte pela UFF (2003). É coordenadora da NUDAFRO Cia de Dança Contemporânea da UFRJ.

opens perspectives for thinking about periphery and blackness based on the concept of reexistence by Ana Lucia Silva Souza (2021) and of afroancestral body-dance by Sandra Haydée Petit (2015).

## **KEYWORDS**

Performance; periphery; blackness; reexistence; scriptures in space.

Este texto aborda questões que emergem a partir da feitura da videoperformance Repercussão<sup>3</sup>. A performance consistiu em tocar alfaia na praça de Vila Nova<sup>4</sup> que fica a cerca de 50 metros da minha casa acompanhada da minha playlist de funk 150 BPM tocada em uma caixa de som.

O 150 BPM é um estilo de funk carioca mais acelerado que surge por volta de 2018, segundo Yuri Eiras (2018) “o ritmo é uma variação da cadência clássica do funk carioca, composta tradicionalmente por 130 batidas por minuto.” Não apenas a velocidade cria diferença neste estilo, mas principalmente a crueza na estética, a relação com os bailes de favela e com a ação dos DJs que compilam e modificam as músicas de MCs. Os podcasts dos DJs, suas montagens, são geralmente veiculados de forma gratuita na plataforma do YouTube. Estes aspectos se contrapõem à produção de São Paulo.

O funk 150 BPM acelera na contramão do que vem da Via Dutra. O gênero em São Paulo, encarnado na figura do produtor Kondzilla, é uma indústria audiovisual. (...) Se o funk paulista é Netflix, o do Rio é pirataria. Perto da fábrica de views e de grana que é o gênero de São Paulo, a versão carioca atua quase como uma guerrilha. O jeito "sujo" é semelhante ao que se via na década de 1990, com o surgimento dos funks proibidos vendidos em fitas cassete nas bancas de camelôs da cidade. (EIRAS, 2018)

Este estilo também agrega fortemente um componente de ancestralidade negra através do beat da “macumbinha” que é muito utilizado.

Uma gravação veloz de toques de atabaques, instrumento típico do candomblé e da umbanda. O processo, aliás, tem semelhanças com o que o samba passou entre as décadas de 1920 e 1930, quando uma vertente passou a tocar tamborins, pandeiros e cavaquinhos de maneira aligeirada, mais propícia para dançar e brincar o carnaval de rua. Era o surgimento do samba de enredo. (idem)

---

<sup>3</sup> O trabalho está disponível no link: [https://youtu.be/\\_GpVq\\_YvUCI](https://youtu.be/_GpVq_YvUCI). Acessado em 10/08/2021 às 18:15.

<sup>4</sup> Vila Nova é um sub bairro do bairro Campo Grande localizado na Zona Oeste, periferia da cidade do Rio de Janeiro.

A relação entre os tambores e mesmo a prática de pós-produção como composição musical nesse contexto dos DJs de funk orienta a constituição da performance. Acompanhar com a alfaia as músicas de funk em um espaço público é um plano de ação que opera no sentido de se aproximar do movimento apresentado.

Eleonora Fabião (2013) entende o programa performativo como “motor da experimentação” (FABIÃO, 2013, p.4) e a prática deste programa “ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa.” (idem) Este programa foi formulado com base em experiências anteriores com a praça, com a alfaia e com as sonoridades de funk. No entanto, a ação reconfigurou diversos aspectos dessas vivências ao passo que proporcionou interações com o espaço e as pessoas que circulavam no entorno, o que fez com que a ação construísse diversos sentidos e afetações não planejadas.

O meu caminhar cotidiano pela praça forma um conhecimento sobre este espaço. Posso dizer que conheço este espaço, presenciei diversos usos e acompanhei as modificações ao longo dos anos, dos muitos anos que vivo aqui. Sei que é comum as pessoas levarem música para ouvir por lá. Sei também que este é um espaço de disputas políticas eleitorais; famílias de políticos do legislativo utilizam o espaço como barganhas com o poder executivo. Fazem parte do cenário as faixas de ráfia com agradecimentos dos moradores, mas que na verdade são colocadas pelos próprios destinatários dos agradecimentos. “Os moradores agradecem ao vereador X e ao prefeito Y pela limpeza da praça”.

Em frente à praça existe uma Assembleia de Deus, uma das maiores igrejas evangélicas pentecostais das inúmeras das redondezas, o culto ferve. Do lado oposto da praça tem o açaí do Jaime que além da leitura carioca da fruta do norte vende hambúrguer e sorvete. Depois do culto é aglomeração na certa.

Para os adeptos das bebidas alcoólicas, há diversas opções: o Seu Jorge, boteco mais antigo do perímetro, localizado duas casas depois da igreja; o quiosque que fica bem no meio da praça, ao lado do coreto; e o quiosque da ponta da praça que tem uma tenda no formato paraquedas. O futebol também marca presença na praça, aos domingos, quase todos, seguidos de pagode e talvez churrasco. Durante a pandemia nada ficou muito diferente.

Subindo a rua que margeia a praça tem a minha casa e o ateliê de arte que fica no segundo andar. O Citrus Ateliê é um espaço voltado para leituras periféricas da arte contemporânea e é nomeado dessa forma como uma analogia à memória desse território que era uma grande plantação de laranjas. É propósito do ateliê proporcionar um espaço para circulação de ideias e práticas artísticas com foco em territorialidade a partir de perspectivas

antirracistas e feministas. São realizadas residências, oficinas e eventos de arte, reunindo artistas, iniciativas culturais e pessoas interessadas por arte.

Dias antes da execução do programa eu fui à praça com a intenção de procurar um espaço para realizar a ação. Andei como quem fareja algo, subi no coreto, desfrutei da vista privilegiada, entrei no campo de terra, toquei os equipamentos de ginástica para a terceira idade, olhei as árvores. Procurava as pistas que me auxiliassem a criar a ponte entre um espaço que é tão corriqueiro na prática do meu cotidiano e o espaço que eu crio com o trabalho de arte.

Essa primeira performance, silenciosa, pequena ação dentre tantas outras, entretanto, problematiza essas fronteiras. Até que ponto estava imbuída do trabalho de arte, até que ponto estava na minha rotina diária? Desse lugar que sei tantas coisas foi importante chegar nesse ponto de abertura, no qual tenho oportunidade de não saber, e assim criar espaço para o que pode vir a ser esta praça e minha relação com este lugar, para os sentidos que ainda estão por ser construídos.

A chegada na praça no dia da ação em si foi carregada de muitos elementos. A alfaia, tambor grande feito de corda, madeira e couro; um banco de madeira que apoiava uma pequena caixa de som; um tripé com uma câmera; e a presença da minha mãe que me ajudou em toda a ação. Eu escolhi estar no meio do campo de futebol, e, ao contrário da ação anterior, a presença de todos estes elementos era notável.



Minha mãe Luzia e a câmera no tripé. No fundo da imagem à esquerda com uma placa vermelha está a Assembleia de Deus e centralizado o Bar do Seu Jorge.

Ao chegar no local, compreendi que o programa já não era apenas sobre tocar alfaia ao som do 150<sup>5</sup>, mas fazer isso de frente a uma câmera e acompanhada de outra pessoa. Todas estas presenças foram fundamentais para a ação. A câmera, inicialmente pensada como meio para registro, se mostrou fortemente como um dispositivo que captura imagens. Giorgio Agamben (2005) chama de dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” (2005, p. 13) De alguma forma estava sempre tocando a alfaia em relação à câmera, fato que me dei conta no decorrer da ação. Percebi-me predominantemente voltada para a câmera até que decidi estar de costas para ela, mas ainda assim e inevitavelmente de alguma forma absorvida por aquele pólo. Em sua leitura de Agamben, André Lepecki (2012) encaminha o entendimento de dispositivo como “coisa-que-comanda”.

Nesse sentido, questiono o papel da câmera em uma performance que, justamente por conta de sua presença, só existe na relação com o registro audiovisual, dado que não exclui o extracampo, todo esse espaço de acontecimento que não cabe no registro, não cabe na tela nem mesmo nesta escrita. Apesar de e por conta deste dispositivo o que necessariamente se perde, o que necessariamente se cria a partir do registro? Como pensar as bordas desses enquadramentos?

Para Agamben, entre os seres vivos e os dispositivos, estão as subjetividades. "Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os vivos e os dispositivos." (AGAMBEN, 2005, p.13) A alfaia também orienta seu uso e cria subjetividades na relação com os vivos que a tocam e por ela são tocados. O objeto tambor provoca ação e sua ressonância repercute no espaço.



Frame da videoperformance Repercussão

---

<sup>5</sup> Em referência à música Ao Som do 150 da MC Rebecca, que estava na playlist que me acompanhou.

Neste ponto cabe dizer que a alfaia não é minha, este objeto pertence ao grupo Baque Mulher. Este grupo foi criado em 2008 pela Mestre Joana Cavalcante, primeira mestra de maracatu nação<sup>6</sup> para ser um espaço de aprendizado percussivo e de empoderamento de mulheres. A partir da matriz em Recife, o grupo se espalhou por diversos estados do Brasil e até mesmo no exterior. Em 2016 o grupo chega no centro do Rio de Janeiro liderado por Tenily Guian e em 2018 na Zona Oeste do Rio de Janeiro, dada a dificuldade de acesso das mulheres desta região ao centro da cidade.

A presença da alfaia indiretamente carrega esta história e geografia. É sobre um tambor que décadas atrás não podia ser tocado por mulheres; que vem de uma tradição na qual em um momento específico era possível para as pessoas escravizadas celebrar um festejo com figuras de reis e rainhas, culminando no maracatu como conhecemos hoje; afirma relação entre uma periferia do Nordeste<sup>7</sup> e uma periferia do Sudeste.

É possível afirmar que todos estes elementos estão presentes na ação, no entanto não são comunicados diretamente, Eleonora Fabião pontua:

Em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. Pope.L: “Artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo” (FABIÃO, 2013, p.2)

A experiência proposta dialoga com estes conteúdos mas na medida em que não os apresenta diretamente possibilita a criação de tantos outros. A ação se inicia com a definição de um enquadramento e de exposição<sup>8</sup>. Escolho, então, que estivesse visível o chão de terra, a grade que delimita o campo de futebol, algumas árvores, os brinquedos da praça, uma casa de tijolos e um trecho do céu.

---

<sup>6</sup> Mestre Joana Cavalcante é mestra da nação Encanto do Pina desde 2008.

<sup>7</sup> O grupo Baque Mulher foi criado na comunidade do Bode, bairro do Pina em Recife, mesmo local da Nação Encanto do Pina.

<sup>8</sup> As configurações de exposição incluem o ISO, a abertura da lente e a velocidade de exposição que definem uma maior ou menor luminosidade na imagem.



Frame da videoperformance Repercussão

O dia estava nublado e o movimento das nuvens alterava a forma como a luz incidia, por vezes o sol quente me fazia suar e por outras havia um frescor, dessa forma foi importante que o céu estivesse visível na imagem para dialogar com os efeitos da luz e temperatura no meu corpo.

Em seguida eu peço que Luzia, minha mãe e parceira de performance se posicione no lugar determinado para a ação para que eu realizasse o ajuste do foco. O convite inicial que fiz a ela consistia primordialmente nesta função técnica, mas sua ação convocou outros desdobramentos. Poucos minutos depois que comecei a tocar, os homens que estavam no quiosque com a tenda no formato paraquedas sacam um pandeiro verde e amarelo, o erguem e tocam voltados para mim. Esta interação não foi captada pela câmera mas foi fundamental para ativar uma relação de reciprocidade com o entorno. Eu propus uma ação, e a partir disso outras ações foram propostas a mim, essa troca aprofunda a conexão com o espaço e com as pessoas presentes.

Marco também a aproximação de um vizinho que eu não sei o nome, mas que conheço. O pai do Nicholas, que mora na minha rua, avô da filha da minha prima, que meu pai era padrinho. Com as máscaras de proteção contra a covid a gente demora um pouco a se reconhecer. A participação dele aconteceu em partes, ele estava atendendo no quiosque do meio da praça. Ele me pergunta: - O que é isso? Percebi que não tinha resposta e ele emendou: - Qual a origem disso? Qual o nome disso? Eu tentei me explicar, disse que estava tocando este tambor do maracatu com as músicas de funk e que estava filmando para fazer um vídeo.

Eu o convido a tocar, ele toca, eu danço, o talabarte<sup>9</sup> estava transpassado no meu peito, conectando a minha ação com a dele. A minha dança lisonjeia o toque dele, existe como fruição e reverberação da ação dele.



Frame da videoperformance Repercussão

Ao contrário dos artistas plásticos e dos escultores, quando criamos objetos, nós o fazemos para que sejam manipulados e utilizados sem remorso durante a performance. Nós realmente não nos importamos se esses objetos se desgastam ou são destruídos. Quanto mais utilizamos nossos “artefatos”, mais “carregados” e poderosos eles se tornam. A reciclagem é nosso principal modus operandi. (GOMEZ-PEÑA, 2013, p. 202-203)<sup>10</sup>

A alfaia, este objeto que não crio, mas levo para a rua, está disponível para a manipulação durante a performance assim como pontua Gomez Peña. É a partir dessa troca que a ação ganha potência. Entre os toques e trocas com o vizinho ele me conta da sua relação com meu pai e foi cumprimentar minha mãe, a conversa se dá atrás da câmera. Penso no contexto de intimidade que a situação oferece, a proximidade de casa, o encontro com pessoas conhecidas, que sabem de mim, dos meus pais e avós que há muitos anos compõem este espaço.

A técnica do toque da alfaia inclui um mover de todo o corpo, é preciso criar um corpo para que o toque aconteça. O próprio peso do instrumento que pende do tronco é material para essa dança, é relevante salientar o caráter de experimentação corporal no ritmo produzido. É criação, digo isso ao meu vizinho quando ele me questiona sobre a forma de tocar, e reitero neste texto. Na medida em que tento acompanhar com a alfaia as músicas de funk e dialogo com os toques do maracatu essa relação entre as duas manifestações se dá na prática do som e do movimento.

---

<sup>9</sup> Talabarte é a alça que pendura a alfaia.

<sup>10</sup> Tradução nossa.



A aproximação entre as estéticas do funk e maracatu, abre perspectivas para pensar periferia e negritude, principalmente ao considerar que a performance foi realizada em um local periférico e por pessoas negras. A conceito de reexistência apresentado por Ana Lucia Silva Souza (2021, p. 11) como “a ação de tomar posse das historicidades das heranças das matrizes africanas e afrodiaspóricas e seu efeito em nossas vidas” atravessa a prática da performance. Reexistir no espaço, assim como aponta a autora, compreende estratégias de existência não apenas de resistência de corpos negros. Nesse sentido,

A periferia ainda é periferia em qualquer lugar mas, apesar de muitas semelhanças entre elas, as diferenças, as singularidades, são peças-chave para nos perguntarmos como vivem os sujeitos nas periferias, como se organizam, como se mostram nos revides às tantas adversidades, como se alegram, como criam vida e não apenas respondem mas, cultural e politicamente, reinventam a vida criando estratégias de reexistências. (SOUZA, 2021, p. 11)

Ao longo das cerca de duas horas que permaneci na praça a noção de reexistência como estratégia e como produção de vida se fez presente a partir da experimentação de danças e toques entre funk e maracatu. A relação entre o movimento dos cotovelos e dos joelhos atravessados pelas posturas da coluna é um critério básico do toque da alfaia, e assim, invisto nesse laboratório de dança aglutinando por vezes uma liderança do movimento nos quadris.

A minha dança gosta dos sons que ouço, se expande no grande espaço do campo de futebol. Os pés no chão, fincados na terra batida, suscitam a ideia de um corpo-dança afroancestral como pontua Sandra Haydée Petit (2015). A proximidade do chão, este que na cosmovisão africana é símbolo da ancestralidade, provoca um senso de lugar, onde se pisa, se constrói vida e se colhe energia vital; ao mesmo tempo que evoca espectralmente outras presenças. Ao passo que o vizinho toca comigo um tambor, relembra meu pai e avós mortos, que durante tantos anos participaram daquele cotidiano, mas certamente outras tantas presenças são evocadas.

A condição de intimidade com o espaço e com os participantes da ação criou um espaço de conforto para as composições em tempo real, que na medida em que se estabeleciam já se dissolviam. É como um ensaio de algo que está já acontecendo.

A performance propôs uma aproximação simples (entre o tambor alfaia e os tambores sampleados do funk) que se desdobrou criando um diagrama de aproximações: entre maracatu e funk, tradição e contemporaneidade, artesanania e sampleamento. Nesse sentido, entendo estas aproximações como relações metonímicas que promovem associações e

adições, operando no sentido de “garantir um eixo horizontal de contiguidades e deslocamentos” (PHELAN, 1997, p. 177)

A partir do som produzido, o vizinho reafirma diversas vezes a palavra repercussão, definindo a ação. De fato ele me dá um nome para o trabalho, propondo despretensiosamente uma resposta para suas perguntas que eu não soube responder. O que é isso? Qual o nome disso? Qual a origem disso? Repercussão. O que reverbera outros tempos e espaços. A repercussão que percute novamente e torna a percutir.

Peggy Phelan ao discorrer sobre a ontologia da performance compreende-a como desaparecimento, o que apresenta um problema para a noção de arquivo de performance.

A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; no exacto momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjectividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desaparecimento. (PHELAN, 1997, p.171)

É possível considerar essa passagem como uma manifestação contra a economia da reprodução tão fortemente presente nos sistemas de arte. Assim, a performance pode oferecer uma perspectiva de resistência a essa situação a partir de sua insistência no que não permanece, na desaparecimento. A autora estadunidense, no entanto, oferece caminhos para pensar o arquivo em escrita, justamente no sentido da desaparecimento, ao contrário de escrever no sentido da preservação (PHELAN, 1997) Questiono então: o que esta escrita faz? Ou seja, este texto que necessariamente se coloca como um arquivo de performance substitui ou suplementa a presença da performance? E mais, a videoperformance Repercussão substitui ou suplementa a performance que aconteceu na praça?

Phelan critica diretamente essa ideia de que o arquivo poderia substituir o acontecimento da performance e percebe esse modo de lidar com o arquivo como metáfora. A metáfora é uma figura de linguagem que alcança a diferença pela paridade, e por isso, pode operar como substituição: “a metáfora transforma dois em um” (PHELAN, 1997, p. 177) De outro modo, a metonímia por estar relacionada às associações pode operar no sentido das desaparecimentos ao mesmo tempo que conserva as diferenças.

Esta discussão permeou o processo de edição da videoperformance. A questão de como agir na edição e deixar as marcas dessa ação foi uma tônica. Busquei assim evidenciar as diferenças entre estar na praça no momento da performance, o material bruto que foi

construído no tempo que estive lá e a videoperformance *Repercussão*, como esse material recortado. Editar significa aplicar diversas escolhas e reconhecer essas escolhas como ação, não apenas representação de algo que não está presente. Como criar um arranjo de imagens que sejam em si próprias elementos de fruição, e não apenas representação de um referente ausente?

Aqui cabe pontuar que na saída da performance da praça, atravessada por esse olho da câmera que me capturou durante o tempo que lá estive, fiz o inverso, olhei o espaço através do olho da câmera; os viventes que eu quis olhar foram as árvores. Essas imagens foram significativas na busca pela relação metonímica com o arquivo, elas perturbam a estabilidade dos planos mais abertos nos quais a câmera atua como esse olho que tudo vê.

A sonoridade produzida pela alfaia e pela caixa de som foram marcantes, mas todos os sons que compunham o espaço foram indispensáveis para essa construção narrativa. Por vezes o funk silencia e acompanho o pagode que está tocando no quiosque, por outras funk, pagode e maracatu se justapõem a vozes que falam de um lugar de prazer e lazer.

Outra relação marcante presente no processo de edição, foi a escolha ética-estética de mostrar a figura do vizinho apenas quando ele se mostrou para a câmera. Como propositora da ação tive a oportunidade de escolher estar de frente a uma câmera, com todas as implicações envolvidas, sendo assim foi fundamental compartilhar essa possibilidade de escolha e não selecionar as imagens nas quais ele passou por acaso no espaço do enquadramento.

Uma narrativa foi construída com essas imagens que de alguma forma dialogam com uma estética documental. Gomez Peña (2013) compreende que os performers são cronistas de seu tempo, mas que o fazem de forma diferente dos jornalistas. *Repercussão* traz em si um pouco desse caráter de crônica performativa, onde o cotidiano imediato é apresentado ao mesmo tempo que modificado. Retorno à questão de Phelan sobre como lidar com a escrita sobre performances, será possível que no contato com as imagens e este texto se crie algo? A imaginação de leitores e espectadores pode ser ativada para além da relação de igualar o arquivo à presença na ação? O que decorre destas fruições? Estas questões acompanham a minha pesquisa em vídeo e dança, mais do que respostas, interessa o eco destas perguntas.

## **REFERÊNCIAS CITADAS**

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, jan, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>> Acesso em: 10 ago. 2021.

EIRAS, Yuri. Como o 150 bpm se tornou o ritmo dominante do funk carioca. **Vice Brasil**. 2018. Disponível em: <[https://www.vice.com/pt\\_br/article/ywexvx/como-o-150-bpm-se-tornou-o-ritmo-dominante-do-funk-carioca](https://www.vice.com/pt_br/article/ywexvx/como-o-150-bpm-se-tornou-o-ritmo-dominante-do-funk-carioca)> Acesso em: 19 abr. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo em experiência. **Revista do Lume**, Campinas, n. 4, dez. 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>> Acesso em: 18 ago. 2021.

GÓMEZ-PEÑA , Guillermo. Em defesa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/X4xg9p4zVqFMdSC6q8Xvcfy/?format=pdf&lang=es>> Acesso em: 18 ago. 2021.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 19. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194/2327>> Acesso em: 18 ago. 2021.

PETIT, Sandra Haydée. Apresentando o corpo-dança afroancestral, um conceito gingado. In:\_\_\_ *Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral Africana na formação de professoras e professores*. Fortaleza: Ed UECE, 2015. p.71 – 103.

PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

SOUZA, Ana Lucia Silva. **Cultura Política nas Periferias: estratégias de reexistência**. São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/cultura-politica-nas-periferias-estrategias-de-reexistencia/>> Acesso em: 18 ago. 2021.