

TENSÕES NA DEFINIÇÃO DE ARTE: O CASO DO EVENTO “XERECA SATÂNİK”

TENSIONS IN ART DEFINITION: THE CASE OF “XERECA SATANIK”
EVENT

TENSIONES EN LA DEFINICIÓN DE ARTE: LO CASO DEL EVENTO
“XERECA SATANIK”

Thaiwan de Souza Leite¹

RESUMO

Este trabalho se localiza no pós-polêmica da performance do evento “Xereca Satânik” ocorrido em 2014 no campus da Universidade Federal Fluminense (UFF) em Rio das Ostras (RJ), no qual diversos atores política e socialmente localizados disputam a definição de uma performance como arte ou não. Para isto, parte-se de uma sociologia pragmática, nos termos de Nathalie Heinich, para ressaltar os frames (in)visíveis que permeiam a discussão, relacionando a performance com um contexto político, a politização da arte, os coletivos em performance e públicos.

Palavras-chave: Xereca Satânik. Disputas. Arte contemporânea. Politização da arte. Públicos.

ABSTRACT

This work is located in the post-controversy of the performance of “Xereca Satânik” event that took place in 2014 on the campus of the Fluminense Federal University (UFF) in Rio das Ostras (RJ), in which several politically and socially located actors dispute the definition of a performance as art or not. This is based on a pragmatic sociological in Nathalie Heinich's terms to highlight the (in)visible frames that permeate the discussion, relating performance with a political context, the politicization of art, the collectives in performance and publics.

Key words: Xereca Satânik. Disputes. Contemporary art. Politicization of art. Publics.

RESUMEN

Este trabajo se ubica en la post-controversia de la performance del evento “Xereca Satânik” que tuvo lugar en 2014 en el campus de la Universidad Federal Fluminense (UFF) en Rio das Ostras (RJ), en la cual varios actores ubicados política y socialmente disputan la definición de una performance como arte o no. Esto se basa en un sociológico pragmático en los términos de Nathalie Heinich para resaltar los marcos (in)visibles que impregnan la discusión, relacionando el desempeño con un contexto político, la politización del arte, los colectivos en performance y los públicos.

Palabras clave: Xereca Satânik. Disputas. Arte Contemporaneo. La politización del arte. Publicos.

¹ Licenciando em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia/ICHF.

1. INTRODUÇÃO

Foi em 2014 que ocorreu o “Xereca Satânik”, evento organizado pelo Grupo de Pesquisa Cultura e Cidade Contemporânea (UFF/CNPq), nas dependências do campus da Universidade Federal Fluminense (UFF) em Rio das Ostras. O evento era parte do seminário acadêmico sobre corpo e resistência. Durante o evento, duas mulheres atuaram em uma performance: uma costurava o órgão genital da outra. Segundo uma matéria do blog *Blogueiras Feministas* (2014) houve ainda nudez e, posteriormente, como parte da performance, uma mulher deitou sobre a mesa e a outra a costurou. A performance foi realizada pelo Coletivo Coiote, do estado de Minas Gerais, que abriga artistas que são adeptos a performances e intervenções deste gênero.

Em nota pública na sua rede social², o Prof. Dr. Daniel Caetano, o então chefe do departamento do curso de Produção Cultural da UFF, coloca o ato da costura do órgão como fazendo parte do contexto da arte contemporânea. Afirma, ainda, que a proposta da performance é denunciar o demasiado número de casos de violência contra a mulher, mais especificamente casos de estupro em Rio das Ostras, onde o número é bastante expressivo. A fala do chefe de departamento traz ainda questões como laicidade do Estado e liberdade de expressão. Estão postas as dimensões social e política do evento. Além da nota pública do Prof. Dr. Daniel Caetano, também houve manifestações do corpo docente e do centro acadêmico de Produção Cultural UFF através da página da União Nacional dos Estudantes (2014) em defesa da liberdade de expressão dos artistas.

A repercussão midiática do evento denota certa polaridade. Para isto, separam-se algumas matérias. Começando pelo título da matéria da *Revista Fórum* (2014): “Performance feminista é interpretada como ‘ritual satânico’”, uma postura da revista um tanto isenta de valorações e apelos aos seus leitores, mas que está vinculada a aspectos identitários e políticos contemporâneos (como o movimento feminista). Já a *Revista Veja* (2014) aborda da seguinte maneira: “Universidade Federal em tempos petistas: vagina é costurada num evento chamado ‘Xereca Satânik’ na UFF. Vocês estão lendo direito. Chefe do departamento diz que os críticos da festa são ‘conservadores e defensores do estupro’. Veja como a coisa foi duplamente financiada com o seu dinheiro.” Diferente da matéria anterior, esta possui expressões como “tempos petistas”, “conservadores” e forte apelo aos seus leitores.

² Disponível em: <https://www.facebook.com/danielpvcaetano/posts/10203037766517365> Acesso em: 10 jan. 2020.

O Globo (2014), por sua vez, associa as manifestações em defesa do ato performático a outras manifestações como a “Marcha das Vadias” (que durante a visita do papa ao Brasil, mulheres penetravam objetos religiosos em suas vaginas), “Marcha da Maconha” etc. A matéria, ainda, conta com a manifestação de uma professora do Instituto de Arte e Comunicação Social, também da UFF, que vai contra produções culturais deste gênero, e que, inclusive, estas abrem espaço para ações extremadas. Ela diz também que nenhum direito é absoluto, nem a liberdade.

Diversos apoiadores de ambas visões se manifestaram sobre as publicações, seja em concordância, seja em discordância. Essas dicotomias na definição da performance – sendo arte ou não – e, sobretudo, na aceitação do sentido público da arte passa por uma disputa entre os atores em questão (artistas em coletivo, organizadores do evento e públicos). Essas dicotomias não podem ser reduzidas ao público “de fora” e “de dentro” do espaço público; a arena desta disputa mobiliza atores de diversos espaços sociais distintos.

A intenção deste trabalho não é qualificar a performance do coletivo; a proposta trazida é a tentativa de uma sociologia pragmática da arte nos termos de Heinich (2014): “um sociólogo pragmático [...] não critica, não avalia, não interpreta: descreve, analisa e, por vezes, esclarece relações, estruturas ou *frames* invisíveis” (p. 375) para entender por que um determinado grupo não reconhece a performance como arte e outro a reconhece.

Dar conta da descrição e da análise desta disputa e os conflitos gerados exige, primeiramente, uma reflexão sobre a multiplicidade de questões que estão em jogo. Considera-se um contexto sociopolítico brasileiro de grande participação política e contestação, da crise da democracia representativa e a instituição de uma democracia participativa, a arte contemporânea, recepção dos públicos da performance, experimentações estéticas e divulgação em massa por meios digitais de fragmentações da performance. Não se pretende partir de uma certa ingenuidade e afirmar que dar-se-á conta de todos estes temas. Traz-se discussões teóricas do campo das ciências humanas para identificar os elementos tensionados acerca do evento e, por fim, levantar possíveis hipóteses para entender por que um grupo reconhece como arte e outro não.

2. ALGUNS FRAMES (IN)VISÍVEIS

2.1. A ampliação da democracia

Boaventura de Sousa Santos e Leonardo Avritzer, em *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa* (2002) trazem uma abordagem acerca das concepções de democracia nos países do Sul a partir da segunda metade do século XX, tendo como um dos pontos principais a crise da democracia representativa e a oposição ao pensamento elitista do século. Trata-se de um período em que há um conflito claro entre as concepções hegemônicas da época (teorias elitistas) e as concepções não-hegemônicas (a luta por uma democracia participativa, ampliada pelo reconhecimento da pluralidade humana) (SANTOS; AVRITZER, 2002, p. 43-44; 50-51).

As concepções não-hegemônicas – que aqui têm um foco privilegiado – tem como problema central o

reconhecimento de que a democracia não constitui um mero acidente ou uma simples obra de engenharia institucional. Trata-se, sim, de perceber que a democracia é uma forma sócio-histórica e que tais formas não são determinadas por quaisquer tipos de leis naturais. [...] A democracia, nesse sentido, sempre implica ruptura com tradições estabelecidas, e, portanto, a tentativa de instituição de novas determinações, novas normas, novas leis. (SANTOS; AVRITZER, 2002, p. 51)

Os autores partem de concepções de Habermas para explicar a esfera pública como espaço em que os indivíduos – mulheres, negros, trabalhadores, minorias raciais – podem problematizar em público uma condição de desigualdade. Segundo os autores, Habermas ainda coloca no interior da discussão democrática um procedimento social e participativo. Este procedimentalismo democrático tem de ser uma forma de exercício coletivo do poder político (SANTOS; AVRITZER, 2002, p. 52).

Há também um outro elemento que Santos e Avritzer (2002) discutem que é o

papel de movimentos sociais na institucionalização da diversidade cultural. [...] Os movimentos sociais estariam inseridos em movimentos pela ampliação do político, pela **transformação de práticas dominantes**, pelo aumento da cidadania e pela inserção na política de atores sociais excluídos. (p. 53, grifo próprio)

Essa discussão tem um grande impacto nos processos democráticos, principalmente, da América Latina, como é o caso do Brasil a partir dos anos 1960. Neste contexto, inserem-se novos atores sociais no processo político, instaura-se uma disputa pelo significado de democracia e pela constituição de uma nova gramática social.

Esta disputa colocou três questões em debate: 1) relação entre procedimento e participação social; 2) redefinição sobre adequação da solução não participativa e burocrática ao nível local; 3) relação entre representação e diversidade cultural e social. Estas se intensificam a partir dos anos 1980 na América Latina, e se estendem ao século XXI.

Santos e Avritzer (2002) afirmam também: “os atores que implantaram as experiências de democracia participativa colocaram em questão uma identidade que lhes fora atribuída externamente por um Estado colonial ou por um Estado autoritário e discriminador” (p. 57).

O que está em questão, portanto, é a ampliação da participação política e reivindicação de direitos. Apesar dos autores se aterem mais especificamente ao caso de participação popular no orçamento público em Porto Alegre, suas reflexões são essenciais para outras demandas, como é o caso de se pensar a relação entre performances artísticas como ferramentas de participação política.

Destaca-se a expressão “transformação de práticas dominantes” pois esta tem uma relação direta com a dimensão política do evento, a qual é evidenciada pela nota do chefe do departamento: as mulheres na performance possuíam a *intenção* de denunciar o número excessivo de casos de estupro na cidade.

2.2. Encontros entre arte e política

As relações entre arte na esfera política não são fenômenos recentes na história brasileira. Começam a se tornar públicas a partir dos anos 1950 (MIRANDA; SANT’ANNA, 2014, p. 212), e se intensificam – no século XXI – num processo de artificação da esfera pública e de politização da arte (SANT’ANNA; MARCONDES; MIRANDA, 2017, p. 825).

A partir de 2013, inaugura-se um novo termo utilizado para as performances de cunho político trazida pelos coletivos, o *ativismo*. Segundo Raposo (2015, p. 5), o ativismo se consolida como causa e reivindicação social; e pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas. Não é coincidência que este fenômeno foi inaugurado no contexto pós-manifestações de junho de 2013, que são um marco de participação política na atual crise da democracia representativa brasileira.

As aproximações entre a arte e política, nesse momento, estão diretamente ligadas a um processo de diálogo, em ação coletiva, com as questões cotidianas das minorias sociais, políticas, econômicas e culturais; na integração na esfera da arte destas problematizações através de linguagens próprias da arte. Afirmam Sant’anna, Marcondes e Miranda (2017):

O desejo de transformação das regras socialmente vigentes é patente. E, no bojo dessas contestações, a arte tem sido encarada como a viabilizadora de discursos de teor político que, se não buscam a transformação social, ao menos a discutem. Assim, num processo de mão dupla, movimentos sociais e grupos organizados da sociedade civil têm buscado na arte elementos para dar visibilidade a discursos de contestação. (p. 16).

Trazendo as discussões sobre politização da arte para o evento, notamos, claramente, que há, além da denúncia, um desejo por parte dos grupos que estão vulneráveis à violência de romper com estes paradigmas, buscando uma transformação.

2.3. Coletivos de arte, performance e *body art*

Os ditos “coletivos” que agem nos campos artísticos têm sua origem desde os trabalhos de nomes do período moderno da arte brasileira (Anita Malfati, Tarsila do Amaral etc.). O campo artístico, por sua vez, não comporta no mercado todos os artistas e os espaços institucionalizados não agregam artes marginalizadas, o que levou a partir dos anos 2000 a criação e circulação de coletivos artísticos (REZENDE; SCOVINO, 2010, p. 14), como é o caso do Coletivo Coiote. A definição de coletivo não é precisa, entretanto, uma afirmação é interessante:

Os coletivos estão situados em um tempo no qual pensar alternativas para a criação, reflexão, debate, comércio e exposição das práticas artísticas tornou-se fundamental e angustiante. [...] Os coletivos nos colocam uma questão de autossuficiência e produção que articula uma nova possibilidade de geração e administração desse bem comum: a experimentação (REZENDE; SCOVINO, 2010, p. 14)

A experimentação que Rezende e Scovino estão abordando, no caso específico do evento “Xereca Satânica” é a experimentação através do corpo no ato de costura da região íntima.

Por performance, assume-se que

é arte tornada ação corporal efêmera, porém não consideramos toda ação uma performance. É arte um ato voluntário que visa revelar o outro do mundo sensível. É criar faíscas de inteligibilidade, para trazer uma sensação que perdure através da nossa percepção. A performance quer tocar a percepção, que nos deixa abertos ao mundo, e ser guardada como sensação, que é aquilo que dura (MIRANDA; SANT’ANNA, 2014 apud. MEDEIROS, 2007)

O corpo, portanto, é o sujeito e o objeto da arte da performance. Quando se trata de coletivos em performance, se fala de uma arte corporal que não possui um significado prévio;

de uma arte que sai dos espaços institucionalizados e tomam os espaços populares; de relações intersubjetivas de trocas e construções de significados a partir de interpretações pessoais e coletivas e, em especial, de questionamento e diálogo sobre os problemas sociais (MIRANDA; SANT'ANNA, 2014 p. 213; 216).

Um dos movimentos artísticos que surge na esteira da arte contemporânea é a *body art*. Segundo Cauquelin (2005)

a arte assume com frequência uma postura de reivindicação: o corpo na cidade contemporânea é negado, rejeitado, neutralizado, funcionalizado ao exagero. É apenas uma peça de um jogo abstrato, dentro de uma enorme máquina que devora a energia. O artista reivindica então um “direito ao corpo”, à emoção carnal, mesmo que tenha de passar pelo sofrimento – a *body art* põe em cena o corpo torturado do artista –, o inaceitável, o feio, o sujo, mesmo o pavoroso. Como qualquer corpo, do qual ela seria a expressão, a obra é efêmera, convive com a escatologia, o dejetivo e o lixo. (p. 148)

De acordo com essa definição que traz a autora, pode ser percebida as íntimas ligações do movimento com a performance. A intencionalidade das artistas, mesmo que façam uso do corpo torturado, inaceitável, sujo e espantoso, faz parte deste contexto da arte contemporânea, como havia afirmado o chefe do departamento.

2.4. Uma sociologia pragmática da arte contemporânea

Nathalie Heinich (2014) em *Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico* tem a pretensão de descrever uma série de regras do campo artístico contemporâneo (utilizando a expressão em termos de Pierre Bourdieu³). Neste artigo, a autora afirma que a arte contemporânea é uma modalidade artística que coexiste com as outras modalidades (arte moderna, arte clássica). Afirma ainda que “enquanto o espectador não entender essa nova regra do jogo [contexto do objeto], não poderá apreciar ou até mesmo *ver* o que está em jogo.” (HEINICH, 2014, p. 377). Isto é, os objetos na arte contemporânea deixam de ter a autonomia que possuíam na arte moderna; começam a existir à medida que possuem textos (assinados pelo próprio autor ou por um especialista), que possuem a implementação de ideias, emoções ou sensações na mente e no corpo do espectador, que possuem mediadores e um dos aspectos mais importantes – entre outros trazidos pela autora – para a análise do evento: os círculos de reconhecimento.

³ WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. Sociologia, Problemas e Práticas. Lisboa, n. 48, 2005. pp. 117-123

Heinich (2014, p. 381) considera quatro círculos de reconhecimento dos objetos na arte contemporânea: os colegas (outros artistas), donos de galerias e colecionadores, curadores e críticos de arte e o público. O público para a autora não toma grande ênfase, mas este faz parte das “regras do campo artístico contemporâneo”.

Tomando como ponto central o “Xereca Satânik”: o que faz com que um determinado público não reconheça como arte e outro reconheça? É a falta de um especialista para assinar um texto da performance? É o fato do evento ter acontecido fora dos espaços institucionalizados de arte, a um público restrito? Ou a falta das sensações na mente e no corpo dos espectadores (a falta de uma experimentação estética)?

2.5. Públicos de arte

Mesmo que consideremos, como mostra Dabul (2008, p. 259-260), que a partir da década de 1970 houve um processo de expansão dos centros culturais, o que ampliou o acesso às artes por camadas mais populares da sociedade, sobretudo nos grandes centros urbanos (Rio de Janeiro, São Paulo), não é suficiente para a análise deste trabalho. A performance do evento “Xereca Satânik” ocorreu no campus de uma universidade pública, no prédio multiuso que até o momento do evento não havia sido inaugurado e foi organizada por estudantes do curso de Produção Cultural. O espaço universitário é, tampouco, um espaço criado para fins de lazer como centros culturais. O campus, apesar de ser público, não possui um fluxo de pessoas de diferentes origens sociais como os centros urbanos.

É notório, a partir deste caso, que a arte dentro de seus espaços institucionalizados (galerias, museus e centros culturais) possuem um valor diferente das artes manifestadas fora destes espaços. Os usos do corpo, inclusive, fazem parte de um novo paradigma artístico, ao qual determinados públicos podem não estar adeptos. Entretanto, se houveram diversas manifestações em apoio ou em desaprovação acerca do evento, houve público. A questão que não pode deixar de ser posta é: onde se localiza este público?

2.6. Experimentações estéticas, consumo e ressignificações da performance

Ao considerar as sensações como forma de reconhecimento da arte, adentra-se em temas como experimentações estéticas e recepções do público. Temas que ultrapassam os

limites da sociologia e se acampam na filosofia da arte, estética etc. Abre espaço, inclusive, para estudos de percepção, cognição entre outros.

Paulo Monteiro (1993) afirma que

[...] ao longo da história a “arte” tem obedecido a definições radicalmente “diferentes talvez irreduzíveis a uma noção comum”. Mudaram constantemente: o que é considerado arte, as suas relações com as restantes produções sociais, as fronteiras entre os vários tipos de arte, etc. É nesse sentido que o conceito de percepção estética se revela traiçoeiro e contestado [...]. (p. 2)

Seria então que a percepção estética do público tem definições de arte com base em outros paradigmas artísticos? Antes de tentar pensar uma possível resposta para esta questão, pensemos em outro dado importante que Monteiro (1993) coloca: o da comunicação de massa. Traz uma afirmação de Marx em seu texto: “o consumo completa a produção” (p. 6). Se, neste caso analisado, o consumo é importante para a produção (apropria-se a produção aqui dita para a produção de sentido da performance), como foi consumida a performance?

Vejamos, também, que este contato com a performance foi de forma contrária a que Dabul (2008, p. 56) descreve em *Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela*. No artigo, a autora afirma que as conversas nos espaços institucionalizados de arte, por vezes, estão ligadas à tentativa de interpretação das obras e das intencionalidades dos artistas; a busca por significados ou referentes na própria obra. Em contraposição com a performance, o público que reconhece a performance como mero ritual satânico, buscou significados e referentes a partir da intencionalidade dos artistas ou reproduziram discursos de outros atores? Se apenas reproduziram, o fizeram por que não tiveram contato físico/visual/experimental com a performance?

Ademais, se o espaço onde ocorreu o evento, apesar de público não tem um fluxo de diferentes grupos sociais, o consumo da performance foi feito pelas mídias sociais. Em muitos casos o contato com a mesma esteve intimamente ligado a ferramentas comunicacionais (imagens, vídeos, matérias em blogs, jornais e revistas) – o que pode ter permitido ressignificar os sentidos da performance pela ausência do contato direto com a performance.

Já foi mostrado, brevemente, que houveram divergências entre ambas as partes – os que defendem a performance como arte e os que não o fazem – na emissão de notas e matérias eletrônicas. Ambas, associam a performance a determinados sentidos. Sentidos estes, que são coletivamente compartilhados, ainda que mais ou menos individuais (MONTEIRO, 1993, p. 6). As revistas/jornais são comumente associados a duas posições políticas distintas:

esquerda e direita. Quem reconhece a performance como arte *tende*, então, à esquerda e vice-versa?

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira conclusão a que conseguimos chegar é de que a performance é arte e faz parte do contexto político, que utiliza desta como meio de propagação de ideias contestatórias e do contexto artístico, pois faz parte de movimentos artísticos contemporâneos, como a *body art* e está intimamente relacionada às formas de produção e circulação da arte por meio de coletivos artísticos.

Pode ser que a falta de um dos elementos aqui explicitados comprometam a compreensão da performance por parte do público. Como a falta da experimentação estética, o não-conhecimento dos contextos social e político contemporâneos, bem como o desconhecimento da função social da arte e sua politização nesse contexto ou o fato da localização do espaço onde foi realizada a performance que é de menor acesso a outros grupos sociais, não os permitiram interpretar de acordo com a intencionalidade dos artistas. Ou até que a opinião do público sobre a performance parte de conceitos artísticos de outros contextos.

Pode ser que a recontextualização da performance, como no curta “Night Cafe” (2011) dirigido por Lígia Dabul, no qual os atores entrevistados ressignificam o quadro Night Café de Van Gogh – não entrando na discussão da contraposição entre os lugares e contextos da obra de Van Gogh e da performance do “Xereca Satânik” – de acordo com suas experiências no bar, crie outros sentidos para a performance e para a arte, ou melhor, ressignifique a performance.

Há muitas possibilidades de explicar o evento, e este se mostra controverso e complexo. A disputa pela definição aparenta estar mais intimamente ligada à luta por espaços no campo político que propriamente no campo artístico. Do contrário, caso a disputa fosse realmente pelo sentido público da arte, a performance *La Bête*, ocorrida no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo não teria gerado um repertório um tanto parecido: o uso do corpo que gerou uma série de transgressões a normas sociais vigentes, e que no fim foi tratado como pedofilia por parte do público que a assistiu, após a circulação de vídeos pela *internet* de uma criança colocando a mão no corpo do *performer* no museu. Importante ressaltar que, neste contexto, diversos atores políticos ganharam o protagonismo na denúncia e

mobilização contra estes eventos, como o Movimento Brasil Livre (MBL), os quais levaram estes casos ao Ministério Público Federal.

Por outro lado, é também injusto colocar no bojo da crítica vazia e do puro não reconhecimento da arte manifestações de indivíduos, socialmente localizados, que por diversas razões não obtiveram acesso à uma educação estética para a leitura e compreensão destas novas linguagens que possui a arte contemporânea, ou melhor, as artes que são produzidas no período contemporâneo. É necessário entender que, democratização do acesso aos centros culturais e museus e educação estética são pontos que podem em muitos casos estar intimamente ligados, mas em muitos outros estão dissociados ou distantes.

Não foi pretendido fazer afirmações limitantes sobre o evento. Tomamos como centro a disputa pela afirmação da performance como arte ou não. Se estivéssemos nos limitado às discussões políticas, desconsideraríamos outros campos do saber como as regras do campo artístico, as formas de organizações sociais, as experimentações estéticas entre outros temas e vice-versa. Seja ritual satânico, seja arte contemporânea ou seja ato político, a questão que moveu o caso “Xereca Satânik” é a disputa política que toma a arte como via de propagação de ideias contestatórias sob o desejo da transformação de práticas dominantes.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A institucionalização da anomia. In: **O poder simbólico**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989. p. 255-279.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168 p.

DABUL, Lígia. Conversas em exposição: Sentidos da arte no contato com ela. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, vol. 16, pp. 55-63, jul. 2008.

_____. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, pp. 257-278, jan./jun. 2008.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 04, pp. 373-390, out. 2014.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi; SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. Coletivos em performance: algumas relações entre arte, corpo e política. **Illuminuras**. Porto Alegre: v. 15, n. 35, p. 212-221, jan./jul. 2014.

MONTEIRO, Paulo Filipe. Públicos das artes ou artes públicas? **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 1993. 10 p.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Antropologia e Arte**. Salvador, v. 4, n. 2, 2015, p. 3-12.

RESENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. Arte e Política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro: v. 7, n. 3, p. 825-849, dez. 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa; AVRITZER, Leonardo. Introdução: para ampliar o cânone democrático. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Democratizar a democracia: caminhos da democracia participativa**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 2002. p. 39-82.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**. Lisboa, n. 48, 2005. pp. 117-123

MATÉRIAS DE JORNAIS/REVISTAS/BLOGS

AZEVEDO, Reinaldo. Universidade Federal em tempos petistas: vagina é costurada num evento chamado “Xereca Satânik” na UFF. Vocês estão lendo direito. Chefão do departamento diz que os críticos da festa são “conservadores e defensores do estupro”. Veja como a coisa toda foi duplamente financiada com o seu dinheiro: Vejam estas fotos. É espantoso! É estupefaciente! É grotesco! Mas é tudo verdade. A reitoria da Universidade Federal Fluminense (UFF) informou que foi criada uma comissão para apurar a denúncia de uma suposta orgia sadomasoquista ocorrida no polo da universidade em Rio das Ostras, na região dos Lagos, no Rio. Conversa mole! Não [...]. **Revista Veja**, 3 jun. 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/universidade-federal-em-tempos-petistas-vagina-e-costurada-num-evento-chamado-xereca-satanik-na-uff-voces-estao-lendo-direito-chefao-do-departamento-diz-que-os-criticos-da-festa-sao-conservadores-e-de/> Acesso em: 10 jan. 2020.

COMUNIDADE acadêmica esclarece evento “xereca satânik”. **União Nacional dos Estudantes**. Brasil, 01 jun. 2014. Disponível em: <https://une.org.br/2014/06/comunidade-academica-esclarece-evento-xereca-satanik/> Acesso em: 10 jan. 2020.

FESTA ‘satânica’ da UFF terá ato de apoio: No evento da semana passada, no campus Rio das Ostras, estudantes ficaram nus e uma mulher teve a vagina costurada. **O Globo**, 2 jun. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/festa-satanica-da-uff-tera-ato-de-apoio-12687369> Acesso em: 10 jan. 2020.

PERFORMANCE feminista é interpretada como “ritual satânico”: No evento “Xereca Satânica”, realizado na UFF, uma mulher teve sua vagina costurada como forma de protesto. **Revista Fórum**, 2 jun. 2014. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/performance-feminista-e-interpretada-como-ritual-satanico/> Acesso em: 10 jan. 2020.

SOLIDARIEDADE às xerecas satânicas. **Blogueiras Feministas**. Brasil, 02 jun. 2014. Disponível em: <https://blogueirasfeministas.com/2014/06/02/solidariedade-as-xerecas-satanicas/> Acesso em: 10 jan. 2020.

FILMOGRAFIA

DABUL, Lígia. Night Cafe (NECTAR-UFF), 2011.