
SUPERAÇÕES

A Internacional Situacionista (IS), “frequentemente considerada como a última tentativa histórica de juntar arte vanguardista com política vanguardista” (JAPPE, 2011, p. 192), foi um grupo com pretensões revolucionárias, formado por poetas, arquitetos, artistas visuais, cineastas, ativistas e pensadores, que atuou entre os anos de 1957 e 1972.

Os situacionistas tinham como objetivo não só criticar a “sociedade do espetáculo”, mas propor ações diretas contra a alienação e a passividade coletivas. Propunham “a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura” (JACQUES, 2003, p. 13).

A “construção de situações”, bem como outras ideias que formariam a base do pensamento situacionista, surge em agosto

de 1954, na *Potlatch*, publicação do grupo Internacional Letrista, que viria a se desdobrar na Internacional Situacionista. Uma ideia que, reafirmada periodicamente nos escritos da IS, representava o principal modo de transformação das condições urbanas e sociais estabelecidas pela lógica capitalista.

No documento de fundação da IS, esta concepção é ressaltada já a partir do título: “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”. O texto desenvolve então o conceito de “situação construída”, indicando-o como norteador das atividades do grupo, que deveria se dedicar à “construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 54)⁰¹.

Tal “construção” emergiria como “uma intervenção ordenada sobre os fatores

01 Em muitas passagens deste texto optamos por utilizar, para efeito de citação, excertos do livro *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade, organizado pela pesquisadora e urbanista Paola Berenstein Jacques, por se tratar de uma consagrada tradução para língua portuguesa dos textos originais situacionistas.

complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram” (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 54). Na revista *Internationale Situationniste* n.1, de 1958, o grupo enfim estabelece:

situação construída Momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos.

situacionista O que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo que se dedica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista. (IS, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 65)

Nos seus primeiros anos de atuação, a IS desenvolve alguns experimentos inspirada em práticas das vanguardas históricas, como, por exemplo, as “excursões” dadaístas e as “deambulações” surrealistas. Práticas que influenciariam sobretudo as “derivas”, que, tendo em vista a libertação do sujeito através de uma “errância voluntária” pela cidade, já indicava o interesse da IS na “superação” da arte. Para os situacionistas, a verdadeira “realização” da arte implicava sua “supressão”, na medida em que se efetiva em um novo uso da vida, em uma prática revolucionária concretizada justamente pela construção de *situações*.

EXPERIMENTOS

Embora a arquitetura e o urbanismo constituíssem os meios técnicos mais eficazes para a aplicação desses conteúdos políticos, é ainda no campo específico da arte que vem a ocorrer o primeiro ensaio de uma *situação construída*, por meio da *Caverna da Antimatéria*⁰². Além das “pinturas industriais” que revestiam todo o espaço da galeria, o trabalho contava com luzes coloridas em movimento, “sons espectrais” (que alteravam sua frequência e timbre de acordo com a aproximação e circulação de pessoas no espaço), composição de odores e uma fogueira produzida com madeiras aromáticas, que anunciava a exposição na calçada – em frente ao grande rolo de “pintura industrial”, disposto na entrada da galeria e pisoteado pelos visitantes. Remetendo a um labirinto, o espaço contava todas as noites, durante o período de exposição, com uma jovem que passeava pelos ambientes usando um vestido produzido a partir de sobras da “pintura industrial”.

02 “Ela representa uma das primeiras tentativas da ‘construção consciente de uma situação’ [...] apesar de ter sido limitada ao mundo da arte” (JEANPIERRE, 2007, p. 7, tradução nossa).

Figura 1

*Jovem vestida com
“pintura industrial” na
instalação/exposição
Cavern de l’Anti-ma-
tière, na Galeria René
Drouin, Paris, 1959.*



A criação da *Caverna Antimatéria*, baseada numa experimentação sinestésica própria do repertório de Pinot Gallizio (que além de pintor era químico, farmacêutico e arqueólogo amador), tinha como propósito unir diversas técnicas e linguagens para a conformação de uma “obra de arte total” – a *Gesamtkunstwerk*, ambição proveniente do romantismo alemão que perpassava muitos movimentos de vanguarda.

Tal experimento, crítico a uma arte objetual tradicionalmente separada das experiências cotidianas, encorajava a criação de novos ambientes a serem vivenciados coletivamente, representando um protótipo do que deveria ser a *situação construída* – um ambiente completo, constituído por “emoções inesperadas, e portador de novas formas de vida” (JANPIERRE, 2007, p. 8).

Visando a plena efetuação daquele protótipo, os situacionistas analisavam e exploravam as variadas ambiências do espaço urbano, sempre no intuito de combater a alienação e provocar “comportamentos experimentais”. Voltavam-se, pois, para “a animação de uma rua, o efeito psicológico de várias superfícies e construções, a mudança rápida do aspecto de um espaço por meio de elementos efêmeros” (CONSTANT, 1959, *apud* JACQUES, 2003, p. 98) – aspectos estes que fariam “surgir novos estados de sentimentos, no início percebidos passivamente, mas que passam a reagir construtivamente, com o crescimento da consciência” (IS, n. 3, 1959 *apud* JACQUES, 2003, p. 104). Compreendidas e dominadas as relações entre ambiente e comportamento, abria-se então a possibilidade para a construção de *situações*.

Ainda que esta primeira tentativa de uma *situação construída* se manifestasse artisticamente, a atividade situacionista vai de fato se encaminhar para a ruptura com o campo da arte. Todos os recursos das artes tradicionais poderiam ser utilizados na construção de uma *situação*, mas desde que “desviados” dos seus propósitos esteticistas originais, tal como insinuado preliminarmente na própria *Caverna da Antimatéria*.

O nosso conceito de “situação construída” não se limita a um uso unitário de meios artísticos que formem uma ambiência, por maiores que sejam a extensão espaciotemporal e o dinamismo dessa ambiência. A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos. (IS, n. 1, 1958, *apud* JACQUES, 2003, p. 62)

PERSPECTIVAS

Segundo Mario Perniola (2009), a *situação construída* é definida por um conjunto de fatores individuais e coletivos com duração indeterminável, sendo assim imprópria para conservação enquanto mercadoria. Tal abordagem evidencia a proximidade dos situacionistas com a “Teoria dos Momentos”, proposta no final da década de 1950 por Henri Lefebvre (2014), na *Critique de la vie quotidienne*. Proximidade esta que ocorre na fase em que a IS ainda se voltava especialmente para a esfera da cultura, quando identificava no próprio cotidiano a dialética entre aspectos tanto limitadores como potencialmente transformadores da existência.

Apesar de haver uma evidente semelhança entre a ideia de *situação* e “momento” –especialmente enquanto “momentos de ruptura” e de “revoluções na vida cotidiana individual” –, havia importantes diferenças entre elas. A principal se manifesta na importância dada ao espaço pelos situacionistas. Conforme a IS, a *situação* prevê um espaço específico para ocorrer, ao passo que o “momento é sobretudo temporal, faz parte de uma zona de temporalidade, não pura, mas dominante. A situação, estreitamente articulada no lugar, é toda espaciotemporal” – embora os próprios situacionistas admitam no mesmo texto que “não é possível definir exatamente *uma* situação nem sua fronteira”, nem de “marcar exatamente seu fim” (IS, n. 4, 1960 *apud* JACQUES, 2003, p. 121 e 122).

Para Perniola (2009), o conceito de *situação* pode ser apreendido sob três perspectivas: psicológica, técnico-urbanística e existencial. O viés psicológico está ligado à realização dos desejos individuais, que seriam “desejos precisos de ambiências para realizá-los, ao

contrário dos objetivos buscados pelas correntes freudianas” (IS, n. 1, 1958, *apud* JACQUES, 2003, p. 62), dedicadas à explicação do “eu” e a atividades compensatórias, pelas quais o desejo é comumente sublimado, em vez de realizado.

Quanto à perspectiva técnico-urbanística, cabe assinalar aqui as restrições dos situacionistas, mesmo enquanto entusiastas do progresso tecnológico e da automação. Com a gradual constatação dos fracassos da arquitetura moderna em viabilizar a “libertação do indivíduo”, a IS conclui que o primado da técnica acabou por provocar o contrário do desejado, ao promover a crescente deterioração da vida nas cidades e a lógica do consumo espetacular.

Já em relação à perspectiva existencial, “que rapidamente se transforma em social revolucionária”, o autor destaca que a *situação construída* começa com a tomada de consciência da problemática da existência nas sociedades industrializadas e a consequente procura por soluções:

[...] o conceito de situação não implica a mera satisfação de um desejo privado e não se resolve no ser o apêndice comportamental de um ambiente arquitetônico, mas comporta a aquisição de uma consciência das condições de existência na sociedade industrializada e das alternativas radicais. Ela põe o problema do sentido da vida e sustenta que as soluções satisfatórias devam ser procuradas exclusivamente no âmbito bem delimitado das condutas revolucionárias (PERNIOLA, 2009, p. 26).

Apesar de não haver registros de uma *situação* plenamente construída como prescreviam os situacionistas (SADLER, 1999), e que o grupo tenha praticamente abandonado o tema a partir da década

de 1960⁰³, vale notar que o projeto para a construção de *situações* contribuiu, de um modo ou de outro, para a emergência de um “sujeito situacionista” (RICARDO, 2012, p. 83).

Ele é um sujeito em experimento que busca viver situações construídas que o retirem da obrigatoriedade de produzir alienadamente e passe a produzir para si e a si mesmo. Consequentemente, esse sujeito está subordinado a uma nova ordem e a uma nova prática de vida que o faz se jogar nas experiências que ele não sabe como irão terminar (RICARDO, 2012, p. 83).

Resgatar criticamente o projeto de construção de *situações* significa então renovar as possibilidades de ações culturais engajadas politicamente, em favor de uma vida cotidiana desautomatizada e inventiva.

03 GROSSMAN (2006) marca a saída do tema da agenda situacionista no seu texto intitulado “Da situação (não) construída”. In: GROSSMAN, Vanessa. A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

ATUALIZAÇÕES

Com o propósito de atualizar o conceito de *situação construída*, Stracey (2014) estabelece três categorias de análise, a saber: (1) “Resistência Digital”, que trata da questão do espetáculo sob a ótica das relações e agenciamentos sociais mediados por tecnologias digitais; (2) “Recuperação das Ruas”, que examina formas de ação direta que ocupam e reestruturam o espaço público; e (3) “Nunca Trabalhe”, que propõe uma cartografia crítica das mudanças nas relações de trabalho, colocando a produção da vida como questão central do regime de trabalho alienado⁰⁴.

A segunda categoria se mostra especialmente apropriada como ferramenta para análise de ações artísticas contemporâneas que dialogam com os postulados situacionistas. Nessa perspectiva, Stracey apresenta dois tipos de proposição criativa. O primeiro provem das lições apreendidas nos eventos de Maio de 1968, ou seja, das ações de protesto de rua que empregavam táticas desenvolvidas pela própria IS: “o uso do grafite e a ideia da revolta como festa” (STRACEY, 2014, p. 130, tradução nossa).

04 Para uma pesquisa mais ampla sobre a *situação construída* nos processos artísticos contemporâneos, conferir: MORAIS, Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de. *Utopias situadas: a construção de situações na arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.



Figura 2

"Je jouis dans le pavés".

Paris, maio de 1968.

Foto: Jo Schanapp.

Hoje, muitas ações diretas, descentralizadas e dinâmicas também manifestam a recusa de uma vida ditada pela economia capitalista, estimulando a desobediência civil e a insurreição festiva. Normalmente organizadas por meio da internet, as aglomerações tomam as ruas para afirmar a força dos corpos, mesmo vulneráveis, contra a abstração do capital global.

Já a segunda proposição, diz respeito a projetos de intervenção artística desenvolvidos em monumentos e espaço públicos específicos. Tais ações não estariam interessadas simplesmente em realizar

“novos trabalhos de arte pública, mas em dar novo foco à vida real através das lentes da arte” (STRACEY, 2014, p. 133, tradução nossa).

Embora provenham da arte (entendida pelos situacionistas como campo separado da vida cotidiana), proposições dessa natureza não deixam de se aproximar da ideia de *situação construída*, por exigirem a contínua renegociação entre espaço público e ativistas, seja quando reconfiguram criticamente símbolos de representação do poder, seja quando desvelam “a falta de inocência” dos dispositivos de ordenação da cidade.

SITUAÇÕES I

O caráter internacionalista desse tipo de ação (sempre específica) pode ser facilmente confirmado pelos mais diversos contextos socioeconômicos onde ocorrem. O Recife em particular tem presenciado nos últimos anos manifestações baseadas especialmente em comportamentos lúdico-construtivos. Distinguem-se metodologicamente daquelas efetivadas nos anos 1960 sobretudo pela notória importância do uso da internet como veículo de articulação, divulgação e

comunicação, e pelas evidentes dificuldades para se elaborar qualquer movimento de cunho revolucionário.

O artista pernambucano Daniel Lima Santiago aparece como um dos pioneiros locais na adoção de certos procedimentos situacionistas para a “recuperação das ruas”. Usualmente realizadas em parceria com o artista Paulo Bruscky, quando juntos formavam a equipe Bruscky & Santiago⁰⁵, suas propostas nas décadas de 1970 e 1980 exploravam processos coletivos e técnicas de “desvio” para subverter expectativas de usos do espaço público, sem necessariamente o viés explicitamente político dos situacionistas.

Apoiada pela prefeitura, a dupla organizou, em 1981, a “1ª Exposição Internacional de Art-door”, que reuniu artistas de diversas partes do mundo, com trabalhos em várias técnicas, como desenho, pintura, colagem e texto. Aproximadamente 155 outdoors foram produzidos (LIMA, 2014, p. 56), resultantes da soma dos trabalhos realizados no Recife com outros recebidos do exterior para um outro

05 Nome da dupla de artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago, firmada na década de 1970, com registro jurídico.

evento, promovido dois meses antes da mostra, que contou ainda com um ciclo de debates sobre arte contemporânea.

“Para participar, preenchia-se uma ficha, e, segundo Santiago, não havia uma comissão de seleção e corte; entrava tudo” (LIMA, 2014, p. 56). Com o objetivo de escapar da lógica excludente das galerias e museus e de experimentar novos suportes e processos criativos, a ação alinhava-se tanto com experiências vanguardistas anteriores, através da exploração de dispositivos ligados à cultura do consumo, quanto com a “Nova Pintura”⁰⁶, que surgia na cidade sobretudo na segunda metade da década de 1980” (LIMA, 2014, p. 57).

O projeto atuava principalmente em duas dimensões: nos modos estabelecidos de operar do campo das artes visuais e no próprio funcionamento do espaço público. Ao mesmo tempo em que expandia as possibilidades de participação coletiva, a dupla fazia de meios publicitários plataformas de intervenção, alterando a paisagem urbana e explicitando seus mecanismos mercadológicos.

Em trabalhos mais recentes, o artista tem explorado o potencial de articulação das tecnologias informacionais, estabelecendo, assim, algum diálogo com a “Resistência Digital” proposta por Stracey. No *Circuito Aberto de Performance em Rede*, Santiago solicitou pela internet a conhecidos (e terceiros), de várias cidades do Brasil, que o enviassem fotografias pessoais durante a utilização de uma *rede* – neste caso, literalmente o popular artefato de tecido, suspenso pelas extremidades, para repousar.

06 O termo é parte do discurso sobre a revitalização da pintura nos anos de 1980, que se distinguia da tendência conceitualista da geração anterior.



Ora sentando-se, deitando-se ou balançando-se ora dando algum uso imprevisito ao artefato rede, os próprios participantes definiam as atividades e os modos de registro, desde que realizados em espaços públicos das suas respectivas cidades. As imagens recebidas eram então expostas ao público na rede virtual, em um determinado horário da programação do Salão de Artes Visuais da Bahia de 2008⁰⁷. O artista, aqui, ativa ludicamente novos comportamentos e percepções coletivos, colocando inclusive em questão os próprios referenciais de uma possível *situação construída*.

07 Para a ocasião, um pequeno grupo de pessoas no Recife se reuniu no Parque 13 de Maio, armou redes e permaneceu por cerca de meia hora deitados, registrando em fotografia uns aos outros.

Figura 3

Daniel Santiago realizando sua ação no Circuito Aberto de Performance em Rede, na Praça do Diário. Recife, 2008.

SITUAÇÕES II

Posteriormente a esses trabalhos de Santiago, surgiram outras iniciativas de “recuperação das ruas” no Recife. Idealizado e coordenado pelo artista, professor e pesquisador Gentil Porto Filho, o *Dark Show* é um exemplo. O projeto tem início em meados de 2016, em um contexto de completo desmonte das políticas culturais da cidade, visando intervir nos espaços públicos através de ações coletivas, sem programas preestabelecidos.

Divulgado a partir de um “evento” no Facebook como “uma faísca nas trevas do século XXI”, o *Dark Show* se propõe a criar “um espaço-tempo divergente na miséria normalizada da selva contemporânea” – como Porto Filho se referiu ao projeto em agradecimento aos participantes na referida rede social, por ocasião da décima edição. Cada um dos eventos começa a partir do próprio convite que Porto Filho faz a determinado(a) artista, que se encarrega de convidar outro(a) artista(a), ou um grupo de artistas.

Além de propor preliminarmente uma linha de ação específica, o(a) artista convidado(a) também define o local do evento, sempre no centro do Recife, às sextas-feiras, pontualmente à meia-noite. A partir dessas primeiras definições, discutidas muitas vezes nos próprios locais previstos, os participantes passam então a elaborar e compartilhar suas próprias contribuições individuais.

De junho de 2016 até agosto de 2019, haviam sido realizados catorze eventos, com a participação de mais de cinquenta

artistas⁰⁸ (sem contar o público presente, que apenas acompanhou ou acabou por se envolver diretamente nas ações). Merece destaque a diversidade dos arranjos espaciais temporais propostos: o evento mais longo, por exemplo, ultrapassou quatro horas de

08 Além do organizador, participaram como artistas convidados: Joelson Gomes, Bruna Rafaella, Fernando Peres, Greg Vieira, Marie Carangi, Cristiano Lenhardt, Luciana Freire D'Anunciação, Paulo Meira, Isabela Stampanoni, Irma Brown, Juan Eduardo Saucedo, Vitor Maciel, Edson Barrus, Bia Rodrigues, Carolina Consentino, Diogo Cardoso Andrade, Elly Ciriaco, Luiz Henrique Chipan, Marina Pessoa, Marina Mahmood, Pollyanna Monteiro, Daniel Lima Santiago, Thelmo Cristovam, Ige Martins, Anis Estrelad, Caetano Costa, Dan Lorenzo, Igor Peres, João Eduardo, Jorge Kildery, Letícia Barbosa, Perlla Rannielly, Thiago das Mercês, Lia Letícia, Ariana Nuala, Camila Martinelli, Fabiana Tubino, Hállida Araújo, Ionna Papou, Jhenifer Galvão, Palas Camila Lustosa, José Paulo Silva, Chris Machado, Abiniel João Nascimento, Irmã do Jorel, Júlio de Abreu, Lorena López, Marisa Dantas, Mitsy Queiroz, Flavio Emanuel, Juvenil Silva e D Mingus Porto.

duração, enquanto o mais curto não durou vinte minutos; alguns se desenvolveram em um espaço claramente delimitado, enquanto outros evoluíram em percursos pela cidade; eventos que se mostraram relativamente ordenados contrastaram com outros mais anárquicos, constituídos de variadas performances simultâneas; alguns ocorreram em marcos históricos e paisagísticos, destoando de outros realizados em ambiências sem qualquer importância simbólica para a cidade (PORTO FILHO, 2020, no prelo).

Embora realizado principalmente por artistas, o *Dark Show* se mantém distante do “mundo da arte”, com seus previsíveis rituais de recepção e mesmo de produção. O questionamento por parte dos presentes quanto ao momento exato de início das ações e quanto à própria natureza daquelas reuniões ilustra este aspecto do projeto (um questionamento levantado pela própria coautora deste texto nos eventos em que participou como observadora ou artista convidada, em dois deles).



Figura 4

DARK SHOW 9, na rua do Fogo com a rua da Indústria. Participantes, da esquerda para a direita: Thelmo Cristovam, Gentil Porto Filho e Isabela Stampanoni. Foto: Francisco Baccaro. Recife, 22 de setembro de 2017.

O aspecto insólito dessas *situações construídas* decorre em grande medida do jogo de contrastes e desvios estabelecido entre os “comportamentos experimentais”, o “público” e o espaço urbano – seja, por exemplo, pelo deslocamento de atividades banais da vida privada para o espaço público (como na preparação de um jantar, no *Dark Show 12*, com os artistas convidados José Paulo e Chris Machado), seja pelo envolvimento lúdico com os elementos urbanísticos (como no uso dos canteiros em frente ao Consulado Americano, no *Dark Show 5*, com os artistas convidados Irma Brown e Juan Eduardo Saucedo).

Os eventos desdenham, assim, tanto da burocratização do campo da arte – inclusive porque liberam os participantes das normatizações deste campo – quanto das regras implícitas que governam o próprio cotidiano – ao promoverem um conjunto de práticas

coletivas no espaço público, de caráter eminentemente estético e lúdico-construtivo. Um projeto, portanto, que constrói *momentos* e *situações*, reorientando e potencializando aquilo que poderia ser e não é na vida cotidiana.

CONCLUSÕES

Iniciativas para analisar e historiografar esse tipo de trabalho no Recife ainda estão por ser desenvolvidas. Consistiriam no resgate de intervenções efêmeras e frequentemente marginais, conduzidas por artistas que, atuando sobretudo como catalisadores de atores e circunstâncias, transformam momentaneamente espaços urbanos ao mesmo tempo que apontam para construções coletivas mais duradouras.

Os casos aqui apresentados podem contribuir não apenas para uma crítica da

arte institucionalizada, mas para a própria subversão da vida cotidiana. Nesse sentido, remetem-nos à categoria “Nunca trabalhar” proposta por Stracey, visto que reafirmam, na prática, aspectos da ética e da política situacionista, que surgem nos anos 1950 justamente para “superar” os ditames de uma sociedade fundada no trabalho alienado.

No entanto, para o devido desenvolvimento do conceito e dos métodos de construção de *situações* na contemporaneidade, faz-se sempre necessário observar as particularidades de cada contexto social. Uma atualização que também requer, do ponto de vista *espacial*, o exame dos impactos das tecnologias informacionais na experiência urbana e, do ponto de vista *comportamental*, a elaboração dos meios de cooperação em torno de interesses comuns.

Portanto, a apresentação de projetos artísticos a partir da noção de *situação construída* ocorre aqui parcial e preliminarmente, até porque o processo de construção de *situações*, segundo os próprios situacionistas, não pode se reduzir a uma fórmula – constitui antes uma proposta de “pesquisa experimental a ser efetuada coletivamente em algumas direções que definimos neste momento e em outras, a serem ainda definidas” (DEBORD, 1957, *apud* JACQUES, 2003, p. 58).

REFERÊNCIAS

GROSSMAN. **A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAPPE, Anselm. **Os situacionistas e a superação da arte**: o que resta disso após cinquenta anos? Baleia na Rede, Marília, Vol. 1, n. 8, Ano VIII, dezembro, 2011.

JEANPIERRE, Laurent. La caverne de l'anti-matière. **PALAIS**, Paris, n. 2, p. 4-13, printemps, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of Everyday Life**: The One-Volume Edition. London: Verso, 2014.

LIMA, Joana D'arc de Souza. **Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2014.

MORAIS, Bruna Rafaella do C. Ferrer de. **Utopias Situadas**: a construção de situações na arte contemporânea do Recife. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

PERNIOLA, Mario. **Os situacionistas**: O movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”. São Paulo: Annablume, 2009.

PORTO FILHO, Gentil. **MESH**: espaço-tempo divergente na arte contemporânea. Recife: Edição do autor, 2020. No prelo.

RICARDO, Pablo Alexandre. **Guy Debord, jogo e estratégia**: uma teoria crítica da vida. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SADLER, Simon. **The Situationist City**. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1999.

STRACEY, Frances. **Constructed Situations: A New History of the Situationist International**. London: Pluto Press, 2014