



Apron e o solo
movedição do real:
correlações entre
a instalação artística
e a montagem
fotográfica

Priscila Rampin

Brasil. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB),
sob a orientação da Prof(a) dra. Nivalda Assunção. Professora do curso de
licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB).

Resumo

Apron, que significa pátio de aeronaves, é uma instalação na qual elementos visuais que contêm índices da linguagem técnica de uma determinada categoria de especialistas (a da aviação civil) são articulados com o ponto de vista do *indivíduo comum*. Parte-se da noção de que certos trechos, aparentemente estáveis da realidade, podem insurgir imprevisivelmente como uma incógnita. A reflexão teórica sobre esse processo da percepção encontrou amparo na ideia do *merveilleux* postulada pelos integrantes do movimento surrealista. A apresentação em formato de instalação filiou-se às práticas da montagem fotográfica desse grupo.

Palavras-chave

Maravilhoso surrealista, Instalação, Imagem, Cultura dos especialistas.

Abstract

Apron, which stands for aircraft parking area, is an art installation which visual elements containing indexes of the technical language of a certain category of specialists (civil aviation) are articulated under the point of view of the general person. It starts from the notion that certain passages of reality, apparently stable, can unpredictably rise up as an unknown. The theoretical reflection on this perception process was supported by the idea of merveilleux postulated by the members of the surrealist movement. The presentation as an art installation was associated with the practices of the surrealist's photomontage.

Keywords

Surrealism marvelous, Instalation art, Image, Experts culture.

154.225 Pátios de aeronaves

(a) Disposições gerais:

Os pátios de aeronaves devem existir, onde necessário, para permitir o embarque e desembarque de passageiros, cargas ou mala postal, bem como os serviços de rampa prestados à aeronave, sem interferir no tráfego do aeródromo.

Termo em inglês: Apron

(RBAC no. 154 Emenda no. 03)

O uso do termo em inglês *Apron*¹ como título da instalação que produzi para o Museu Universitário de Arte (MUnA) faz menção à adoção universal desse idioma na linguagem utilizada pela aviação, como nas atividades de comunicação entre as aeronaves e os órgãos de controle de tráfego aéreo e nos manuais de operação e de manutenção dos aviões. Também faz menção à ambivalência do emprego que os especialistas fazem de linguagens cifradas, cujos significados são criados por eles e endereçados somente a eles.

A instalação conjuga elementos visuais e conceituais diversos, como a intervenção no espaço com adesivos em vinil simulando a sinalização utilizada nos pátios de aeronaves, a performance para a câmera, o instantâneo fotográfico, o vídeo, a apropriação e a ressignificação de um objeto (Fig.1).



Figura 1 - Priscila Rampin. *Apron*, 2018. Vista parcial da instalação

O embrião conceitual e formal da instalação *Apron* decorre do meu encontro fortuito com um documento datado, esquecido dentro de um livro de uma biblioteca. Era uma planilha de impressão matricial com registros do que parecia ser aulas de pilotagem

de avião tomadas por uma pessoa que eu desconhecia, emitida por uma escola americana de aviação chamada American Flyer.

Naquele momento, o *objet trouvé*², a princípio, banal, provocou em mim uma curiosa e desconfortável sensação, tanto que o retirei momentaneamente do lugar em que ele estava para digitalizá-lo, mantendo comigo uma cópia. Relembrei o relato de Roland Barthes, que se espantou ao ver uma fotografia do irmão de Napoleão, o imperador. Para Barthes, algo contido naquela fotografia a extraiu das generalidades e, inexplicavelmente, capturou sua atenção. O choque a que ele se referiu e que lhe aguçou o interesse em escrever *A câmara clara: nota sobre a fotografia* é difícil de compartilhar, pois não é reproduzível ou transmissível. É precisamente singular, visto que a experiência de ver imagens sensibiliza alguns com mais vigor.

Imediatamente, aquela planilha impressa tornou-se para mim um *object trouvé* em potencial, pois, de algum modo, reafirmou a vontade que transpassa minha pesquisa atual que tem por objetivo demarcar a excepcionalidade dos especialistas quanto à construção e à leitura da realidade (Fig. 2).

No centro da convencionada “cultura dos especialistas” (Wright, 2016, p. 85; Rampin, 2017) está a produção de padrões, de normas e de regras que orientam e controlam a conduta dos *indivíduos comuns*³.

As diretrizes de comportamentos podem ser tanto os dispositivos práticos e diretos, como é o caso das sinalizações de trânsito, quanto as *considerações* de caráter geral aceitas e seguidas a cargo de uma *assimilação*: indivíduos *comuns* não têm o hábito de duvidar dos valores universais, mas de segui-los.

Na hierarquia dos conhecimentos, o científico ocupa o topo. Fundamenta-se em si mesmo, ou seja, na autoridade do seu próprio argumento (lógico, matemático, racional, formalizado), postulando uma abordagem objetiva e neutra da realidade (Demo, 2018). O especialista é, por sua vez, o teorizador que legitima os universos simbólicos, como o teológico, o científico, o filosófico ou o da linguagem, explicando o mundo como ele é (supostamente e convenientemente). De sorte que há um hiato entre o mundo abstrato dos especialistas e o mundo concreto e subjetivo do cotidiano (Wright, 2016).

AMERICAN FLYERS

EXECUTIVE AIRPORT 5480 N.W. 21ST TERRACE FT. LAUDERDALE, FL33309
(305) 772-7500 (800)327-0808

TRAINING ACCOUNT STATEMENT

PRISCILA RAMPIN SCHOOL: FNE STUDENT ID: 3921
STATEMENT DATE: 10-25-1993
CURRENT BALANCE: 224.10

TRAINING HAS BEEN CHARGED TO YOUR ACCOUNT AT THE FOLLOWING HOURLY RATES:

GROUND: \$40.00 DURL: \$65.00 C172 DURL: \$105.00 C172RG DURL: \$120.00 C310 DURL: \$240.00 D/S DURL: \$40.00
SOLO: \$90.00 SOLO: \$100.00 SOLO: \$210.00

DATE	DEPOSITS RECEIVED	GROUND HOURS	GROUND AMOUNT	TRAINER HOURS	TRAINER AMOUNT	AIRPLANE TYPE	AIRPLANE HOURS	AIRPLANE AMOUNT	MISC. DESCRIPTION	MISC. AMOUNT	ENDING BALANCE
10-10-93	0.00	0.0	32.00	0.0	60.00		0.0	0.00		0.00	-100.00
10-10-93	0.00	0.0	0.00	0.0	0.00		0.0	0.00	PUT FLT MANUAL	37.00	-137.10
10-10-93	750.00	0.0	0.00	0.0	0.00		0.0	0.00	CASH	0.00	612.90
10-12-93	0.00	1.2	40.00	0.0	0.00	C172	0.0	04.00		0.00	480.90
10-11-93	0.00	3.2	120.00	0.0	0.00		0.0	0.00		0.00	352.90
10-12-93	2000.00	0.0	0.00	0.0	0.00		0.0	0.00	CASH	0.00	2352.90
10-13-93	0.00	4.0	160.00	0.0	0.00	C172	1.0	105.00		0.00	2087.90
10-14-93	0.00	3.0	120.00	0.0	0.00		0.0	0.00		0.00	1967.90
10-15-93	0.00	2.0	80.00	0.0	0.00	C172	0.9	94.50		0.00	1793.40
10-18-93	0.00	0.7	28.00	0.0	0.00	C172	2.3	241.50		0.00	1523.90
10-19-93	0.00	0.5	20.00	0.0	0.00	C172	2.5	262.50		0.00	1241.40
10-19-93	0.00	0.6	24.00	0.0	0.00	C172	0.1	147.00		0.00	1070.40
10-19-93	0.00	0.0	0.00	0.0	0.00		0.0	0.00	FAX	0.04	1062.35
10-20-93	0.00	2.7	108.00	0.0	0.00	C172	2.3	241.50		0.00	712.85
10-21-93	0.00	1.0	40.00	0.0	0.00	C172	2.2	231.00		0.00	441.85
10-21-93	0.00	-0.0	-32.00	-0.0	-60.00		0.0	0.00		0.00	541.85
10-21-93	0.00	1.6	64.00	0.0	0.00		0.0	0.00		0.00	477.85
10-21-93	0.00	0.0	0.00	0.0	0.00		0.0	0.00	PHONE CALL	3.76	474.10
10-25-93	0.00	1.0	40.00	0.0	0.00	C172	2.0	210.00		0.00	224.10
	2750.00	21.5	860.00	0.0	0.00		15.4	1617.00		46.90	224.10

PAGE 1

NATIONAL HOTLINE 800-362-0808

Figura 2 - Priscila Rampin. *Apron*, 2018 Instalação realizada no MUa. Detalhe da planilha da escola de aviação forjada em nome da artista

Realidade *cut and cropped*

O documento da escola de pilotagem encontrou-me quando, já havia algum tempo, eu colecionava fotografias dos pátios das aeronaves que se dão a ver nos modernos e envidraçados aeroportos. Os minutos de espera eram preenchidos por mim com a

atenção voltada para os desenhos gráficos das sinalizações, para a dinâmica de uso daquele espaço pelos indivíduos autorizados e para as tarefas exercidas por eles.

Nos meus devaneios, a ordem prática e objetiva daquelas sinalizações e das ações daqueles técnicos se tornava instável e desconectada, *cut and cropped* de um campo mais ampliado do aqui e agora. Para a visão mais aguçada, esses eventos da vida comum funcionam como emissores de sutilezas, pois abrigam a experiência do inquietante⁴ ao desestabilizar o conhecimento e a segurança de que dispõe.

Compreende-se melhor essa questão ao se pensar a relação do indivíduo com sua orientação no espaço, que é dependente da mediação de signos, de sinais e de símbolos, de sinalizações, de modo geral. Elaboradas pelo próprio homem (*os especialistas*), são elas que governam os sentidos de localização e de comportamento. Dessa experiência resulta a vida na cidade, portanto, a acessibilidade, a liberdade, a criatividade e a segurança dessa vivência.

Mas, e se as sinalizações se tornassem incompreensíveis e desapropriadas para o conteúdo, para o local e para o usuário, como essa relação se estabeleceria? Como compreender as indicações ou os códigos que não nos foram previamente apresentados? Entregar-nos à abstração seria uma possibilidade? Buscar por pistas que desvendem o enigma? A desorientação é capaz de gerar uma nova narrativa ou talvez uma reconfiguração visual?

A peculiar atitude perceptiva está na essência do encontro com o *merveilleux*⁵ surrealista (Breton, 2001; Aragon, 1996). Faço essa observação para assumir o risco de aproximar trabalhos de arte deste tempo ao legado intelectual e artístico do Surrealismo, que, acredito, poderá validar a reflexão.

No primeiro Manifesto Surrealista (1924), com as ideias ajustadas ao desenvolvimento de novas óticas e aos modos de pensar propostos pelas descobertas psicológicas da época, Breton atacou o positivismo norteador da sociedade. Para ele, o pensamento e as experiências estavam enjaulados pelo excesso de atitude realista da modernidade que desconsiderava, entre outras coisas, as intromissões e rupturas de ordem subjetiva na edificação do conhecimento.

Resulta que o Manifesto sugere uma revolução na leitura da realidade com base na suspensão do controle exercido pela razão e pelas normas. O real não é pragmático, mas susceptível à subjetividade, e, logo, à desorientação. Assim, ele propôs uma ação anticonformista, um manifesto revolucionário. Inexistia a preocupação com a definição de padrões estéticos que norteassem as produções dos artistas e intelectuais, embora isso tenha ocorrido naturalmente.

É certo que para os surrealistas o conhecimento se concretizava avessamente à lógica e em harmonia com o inconsciente, com o *merveilleux*, sendo elementos interessantes a essa reflexão, o sonho, a loucura e os estados de alucinação (Nadeau, 2008). *Le merveilleux* poderia ser qualquer coisa do mundo: um objeto, um lugar, uma situação ou um fragmento de texto que, por ordem do acaso, oferecesse um sinal sentido com surpresa, choque, desorientação ou convulsivamente, em termos surrealistas, como se toda a normalidade do mundo escapasse através de uma fenda. Tais experiências significativas nada tinham a ver com manifestações de caráter mágico ou pitoresco, indicando que o *merveilleux* estaria ao alcance de quem se dedicasse a encontrá-lo (Ades, 1985; Krauss, 1985; Poynor, 2007).

Os próprios representantes do Surrealismo passaram a perseguir o sinal do maravilhoso em poemas, em imagens, em letreiros de lojas, em objetos misteriosos cujos propósitos não estavam identificados, em fachadas de prédios e no modo como a combinação acidental ou deliberada desses elementos poderiam sugerir outros planos de realidade (Ades, 1985).

Foi no achado casual do impresso de aulas de pilotagem que precisamente localizei o *merveilleux*. De fato, não porque havia algo de excepcional em sua fisicalidade ou propósito, mas porque a simples folha se deu como um sinal, revogando suas definições e sentidos originais.

A realidade do *objet trouvé* tornou-se um sinal para o que, para mim, estava ausente. Logo, um plano de realidade a ser desvendado, pois somente depois eu me conectaria ao hábito de registrar o movimento dos pátios de aeronaves e ao *fetichismo de perseguir os especialistas*.

Para Breton, o mundo nada tinha de contemplativo, pois até as suas evidências mais banais inscrevem analogias inconcebíveis e acontecimentos entrecruzados – *le merveilleux* (Benjamin, 1987). Portanto, a depender de como se olha para o comportamento padronizado dos técnicos da aviação e para a linguagem visual cifrada das sinalizações através das vidraças que os separam dos passageiros, esse trecho da realidade pode ser assimilado de duas maneiras: como a simples representação⁶ de uma rotina conhecida e calma, sem qualquer dúvida e questionamento que a confronte, ou como uma incógnita. O recorte e ressignificação de uma situação familiar pode apresentar-se instável, mesmo que momentaneamente, devido ao contrassenso objetividade *versus* instabilidade perceptiva alinhado, nesse caso, ao duplo estado de temor e encantamento pela técnica que ainda permeia o imaginário das pessoas (Machado, 1996; Rampin, 2017).

A instalação *Apron* (2018) pode ser vista como a combinação deliberada de vários detalhes secundários extraídos do real e que, rearranjados, franqueiam-se para novas recepções (FIG.1). Em sua composição, foram usadas duas estruturas: sinalizações de orientação (horizontal e vertical) e imagens. Para a montagem das sinalizações aplicou-se faixas e marcas em adesivo vinílico sobre o piso da galeria central para simular a indicação da pista de pouso e decolagem, seguidas da marca do “T” de parada das aeronaves, observando-se os critérios de cor, de largura e de espaçamento previstos nas normas. Em uma parede, fixou-se um pictograma indicativo da direção dos portões de embarque à semelhança das informações para passageiros localizadas no interior dos saguões dos aeroportos (FIG. 3).

Com relação às imagens, elas foram distribuídas entre vídeo, fotografias instantâneas e fotoperformance. O vídeo mostrava painéis eletrônicos *flip-flap* de chegadas e partidas de voos, elaborados por meio da apropriação e remontagem dos vídeos feitos com celular por passageiros durante suas esperas em aeroportos. Um tríptico de fotografias instantâneas apresentava imagens feitas em momentos de espera em aeroportos e uma série de fotoperformance revelava minha atuação como piloto. Entre o tríptico e a fotoperformance estava exposto o *objet trouvé*, forjado em meu nome, das aulas de voo com a American Flyer.

Assim concebida, *Apron* operaria a própria ideia do maravilhoso surrealista que, como já dito, entende a experiência concreta como representação desmascarando o dualismo entre percepção e representação. Cada elemento do trabalho (as sinalizações, as fotografias e o vídeo) é realidade enquadrada, configurada, codificada, escrita, *cut and cropped*. Entretanto, esse raciocínio verte-se para perceber *Apron* não em seus elementos visuais em separado, mas superpostos, que, ao fim, manejam preceitos similares aos de certas categorias da fotografia surrealista.

Em 1985, Rosalind Krauss e Jane Livingston idealizaram para a Corcoran Gallery of Art a exposição e publicação *L'Amour fou*, com obras que colocavam “a fotografia a serviço do surrealismo” (Krauss, 1985, p. 13)⁷.

Embora as curadoras considerem que a fotografia está no cerne de toda a produção surrealista, vale dizer que tal relevância não é consensual entre os teóricos pesquisados, uma vez que a sua (questionável) função documental afrontaria o privilégio do inconsciente. Contudo, de acordo com Krauss (1985, p. 35), “o que a câmera enquadra, e portanto torna visível, é a escrita automática do mundo: a constante e ininterrupta produção de sinais”⁸.

Originalmente, fossem as fotografias garimpadas ou produzidas por membros do grupo, a variedade estilística era enorme, o que reforçava o intento de não se estabelecer padrões a serem seguidos. Há as fotografias objetivas, cujo assunto é tratado de modo nítido e detalhado; as imagens recorrentes do cotidiano prosaico; as que são resultado da interferência direta ou indireta no negativo, no papel fotográfico; as montagens, as colagens, a dupla exposição, dentre outras. Uma observação importante deve ser somada a isso: as imagens eram majoritariamente veiculadas em meios de reprodução da informação, como jornais, manifestos, revistas, livros e pôsteres, o que indica uma conciliação entre imagem e texto para os fins do movimento⁹. Essa conciliação não trata o texto como mero intérprete da imagem, mas a imagem como texto ou em relação a ele (Krauss, 1985; Ades, 1985). O que a imagem ou a sua combinação com o texto expressa não se firma diretamente

naquilo que mostra, ao contrário, constrói significados com base na justaposição de camadas.

No caso da *Apron*, em um único enquadramento, como se a instalação pudesse se portar como uma fotografia montada, o aspecto documental contido nela é sequencialmente evidenciado e desafiado. Perde-se assim a aparente objetividade, porque os elementos se contradizem ou são cifrados, sendo que o mesmo ocorre com a linguagem técnica, a depender do ponto de vista. A disposição da instalação em acordo com o fluxo do espaço da galeria obriga o visitante a lê-la em sentido anti-horário. O início do percurso coincide com a cabeceira da pista de pousos e decolagens apenas para terminar na escada rolante que dá acesso aos portões de embarque (FIG. 3).

A designação 20L da cabeceira é uma sigla técnica, somente desvendada por aqueles que dominam a linguagem da aviação; e o que se parece com uma faixa de pedestre, bem no início da pista, é o assinalamento visual da sua largura. Seguindo o fluxo anti-horário está o T (ou *stand*) de paragem dos aviões com marcações das linhas de segurança (de desobstrução de ponta de asa e linhas de limite da área de serviço), em conformidade com as configurações do avião e do estacionamento e com as instalações terrestres. Mas uma parede da galeria, com mais de cinco metros de altura e três de comprimento, invade a área de segurança e nela está instalado o painel de chegadas e partidas (FIG. 4).

O que se pretendeu foi tornar dúbia a posição física do visitante, e com isso, confrontá-lo com a incógnita. Que marcações são essas, são reconhecíveis, podem ser interpretadas? O que faz o visitante caminhando sobre a pista? Qual o ponto de vista do visitante: o do piloto ou o do passageiro? A área delimitada com faixas vermelhas pode ser pisada? O visitante está dentro do saguão ou na área externa?

No final do percurso da exposição o visitante é conduzido a um conjunto de fotografias (FIG.5): todas elas concernentes ao pátio do aeroporto e às atividades que ocorrem nesse lugar (manobras, taxiamento e manutenção). Porém, uma parte das fotografias mostra o ponto de vista do passageiro (FIG.6), sendo que a outra, as encenações para a câmera (FIG. 7), apresenta o ponto de vista dos técnicos que

trabalham nesse local. As fotografias têm, assim, duplo sentido, pois são ao mesmo tempo índice e ficção. Novamente, a posição e o papel do visitante ficam ambíguos.

A fotoperformance e o documento forjado corroboram o aspecto ficcional da instalação, porque pretendem inserir a figura crível do especialista, o único indivíduo que domina todos os códigos de *Apron*. Mas o falso registro não passa de um blefe, porque o real capturado foi intencionalmente modificado: o contexto da encenação (o local, os objetos, a vestimenta) é indutor da narrativa que se pretende como verdade. Se se observar bem, a pilota que aparece no políptico fotográfico nunca saiu do solo, tampouco compreende as facetas da linguagem praticada nesse *corpus*, nem mesmo os adereços que a sua própria vestimenta tem (FIG.7).



Figura 3 - Priscila Rampin. *Apron*, 2018. Instalação realizada no MUnA.
Detalhe das sinalizações



Figura 4 - Priscila Rampin. *Apron*, 2018. Instalação realizada no MUnA.
Foto: Eduardo Simioni.



Figura 5 - Priscila Rampin. *Apron*, 2018. Instalação realizada no MUnA



Figura 6 - Priscila Rampin. *Apron*, 2018. Instalação realizada no MUnA.
Detalhe das fotografias instantâneas



Figura 7 - Priscila Rampin. *Apron*, 2018. Detalhe da encenação para a câmera.

Cada estrutura usada para elaborar *Apron* pode ser comparada à edição básica de *cut and crop* de uma imagem, que consiste em remover as partes indesejadas de uma foto para melhorar o seu enquadramento. Equiparo, assim, essa função técnica à predisposição surrealista de aprofundar a compreensão do real (Nadeau, 2008).

Ao se encadear os elementos da exposição no formato apresentado, ela se assemelha ao resultado de uma fotomontagem, no sentido de que a interpretação desse tipo de imagem permite mais de uma possibilidade a cargo da imaginação do receptor (Vinhosa, 2016).

Se o real é representação, como afirmavam os surrealistas, *Apron* é o seu duplo: representação do real representado. É um novo sinal emitido com base em um sinal inicial. Esses redimensionamentos do real manuseados em *Apron* podem oferecer os índices do *merveilleux* se contiverem detalhes que tomem a atenção. Desempenhariam, portanto, a mesma função das fotografias garimpadas ou produzidas pelos surrealistas: “imagens críticas de assuntos comuns” (Ades, 1985, p.175)¹⁰.

Apreendidos como em uma fotomontagem, esses dispositivos da instalação adquirem valor textual e narrativo, porém, nunca efetivamente interpretado. Trata-se de uma constante e interminável difusão de sinais.

Ades (1985) já notara essa finalidade crítica da fotografia nas publicações surrealistas. Tomando como exemplo a série produzida por Eli Lotar (França, 1905-1969) para acompanhar o verbete *abbatoir*¹¹, em *Documents* (FIG.8), notamos que uma das fotos mostra a marca de uma varredura que começa em uma porta fechada e termina em um amontoado. É incerto se o que se vê é água ou sangue, e se o monte é expurgo de um animal ou outra coisa. Qualquer que seja a interpretação, afirma Ades (1985), a união entre verbete e imagem cumpre o objetivo proposto por Bataille (França, 1897-1962), o de evitar o significado estrito das palavras em benefício de outros entendimentos: a face grotesca de um matadouro é camuflada para a sociedade consumidora.

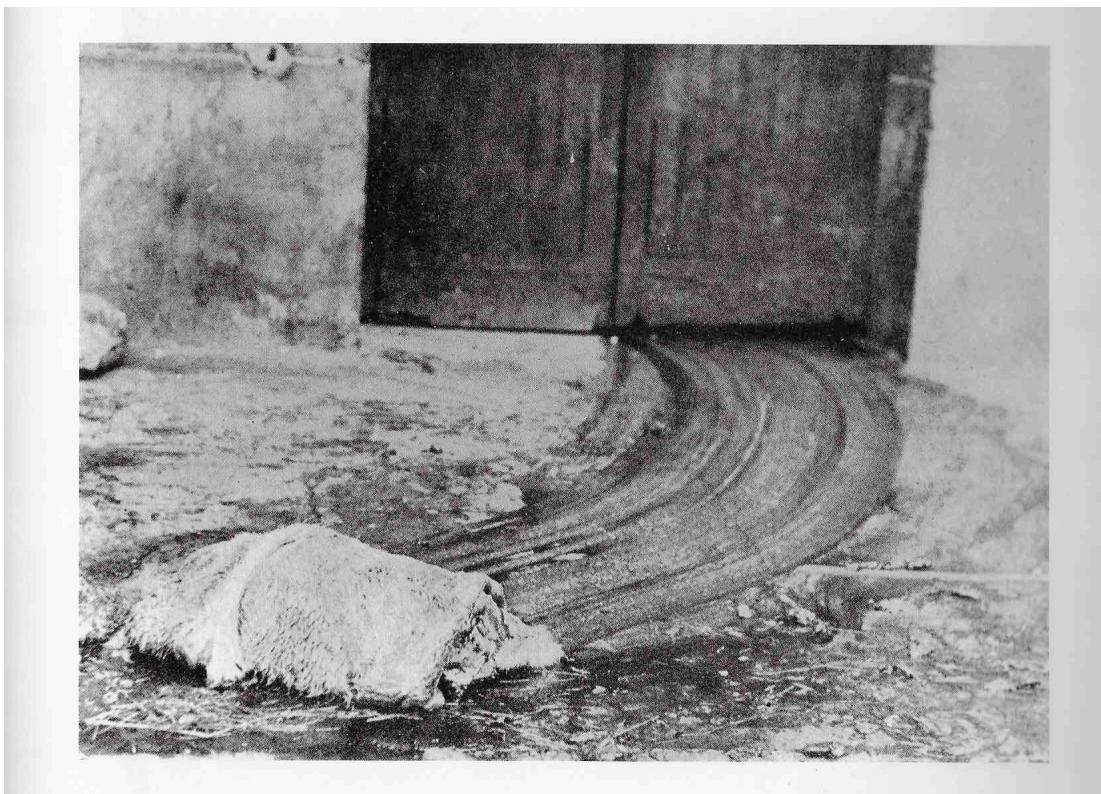


Figura 8 - Eli Lotar, *Abattoir*, 1929. Obra publicada originalmente em *Documents* (reproduzida de *L'amour fou*, 1985, p. 171).

A prevalência da montagem sobre o significado direto da fotografia isolada é usada primeiro pelo movimento Dadá e depois pelos surrealistas, como ferramenta política em razão da sugestão de outras interpretações ou do “aprofundamento do real” (Nadeau, 2008).

Mesmo quando não há texto junto às montagens, ele está inferido por uma operação similar à sintaxe que interliga os constituintes de uma sentença (palavras e elementos funcionais) (Krauss, 1985).

A leitura discursiva das fotomontagens é possibilitada pela sucessão dos elementos que a constroem, o que se equipara ao que ocorre com a linguagem escrita ou oral. O texto só tem efeito se um elemento for lido após o outro. Nesse sentido, a fotografia instantânea capturaria o evento como pura presença enquanto a montagem enxertaria interpretações com base na sucessão dos componentes.

Em paralelo, *Apron* tem seu significado sempre oscilante, porque cada dispositivo apresentado sucede o anterior em tensionamento, representando as próprias contradições da atualidade.

Os surrealistas convocaram indivíduos-agentes para emergirem e invadirem o universo da normalidade e da estabilidade. Perceber que a realidade é vivida insuficientemente é tão atual quanto foi para Breton. Também é atual compreender que o mundo é “local inevitável de relações coercitivas que nos pedem fugas ou contrapartidas.” (Cunha, 2008, p. 64).

Referências

ADES, Dawn. Photography and the surrealist text. In: KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane (orgs.). *L'amour fou: photography and surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, p. 155-192.

ANAC. Projeto de Aeródromos. *Regulamento brasileiro de aviação civil*. no. 154 Emenda no. 03. ANAC, 2018. Disponível em: <<http://www.anac.gov.br/assuntos/legislacao/legislacao-1/rbha-e-rbac/rbac/rbac-154-emd-01>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRETON, Andre. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CUNHA, Newton. Filosofia e surrealismo: a insuficiência da realidade. In: GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Scheila (orgs.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DEMO, Pedro. *Epistemologia (2). Conhecimento Científico*. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vToEOXsnB5B8SSYD7N9mYtSVqdYuQh60hCUngtabLpcRR7Izjeuj7YBcIDF_q9Go5_AmLiBpy1wBRji/pub>. Acesso em: 15 abr. 2018.

KRAUSS, Rosalind. Photography in the service of surrealism. In: KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane (orgs.). *L'amour fou: photography and surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, p.15-56.

MACHADO, Arlindo. *Máquinas e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POYNOR, Rick. Documents of the marvelous. *Eye Magazine*, n. 65 v. 17. 2008. Disponível em: <<http://www.eyemagazine.com/magazine/issue-65>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

RAMPIN, Priscila. "O que é isso?": micronarrativas visuais para (des)organizar o mundo. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2874-2885.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance em fotomontagem: entre ficcionalidade e ficção. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 25o, 2016, Porto Alegre. *Anais do 25o Encontro da Anpap*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. p. 1019-1038.

WRIGHT, Stephen. *Para um léxico dos usos*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Notas

¹ Instalação selecionada por meio de edital de ocupação do Museu Universitário de Arte da cidade de Uberlândia-MG, em exposição durante o período de 09/03/2018 a 20/04/2018.

² Para Andre Breton, algumas situações e aspectos do real são beneficiados por uma beleza convulsiva, emissores de sinais que os destacam. A beleza convulsiva é categoria do encontro com o *merveilleux* e pode ser percebida em qualquer lugar. Como sugerido no próprio termo, *objet trouvé* é o objeto ou fragmento textual encontrado ao acaso e que gera fascínio no receptor, conectando-se com o um desejo reprimido (Krauss, 1985).

³ *Indivíduo comum* é uma adaptação para o termo “usuário” e está em oposição à noção de especialista tratada por Stephen Wright na abordagem do léxico *Expert Culture* (2016, p. 85). No livro *Para um léxico dos usos*, o autor indica a ascensão contemporânea de uma prática de uso subjetiva do espaço público pela categoria de indivíduos identificados como usuários. Os usuários são os produtores de usos, enquanto os especialistas são aqueles que definem abstratamente como os espaços deveriam ser usados.

⁴ *O inquietante* é a tradução brasileira de Paulo César de Souza (2010) para *Das unheimliche* (Freud, 1919).

⁵ Em *L'amour fou* (Krauss, 1985) e em *Convulsive beauty* (Foster, 1995), a qualidade perceptiva do *merveilleux*, indicada no surrealismo, é compreendida em ressonância com a experiência do *unheimliche* (Freud, 1919): a objetividade do referente é suspensa, tornando um sinal, e a realidade imediata e concreta é substituída pela psíquica. Refiro-me ao termo freudiano do texto “O que é isso?: micronarrativas visuais para [des]organizar o mundo”, apresentado na Anpap (2017), quando aponto para a ação de rearranjar imagens capturadas e/ou encenadas por mim com o objetivo de criar narrativas que insinuem algum estranhamento por conter a incógnita da técnica. No entanto, assumirei o mesmo entendimento dos teóricos citados, localizando similaridades entre o *merveilleux* e *das unheimliche*.

⁶ Para os surrealistas, o real é representação.

⁷ *Photography in the service of Surrealism*. (Krauss, 1985, p.13).

⁸ *what camera frames, and thereby makes visible, is the automatic writing of the world: the constant, uninterrupted production of signs*. (Krauss, 1985, p. 35).

⁹ As fotografias apareceram com regularidade em *La Révolution Surréaliste, Le Surréalisme au service de la révolution, Minotaure, Documents, Nadja, Les vases communicants* e *L'amour fou*.

¹⁰ *critical images of their commonplace subjects*. (Ades, 1985, p. 175)

¹¹ Matadouro, Açogue. O verbete aparece em *Documents 2*, n.6, de Junho de 1929, e compõe um dicionário crítico, que descrevia não o significado das palavras, mas a tarefa que desempenhavam.