

88.8: QUANDO ATRAVESSEI UMA OU DUAS PAREDES

88.8: *WHEN I WENT THROUGH ONE OR TWO WALLS*

Elias Maroso / UFRGS

RESUMO

O texto trata dos primeiros efeitos práticos na produção de ondas eletromagnéticas e montagem de dispositivos radiotransmissores artesanais, dentro de uma pesquisa em artes visuais voltada a pensar o espaço de experiência artística e seu atravessamento. Nessa aproximação, a radioemissão por circuitos eletrônicos é entendida como recurso poético e fenômeno físico, dado que se constitui de pulsos energéticos não visuais que atravessam obstáculos sólidos. Partindo do relato dessas atividades, uma poética de ênfase indisciplinar se revela, tomando a parede expositiva como limite e condição de um fazer para além do visível e de um lugar só.

PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa em Arte; Radiotransmissão; Poéticas do espaço; Indisciplina.

ABSTRACT

The text refers to the first practical effects in the production of electromagnetic waves and construction of handcrafted radio transmitting devices, as part of a research in visual arts directed at thinking about the artistic experience space and its crossing. In this approach, the radio emission by electronic circuits is understood as a poetic resource as well as a physical phenomenon, since it consists of invisible energetic pulses that goes through solid obstacles. Based on the relate of this activities, a poetic of interdisciplinary emphasis is revealed, taking the exhibition wall as the limit and condition of a practice that is not only in one place.

KEYWORDS

Art Research; Radiotransmission; Poetics of space; Indiscipline.

Quebrei o muro (...), meus olhos não me servem para nada, pois só me remetem à imagem do conhecido. Meu corpo inteiro deve se tornar raio perpétuo de luz, movendo-se a uma velocidade sempre maior, sem descanso, sem volta, sem fraqueza.

Henry Miller, 1967.

Em sete dias aleatórios dos meses de junho e julho de 2019, ativei um circuito eletrônico para radiodifusão de frequências moduladas na região central de Porto Alegre/RS. Inserções tonais de, em média, noventa minutos ocuparam uma brecha dos canais FM conhecidos da cidade, pela faixa de transmissão 88.8.

Construí um transmissor com peças de fácil acesso, encontradas em qualquer loja de eletrônica. Via testes projetivos, meu trabalho foi o de unir dois esquemas específicos para gerar tons elétrico e transmiti-los. O arranjo conferiu independência de função e conteúdo sonoro ao circuito. Das instruções e livros de eletrônica consultados, destaco a coletânea do educador e engenheiro eletricista brasileiro Newton Braga para a revista científica *Elétron* (BRAGA, 1987). Outra boa referência de teor técnico para o entendimento de diagramas e montagens de circuitos com finalidades artísticas é o *e-book* *Introdução à Eletrônica para Artistas de Helder da Rocha* (2017).

O sinal de minha transmissão foi ajustado de modo a atingir o perímetro experimental de trinta metros. Quando ativado, passava por uma ou duas paredes de concreto. Sem aparelhos de rádio pelas voltas, as ondas eram imperceptíveis. Talvez ninguém as tenha percebido de fato.

Vejo poesia nessa insignificância. É diferente de uma mídia de massa. Nem mensagem comunicava. Apenas emitia tons contínuos pela própria lógica do esquema elétrico. A ação de brechar a comunicação na massa e na mensagem não se limitou, aqui, a quesitos técnicos ou projetivos. Mais que um estudo sobre aparelhos e eletricidade, as inserções estão para uma conquista poética.

No caso de minhas transmissões pela faixa 88.8 integram práticas sem restrições de formas que encorpam problemas de arte sucedidos em mim. Penso ações conforme modos de inserção, exposição ou *apresentação* que mais satisfazem quereres de imagem ou de possibilidade. Vou para o olho da rua, passo por salas de exposição e sou até capaz de provocar ondas eletromagnéticas. São vontades que me armam o desafio de colocar em prática uma arte que não está em um lugar só. Em função do que me move, das sinapses mentais aos tendões da mão, minhas formas práticas vão das atuais àqueles que preciso conquistar. Não tenho apego por um recurso ou

linguagem artística em especial. Aliás, nem posso dizer que hoje me detenho às coisas visíveis. Pela 88.8 fiz um primeiro corpo sem ícone. É um impulso energético que não se mostra aos olhos e atravessa coisas conforme sua potência.

A radiotransmissão aparece como recurso de interesse por ser entendida como um fenômeno de atravessamento físico do espaço. A parede não é um obstáculo para as ondas de rádio. Elas simplesmente cruzam o concreto e podem seguir de um lugar para o outro conforme a energia de seu pulso. Em termos poéticos, as ondas da radiotransmissão são tomadas como uma possível saída à compreensão da arte que se fecha sobre si mesma ou está presa ao campo do visível, uma vez que as ondas eletromagnéticas podem, de modo literal e imperceptível, passar pelas paredes da exposição e atingir outros lugares. Torna-se corpo sem ícone que atravessa o limite disciplinar da arte, abrindo-se ao que lhe é externo como um caminho de passagem *indisciplinar*.

Aqui, vale destacar que a *indisciplina* e demais expressões que envolvem a noção de disciplinaridade correspondem à lógica de concentração dos saberes que seguem convenções de limite para uma determinada área do conhecimento – “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” (FOUCAULT, 1997, p. 38). Para Jacques Rancière, “a repartição das disciplinas refere-se à distribuição mais fundamental que separa aqueles considerados qualificados para pensar daqueles considerados como desqualificados” (RANCIÈRE apud ELLIOT, 2008, p. 2). Pela “indisciplinaridade”, então, são considerados processos em que o saber se faz sem necessário campo de partida ou chegada, sem correspondência de origem, rito de entrada ou reconhecimento prévio de autoridades.

O que faço vem de órbitas com coisas das artes e para além delas. Toda formulação prática começa por uma coleção de materiais e imaterialidades. Sigo por uma rotina de fuçar no que existe hoje os rastros do que quero. Não deixa de ser um método para sujar de terra ideias que começam sem pé nem cabeça.

O que acontece agora e está em sintonia com a 88.8 FM?

Vêm à mente várias coisas que não consigo ver a olho nu. Neutrinos que nos passam, circulação do ar, eletricidade cerebral, assobio de pássaro, o texto dos dias, minha estação de rádio mental. Se com a 88.8 não alcanço o que é da ordem do visual, retomo em meu fazer o termo plástico por uma arte de *plasticizar* o pensamento e a visão. Minha cabeça se esforça para enxergar coisas impossíveis de se ver. O cérebro sofre tensões para trilhar uma nova eletricidade.

Insisto em desenhar formas difíceis. Decompor e recompor modelos mentais. Não costuma ser fácil. Sempre há um ou mais problemas de visão pelos quais me perco e contamina o que vejo. Tem vezes que consigo pôr a vontade em alguma imagem tangível. Outras se mantêm na teimosia.

Parece um compromisso de *quase-alucinação*. Quase, porque não vejo sem objeto implicado no mundo, mesmo que seja mental. Mas também é quase, porque a visão zigzagueia entre *a frente e o verso do olho*. É preciso que os verbos ver e visar sejam reescritos com a arte. Um ajuste poético de termos que pode mudar a vida prática. O poeta Manoel de Barros já reescreveu a palavra visão.

Aprendi que o artista não vê apenas. Ele tem visões. A visão vem acompanhada de loucuras, de coisinhas à toa, de fantasias, de peraltagens. Eu vejo pouco. Uso mais ter visões. Nas visões vêm as imagens, todas as transfigurações. O poeta humaniza as coisas, o tempo, o vento. As coisas, como estão no mundo, de tanto vê-las nos dão tédio. Temos que arrumar novos comportamentos para as coisas. E a visão nos socorre desse mesmal (BARROS apud MARTINS, 2006).

Vejo coisas que existem e viso coisas que ainda não existem. Retina com nervo óptico. Vice-versa, *direito+avesso*: não há um primeiro e um segundo que diz respeito aos feixes de luz sobre a retina ou às projeções escuras da carne cinzenta. É dizer que as coisas incidem sobre mim e com elas lanço outras. Pelo furo das vistas, nem tudo é ideiação e nem tudo é fato. A visão é um jogo de entradas e de saídas.

O olho governado pelo visível já passou pela navalha de alguns artistas-jogadores. Temos na história dos cânones da arte os lances cirúrgicos de Marcel Duchamp, quando quis superar a mão e o reconhecível com uma arte de deslocamentos poéticos. Partida após partida, fica cada vez mais evidente a linha que sutura o artista e a estratégia do gesto. Disse, certa vez, ter chegado à conclusão pessoal “de que, enquanto muitos artistas não jogam xadrez, todos os enxadristas fazem arte” (DUCHAMP, 1973, p.131). Por movimentos mentais, os clichês sobre o visível e sobre a autoria nas imagens da arte podem ser reconfigurados. E, assim, notamos problemas de visão por conta de uma arte sem a reconhecimento do que é um objeto propriamente artístico e do que é um objeto propriamente ordinário.

São saídas da *Arte* através da *arte*. daquelas que minoram o *A* maiúsculo. Tem imagens que precisam de mais distância para serem vistas. Quando tomam a cabeça de um artista, ele passa pela porta dos fundos da exposição. E, pela mesma saída, ele volta jogando com coisas de fora. Todas elas redimensionadas em pedestais da arte,

para mais ou para menos. Sobram-nos as retinas descoladas. Todo peão muda de grau quando pisa a extrema linha adversária em uma partida de xadrez.

Ainda que não recorra ao inestético duchampiano, vejo proximidades nessa arte dos gestos pensados para além do visível. Não são de frieza cirúrgica, mas de uma voltagem vital que empina os pelos do braço. É certo que alguns problemas de visão persistem e vão derivando de formas variadas em meu processo criativo. A composição do interno e do externo é meu atual motivo de insônia, o mais frequente. Funciona por dinâmicas pulsadas e circulatórias, assim como é ao fluxo elétrico da 88.8 que vai para fora e para dentro de um ou dois recintos. Os sinais eletromagnéticos do transmissor passam por uma ou duas paredes, porque oscilam diferente de tijolos e concreto.

Quando um espaço não deixa o ar de fora circular com o ar de dentro, vem a necessidade de encontrar uma entrada que também é uma saída. Se nenhuma está à vista, tenho de pensar entranças, saliências ou portais de atravessamento. Respirar toda uma sorte de ares. Noto diferenças de atmosfera. É como produzir assobios, quando se dá outro tom, outra vibração, ao ar que nos preenche.

Por isso que me dedico a fazer coisas com e através de lugares fechados e abertos. O externo vai para dentro e o que se entende por interior é, na verdade, uma dobra que se vergou pelo fora. Destaco nesse ponto uma ressonância à dobra de Gilles Deleuze, que é um dentro feito com o fora. O dentro e o fora são formações coextensivas – “o fora não é um limite fixo, mas uma matéria movediça, animada por movimentos peristálticos, dobras e dobramentos, que constituem um dentro: não uma coisa diferente do fora, mas exatamente o dentro do fora” (DELEUZE, 2005, p. 130). Baseia-se no estudo sobre a formação do sujeito em sociedade, além do cuidado e governo de si em Michel Foucault (FOUCAULT, 2010). Pelas dobras de dentro que se formam pelo fora, busco uma prática de salas e de rua assim como se desliza na *fita de Moebius*, de topologia sem fronteira, começo ou fim.

Quando vou para lugares abertos, chego ao olho da rua. Ele sempre me mostra que não há moldura definitiva para a imagem. São inúmeros os sinais interferentes. Com os ruídos e contágios, mantenho o exercício de aparições sem nome nas paredes da cidade (figura 1). Elas combinam com outros signos corpulentos que transbordam o cotidiano. Parece que quando a arte toma a rotina como um problema de visão, faz nos dias aquelas pichações inadiáveis, as folgas de matéria viva. É a vagabundagem que urge para não sufocar. Insurgentes na superfície do é privado e do que é público. Aparece, então, os singulares nem privados e nem públicos.



Figura 1. Quatro intervenções sem título. Impressão digital e cola branca. Porto Alegre/RS. Ano de 2017. Fonte: AUTOR, 2017.

A rua não é o mesmo que uma exposição artística, mesmo que um pedaço de rua possa ser emoldurado em nome da arte. Existem formas viciadas de declarar arte que erguem paredes discursivas diante da visão. Forma-se um espaço fechado destinado à criação e imagem que pode ser móvel e circunstancial. O que se expõe tende a se tornar um objeto codificado em comparação muito diferente das combinações na rua.

O ver viciado pelo código é aquele que subjuga uma imagem quando ela “é a mesma coisa ou concorrente de outra”. Quando endereço meu fazer a situações expositivas, é preciso cultivar uma estória de arte que não cabe só e somente só dentro de paredes historicizadas. Minha novidade não está a serviço de pioneirismos históricos. É preciso torcer os códigos com o jeito de dizer. Aquele sotaque inevitável que escapa da pronúncia padrão. Há de se jogar com atração e repulsão do olhar, mesmo em um tabuleiro de verdades persistentes. Notamos as linhas de força de campos magnéticos mesmo sem enxerga-los.

Pensar sobre o grau de visão que enxerga transparências me serve quando não consigo fixar imagem em um desejo de arte, como é o caso das transmissões pela 88.8. Elas existem, embora não as visualizo. Para onde vai a arte que mexe com o invisível?

Na busca por emblemas de invisibilidade emitida, encontro a arte do estadunidense Robert Barry. Ressona de forma incontestável com tais inquietudes. Junto a companheiros de causa conceitualista e contracorrente como Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, esse artista reduziu de maneira radical os meios de apresentação poética em função de experiências mentais da arte (BARRY et al In: GINTZ, 1989). Durante os anos sessenta e setenta, recorreu a radiações químicas, gases nobres e radiodifusão (figura 2) para tornar real uma arte do pensamento quase em sua totalidade imperceptível aos sentidos. Sua tendência à invisibilidade vai a extremos como propostas de comunicações telepáticas não aplicáveis à língua ou à imagem. São espacializações mentais para além de galerias com portas fechadas.

Diferindo-me de Barry, o interesse não está em defrontar a arte em termos de linguagem ou apresentação em si, mas em plasticizar inserções de conteúdo excedente no interior de uma esquadria pré-determinada. O empenho mental não tem única finalidade no conceito, mas quer efeitos na vida prática, ainda que a nível íntimo.

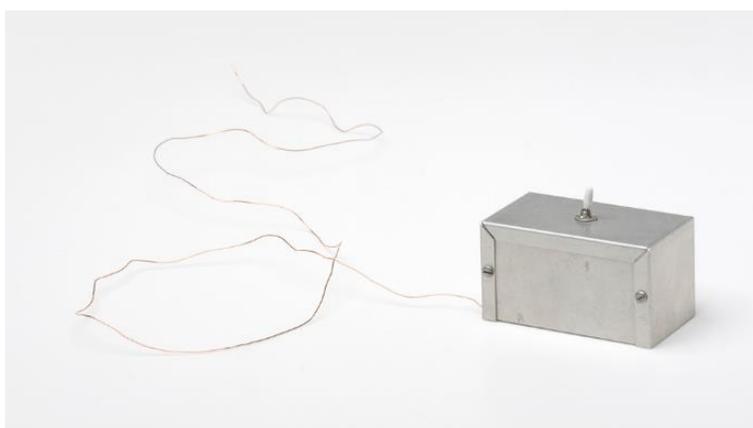


Figura 2. Robert Barry. *Energy Field (AM 130 KHz)*. Caixa de alumínio e transmissor eletromagnético. 7,6 x 10 x 6,3 cm. Ano de 1968. Fonte: GINTZ, 1989.

Dentro da vasta produção artística relacionada à radiodifusão, uma referência que encontra meus propósitos está no *RadioArt Manifesto* (KOGAWA, 2008) do radiolivrista japonês Tetsuo Kogawa. Nesse manifesto, artista formula um particular gênero poético de emissão eletromagnética ao distinguir a *arte de rádio*, focada na produção de conteúdo para estações convencionais de médio e longo alcance, de outra atividade artística, denominada *radioart*, envolvendo a construção autônoma de dispositivos radiotransmissores de curto alcance. O artista busca introduzir outra maneira de se explorar a transmissão de rádio, problematizando o caráter massificante do espectro de emissão em estações fixas que formam a rede

comunicacional instituída. A *radioart* vem, então, de um pensamento alternativo às inserções artísticas que, cedo ou tarde, acabam por ser condicionadas a interesses dos veículos de comunicação regulados pelo poder econômico ou estatal. Sua alternativa consiste em tomar a emissão eletromagnética como fundamento poético e tático no que envolve a produção do dispositivo, a amplitude do espectro de transmissão, a qualidade dos sinais propagados e a formação da audiência. Se a arte de rádio estava para a produção de material para veículos massivos, a *radioart*, por outra via, estaria para “intervir diretamente no material chamado ‘ondas de rádio’” (KOGAWA, 2008, não paginado).

A prática da *radioart* em Kogawa não coloca a tecnologia de veiculação em segundo plano, como até o momento foram pensadas as incursões radiofônicas, desde os futuristas italianos dos anos trinta até as peças experimentais de John Cage nos anos cinquenta (KOGAWA, 2008). Ainda que derivada de manifestações anteriores, a diferença da *radioart* é que ela busca tomar o funcionamento primário das transmissões com as próprias mãos, pela manufatura de dispositivos FM muito simples (*Mini FM*) e por um espectro de atividade que excede a lógica comunicacional mainstream. Baratos e de fácil montagem manual, os *Mini FMs* são os equipamentos de partida para Kogawa repensar as ondas de rádio em perímetro corporal/anatômico, na intenção de reconfigurar a radiodifusão para uma linguagem artística e de efeito emancipatório – *radioart* que é autonomia tecnológica e está no alcance das próprias mãos.

O aprimoramento dos transmissores em miniatura foi possível graças à eclosão do movimento japonês de rádios livres, quando “centenas de estações apareceram em todo o país” (KOGAWA, 2008, não paginado) na primeira metade dos anos oitenta. A multiplicação *gremiliana* de microestações FM foi diretamente influenciada pela experiência autonomista italiana dos anos setenta, tendo como expoente a *Rádio Alice*, que inaugurou outra forma de se explorar a radiodifusão a partir de inserções táticas de curto e médio perímetros (até dez quilômetros) no sistema comunicacional da cidade de Bolonha (COSTA, 2013). A *Rádio Alice* foi um projeto alternativo de transmissão radiofônica diferente de canais privados, públicos ou político-partidários. Combinava literatura, música, locuções experimentais e acontecimentos do cotidiano com a divulgação de atos e demais eventos da efervescência autonomista italiana da segunda metade dos anos setenta (CUNHA, 2005).

O caráter excedente, de sobra, de não-cabimento em face da política mercadológica e institucional sobre os meios de comunicação fez das rádios livres matéria para se pensar e agir taticamente com mídias telemáticas, a começar pelo rádio, mas se estendendo para a televisão e *Web*, dado que também funcionam com ondas

portadoras eletromagnéticas, ainda que por diferentes redes de transmissão. Félix Guattari, entusiasta desse fenômeno, via na tomada autonomista das ondas eletromagnéticas uma atividade de expressão *revolucionária molecular*, um tipo de revolução que se faz por uma política do “desejo encarnado” na vida por si mesma, que se diferencia dos arranjos *molares*, entendidos nas formas da cultura vigente e da política instituída.

De uma primeira *Alice*, polinizaram-se outras milhares pelo ar. A característica *molecular* consistiria em um processo de transformação vital, espontâneo e não ancorado por identidades constituídas, muito menos por formas-Estado (lei, propriedade, partido, governo) ou por estratégias de excitação capitalista. O *molecular* e o *molar* seriam instâncias para uma *micropolítica* que analisa as transformações no campo social desde seu *gérmen* pulsional implícito, que não tem um rosto identificável, sendo que entre “esses dois níveis não há uma oposição distintiva, que dependa de um princípio lógico de contradição” (GUATTARI, 1987, p. 127).

Foi precisamente ao se atentar à dinâmica de captura e recodificação institucional das estações de rádio “*moleculares*” que Tetsuo Kogawa repensa sua ética de transmissão pela *radioart*. Por sua ativa participação no fenômeno radiolivrista japonês dos anos 80, Tetsuo Kogawa encontra no pensamento de Guattari paralelos à sua prática (KOGAWA, 2008). No contexto japonês, a popularização e aprimoramento da montagem artesanal de dispositivos do tipo *Mini FM*, foram determinantes para a aproximação de Kogawa e Guattari, uma vez as estações manufaturadas operavam em código aberto, envolviam a multiplicação e contágio da atividade emissora, além de funcionarem em perímetro reduzido, diferente dos veículos de massa. O *mínimo* necessário para a construção de estações de rádio é relacionado à atribuição *molecular* em Guattari, faz o artista japonês pensar no *mínimo* e no *micro* enquanto qualidades alternativas à emissão radiofônica de massa. A simplicidade técnica e redução potencial do *Mini FM* implementado por Kogawa resulta de uma saída possível diante da institucionalização das emissoras independentes que também aconteceu no Japão logo após a multiplicação de *rádios livres*. A atividade de radiotransmissão é dimensionada como linguagem artística.

Minhas inserções de rádio cumprem um desafio auto-proclamado de gerar impulsos que vão para além de limites físicos ou espaciais. A 88.8 não deixa de espacializar um canal invisível, mas se distingue do não-visto que ordena os meus/nossos dias. Um radiodifusor do tipo FM transmite informações sonoras por meio de ondas eletromagnéticas em modulação de frequência (FM vem de *Frequency Modulation*). Por modulação se entende a adição de impulsos elétricos em ondas portadoras. Na

tecnologia FM, a modulação acontece de acordo com a frequência da onda, diferente da modulação de amplitude (AM) que, como o nome diz, porta o pulso elétrico na amplitude de onda. A onda portadora produzida pelo circuito transmissor tem frequência e amplitude fixas enquanto sua fonte e regulação não for alterada. É esse aspecto da onda que determina o canal de recepção em qualquer aparelho de rádio.

Como em todo esquema elétrico, um transmissor de rádio faz passar a energia elétrica por trilhas e componentes eletrônicos (resistores, capacitores, osciladores, bobinas, antenas, etc). Os componentes eletrônicos armazenam, limitam, amplificam, oscilam ou emitem a energia em passagens sequenciais determinadas pelo diagrama do circuito. O sistema opera em sequências energéticas encadeadas em velocidade próxima à da luz, na direção entre a carga positiva e negativa, da entrada para a saída da energia. O fluxo se repete ciclicamente enquanto houver alimentação energética.

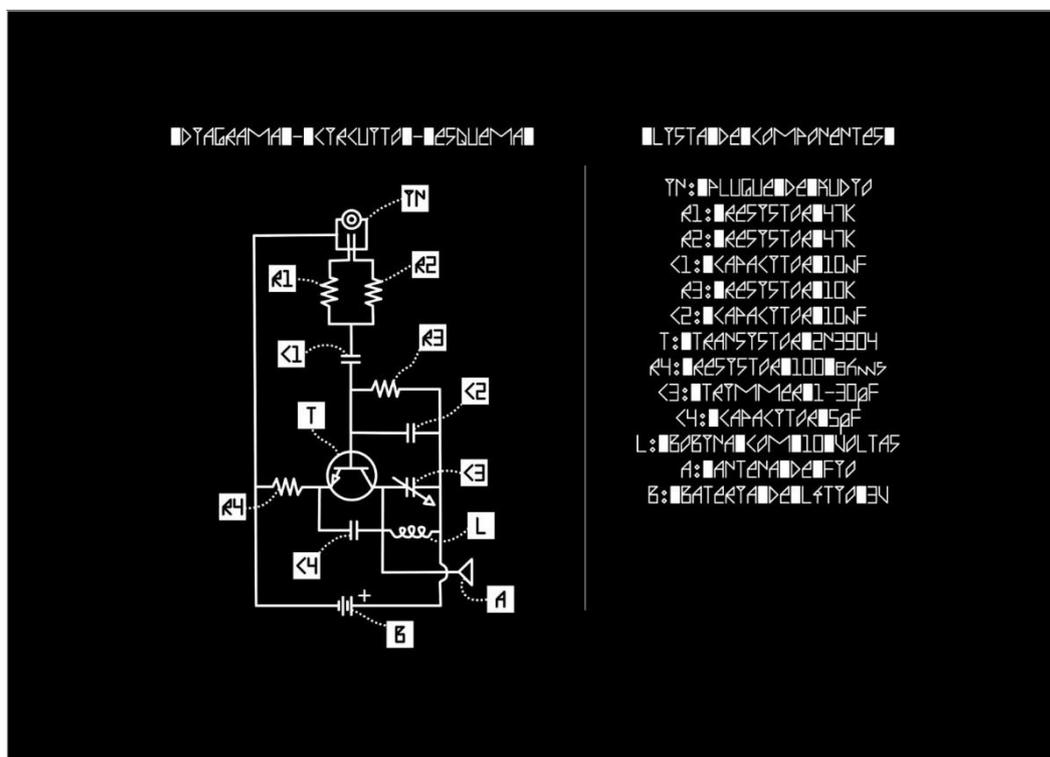


Figura 3. Esquema de circuito radiotransmissor FM. Fonte: AUTOR, 2018.

Tomemos como base o diagrama eletrônico usado (figura 3). Energizado por uma bateria de 1,5 à 3 volts, o circuito opera da seguinte maneira: (a) sinais elétricos de áudio entram no circuito via plugue estéreo IN; (b) com energia limitada por dois resistores R1, os sinais se misturam à corrente do circuito e passam pelo capacitor C1, que tem a função de separar os sinais elétricos contínuos e alternados do circuito; (c) o transistor 2N3904, associados aos resistores R2, R3 e com os capacitores C2 e C3,

amplifica os sinais elétricos de áudio para serem agregados a ondas eletromagnéticas - processo de modulação; (d) as ondas eletromagnéticas e sua faixa de transmissão são produzidas pela bobina indutora L e pelo o capacitor variável C4; (e) a modulação interna de sinais de áudio com ondas eletromagnéticas de alta frequência é emitida no espaço através da antena conectada ao circuito.

E, assim, aprendi a fazer um transmissor FM de espectro mínimo para desutopizar (tornar real) um desejo persistente de torcer os limites físicos de recintos fechados. Estabelece conexões de minha prática em lugares abertos e fechados. Se antes as palavras potência, fluxo, circulação e funcionamento frequentavam mapas mentais em meus trabalhos de arte enquanto figuras alusivas, no esquema eletrônico da 88.8 elas são literalidades operacionais.

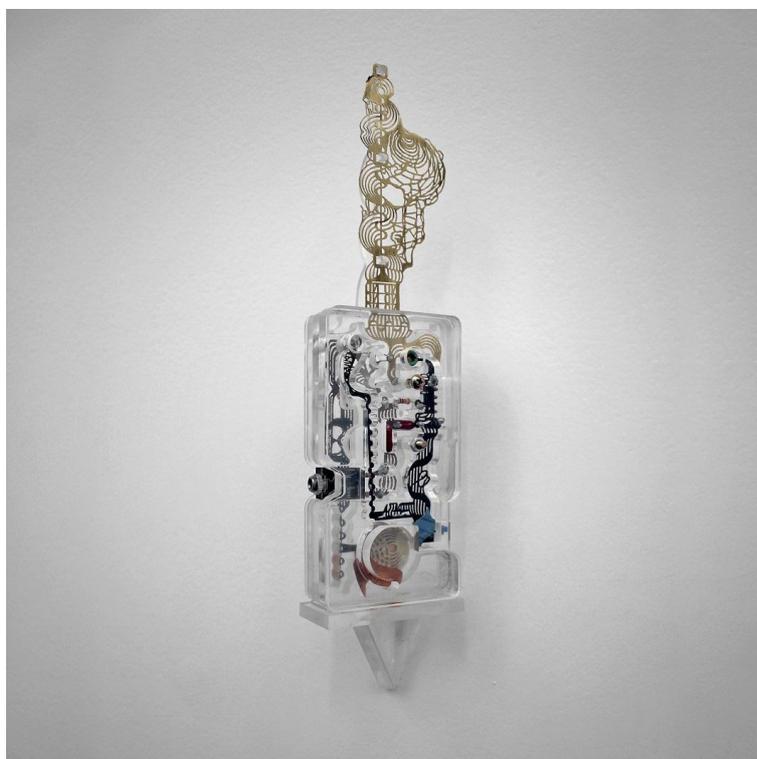


Figura 4. Protótipo de radiotransmissor FM. Componentes eletrônicos, bateria de lítio de 3V, desenhos em latão fotocorroído quimicamente e peças de acrílico cristal cortados à laser. Dimensões de 5,3 x 2,4 x 16,2 cm. Ano de 2019. Fonte: AUTOR, 2019.

Após a primeira experiência de qualidade unicamente ondulatória, o esquema eletrônico foi adaptado para criação de um protótipo de radiotransmissor funcional enquanto objeto de exposição artística (figura 4). Tal dispositivo artesanal foi projetado peça por peça para dialogar intenção poética do trabalho com funcionalidade eletrônica. O protótipo reúne cortes de acrílico à laser, desenho em metal, componentes eletrônicos e tem como base esquemática o mesmo circuito

eletrônico para transmissores FM mencionado anteriormente. O detalhe adicional é que a transmissão precisa ser executada junto de um aparelho de áudio, sendo possível a emissões de qualquer conteúdo sonoro pré-gravado.

Todas as ligações dos componentes eletrônicos são de latão fotocorroído e remetem à figuração de ondas eletromagnéticas que, em alguns trechos, são interrompidos por desenhos de quebra e por inscrições textuais. Como invólucro para os componentes internos, o radiotransmissor tem sua estrutura externa toda feita em camadas de acrílico transparente, milimetricamente projetadas e cortados para o ajuste dos componentes eletrônicos e dos desenhos gerados dentro de um volume específico. O dispositivo criado consiste em uma das formas visuais possíveis para o real interesse de atravessamento e emissão energética. Articula-se pela frente e o verso dos olhos por diversas formas.

O desenho de montagem para o transmissor 88.8 por si mesmo pode ser entendido como ideia-objeto. Sob termos teórico e de lógica interna, o diagrama esquemático já se realiza como fenômeno. A própria apresentação de seu desenho, com ou sem execução material, é um acontecimento de realidade, pois sem a própria autológica do circuito, a coisa não existirá nem na linguagem e muito menos materialmente.

Faço desse empenho um exercício de arte na qualidade de uma dinâmica transformativa, ainda que em escala ínfima e individual. A arte que me anima não é aquela que só vai aos problemas de seu campo, mas também aquela que endereça efeitos sobre os dias comuns. Sobre a ordem e a rotina dos viventes. Sou um deles e por aqui falei de um pouco das dobras de minha vida. Espero que de algo valha para além de mim mesmo. Foi pelo circuito que pude estar de forma literal em mais de um lugar ao mesmo tempo. Moldei-me pelo impensável e fiz pelas ondas invisíveis outra realidade concreta.

Referências

GINTZ, Claude. **Arte Conceptual**: una perspectiva. Madrid: Fundación La Caixa, 1989.

BRAGA, Newton. **Transmissores**. Eléctron Especial: Rio de Janeiro, v. 1, 1987. Disponível em: <<http://www.newtoncbraga.com.br/index.php/livros-nacionais/2393-transmissores--entenda-e-monte-vol-1-download.html>>. Acesso: 10 de jun. 2017.

COSTA, Mauro Sá Rêgo. **Rádio, Arte e Política**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

CUNHA, Magda. **A Era Pós-Mídia Desenhada nas Rádios Livres**: o pensamento de Felix

Guattari. In: MEDITSCH, Eduardo (org.), Teorias do rádio – Textos e contextos (vol. 1). Florianópolis: Insular, 2005.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUCHAMP, Marcel. **Speech to the New York State Chess Association**. In: D'HARNONCOURT, Anne; McSHINE (Org.) Marcel Duchamp. New York: Museum of Modern Art, 1973.

ELLIOT, Gregory. Jacques Rancière and Indisciplinarity. **Art and Research**. Amsterdam: University of Amsterdam, vol. 2, n. 1, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1997.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KOGAWA, Tetsuo. **A RadioArt Manifesto**. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/3ezvyaf>>. Acessado em: 16 de jul. de 2020.

MARTINS, Bosco. **Manoel de Barros: três momentos com um gênio**. Entrevista à Carta Capital, 2006. Disponível em: <<https://www.carosamigos.com.br/index.php/grandes-entrevistas/2675-manoel-de-barros>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

ROCHA, Helder. **Introdução à Eletrônica para Artistas**. 2017. Disponível em: <<http://www.argonavis.com.br/cursos/eletronica/IntroducaoEletronicaArtistas.pdf>>. Acesso em: 10 de ago. 2017.

Elias Maroso

Doutorando em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), ênfase em Poéticas Visuais, linha de pesquisa *Linguagens e Contextos de Criação*. Com formação em Artes Visuais – bacharelado em Desenho e Plásticas (UFSM), Estéticas Contemporâneas (*Universidad de la República* – Montevideú, Uruguai), Design de Superfície – Especialização (PGDS/UFSM) e Mestrado em Arte e Tecnologia, Poéticas Visuais (PPGART/UFSM). Contato: eliasem@gmail.com.