

Os dispositivos em *Concert for four pianos* de Lolo & Sosaku

Guilherme Mayerⁱ

César Lignelliⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Os dispositivos em *Concert for four pianos* de Lolo & Sosaku

Os autores deste artigo analisam a performance *Concert for four pianos* de Lolo e Sosaku. Para tal, inicialmente, eles evocam debilidades e possibilidades vocais. Em seguida realizam uma breve exposição dos conceitos de polifonia, discurso e dispositivo, na perspectiva deste artigo. Por fim, consideram: o release da dupla, as decisões da direção do vídeo, o nome da performance, o piano e as máquinas que tocam os pianos. Durante este trajeto, defende-se que os discursos criados pela dupla de artistas são desenvolvidos, sobretudo, devido às escolhas de dispositivos utilizados.

Palavras-chave: Vozes. Polifonia. Dispositivos. Discurso. Música.

Abstract - The apparatus in *Concert for four pianos* of Lolo & Sosaku

This article aims to analyze the performance *Concert for four pianos* by Lolo and Sosaku. For this, initially, weaknesses and vocal possibilities are evoked. Then, a brief exposition of the concepts of polyphony, discourse and device is carried out, from the perspective used in this article. Finally, the following are investigated: the release of the duo, the video direction decisions, the name of the performance, the piano and the machines that play the pianos. During this path, it is argued that the discourses created by the duo of artists are developed, above all, due to the choices and relationships with the devices used.

Keywords: Voices. Polyphony. Devices. Discourse.

Resumen - Los dispositivos en *Concert for four pianos* de Lolo & Sosaku

Este artículo tiene como objetivo analizar la performance *Concert for four pianos* de Lolo y Sosaku. Para ello, inicialmente, se evocan debilidades y posibilidades vocales. Luego, se realiza una breve exposición de los conceptos de polifonía, discurso y dispositivo, desde la perspectiva utilizada en este artículo. Finalmente, se investiga lo siguiente: el lanzamiento del dúo, las decisiones de dirección del video, el nombre de la actuación, el piano y las máquinas que tocan los pianos. Durante este recorrido, se argumenta que los discursos creados por el dúo de artistas se desarrollan, sobre todo, por las elecciones y relaciones con los dispositivos utilizados.

Palabras clave: Voces. Polifonia. Dispositivos. Discurso.

Muitas perguntas - muitas vozes

Obras artísticas podem apresentar muitas vozes. Essas vozes são manifestadas em momentos distintos do processo composicional à sua recepção. Algumas destas persistem, outras são esquecidas, mesmo que aparentemente exitosas. O espectro do fracasso ronda qualquer manifestação vocal,

[...] vozes do fracasso poderiam ser em si fracas? Fracas no sentido de brandas, mansas, moderadas, tolerantes ou debilitadas, acabadiças, adoentadas, alquebradas ou escassas, minguidas, parcas ou finas, miúdas, ralas ou frágeis, quebradiças ou franzinas, débeis ou incapazes, despreparadas, imperfeitas, inábeis, péssimas ou indecisas, irresolutas ou inferiores, incompetentes, insuficientes, mediocres ou moles, flácidas, frouxas, tenras ou pobres, desvalidas e miseráveis? Seriam vozes trêmulas? Com pouca presença de alguns harmônicos? Disfônicas? Sem fluidez no emitir das palavras no tempo? Ou seja, entrecortadas demais? Rápidas demais? Com sotaque demais? Que roubam ar demais? Que requerem força demais? Que possuem ruído demais? Que requerem atenção demais de quem as compartilha? Seriam vozes que apresentam sinais de possíveis patologias? Ou seriam vozes que incomodam a quem as escuta? Ou vozes que incomodam somente quem as produz? Ou vozes que comunicam o que as pessoas que as produzem não querem comunicar? Ou que não se entende por questões relativas a dicção? Ou, mais, seriam vozes que estigmatizam as pessoas que as produzem sem que elas nem sequer imaginem o que está acontecendo? Seriam vozes que ludibriam outrem acerca de qualquer assunto que seja de interesse próprio? Estas últimas seriam vozes de sucesso? O sucesso de uns incide necessariamente no fracasso de outros? Haveria vida se a natureza não contemplasse o fracasso? [...] Nos parece que essa miríade de tropeços acústicos seria o bom tempero de tudo, as idiossincrasias das diferenças, as rupturas, as quebras repentinas, as síncope. O que seria do desgraçado sem sua lamúria? O que seria do fanho sem aquela coisa nasalada? O que seria do bêbado sem sua ladainha trôpega? (Lignelli; Roberto, 2019, pp. 225-226).

Concert for four pianos está recheada de tropeços acústicos, rupturas, quebras e síncope. Por ora, as vozes dos pianos se tornam irreconhecíveis, os músicos são máquinas antiquadas, os autores, *roadies*, que ludibriam seu público,

E, aqui, podemos falar das impurezas da voz, aquela coisa ruidosa que permanece entre os interstícios das vocalidades sempre colocando em perspectiva o que pode a voz, o que ela é, seu devir marulhoso. Esse bicho acústico, ou não, molecular, que tensiona uma prática viva da produção de sentidos nas cenas e na vida, essa entidade-conceito que a todos nos perpassa e tanto nos instiga, com o que há de pactuar para ser? (Lignelli; Roberto, 2019, pp.226-227).

Na obra analisada há, no mínimo, o pacto entre dois artistas, uma série de maquinas e quatro pianos com desejos perenes, formulações táticas, fricções de tradições e muitas vozes. “Incrivelmente, esse motor desejante pode advir de uma imagem, memória, dor, êxtase ou simplesmente do desejo de comunicar” (Lignelli; Roberto, 2019, p. 227).

Dispositivos - vozes múltiplas

Esse jogo de palavras em que sons, vozes, pessoas e maquinetas desejantes de comunicação se complementam, será o ponto de partida do entendimento de polifonia nos limites deste artigo. *Poli* significa múltiplos e *fonia* trata dessas vozes em sentido ampliado. Mais de um som, mais de uma voz, mais de uma coisa e um ou mais discursos. Nessa perspectiva, buscaram-se aproximações com o conceito de polifonia no teatro, desenvolvido por Ernani Maletta, no que diz respeito ao “[...] entrelaçamento de pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir uma nas outras sem prejuízo de sua autonomia” (2016, p.48).

Nesta escritura serão demonstradas algumas relações entre os artistas Lolo e Sosaku e alguns dispositivos, apresentados no decorrer das seções, como parte relevante dos pontos de vista discursivos da obra analisada¹. Saliente-se que não há o ensejo de apontar os limites, ou ainda se posicionar de forma inovadora, na problemática entre discurso e dispositivo. Apenas parte-se da proposta de que “[...] o dispositivo é uma rede que se estabelece entre os discursos” (Martinez Posada, 2013, p.83, tradução nossa²).

Se os dispositivos se estabelecem entre os discursos, então, de forma simétrica, os discursos se alicerçam em meio aos dispositivos. Os dispositivos possuem a capacidade de constituir o sujeito e o sujeito, por sua vez, produz o discurso, nesse ciclo de produção incessante, cabe uma pergunta, o que é dispositivo para os fins deste artigo? Acerca disso, Giorgio Agamben pode dar luz a essa questão:

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes[...], a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares [...] provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiram - teve a inconsciência de se deixar capturar (2005, p. 13).

Para criar um discurso há uma diferença substancial entre usar uma caneta, um lápis, um gravador de áudio ou um *software* digital para apresentá-lo. Ainda há uma diferença abissal entre apresentá-lo em uma performance, em uma revista científica ou em um podcast, por

¹ O espetáculo completo encontra-se no seguinte *link*:

<https://www.youtube.com/watch?v=k9lGk8FvlRU&t=436s>.

² [trecho original] El dispositivo es una red que se establece entre los discursos (Martinez Posada, 2013, p. 82).

exemplo. O que gera a diferença diferencia, nesses casos, são os dispositivos que o cercam. Não apenas a prisão panóptica e sua docilização dos corpos envolvem a produção subjetividade por meio de dispositivos, como bem definiu Foucault³; mas também os formatos das privadas em cada país, como satirizou Zizek⁴. E, nesse sentido, as vozes utilizadas em *Concert for four pianos* são expressas em uma confusão entre os sujeitos e os objetos, que estão alicerçados pelos dispositivos até se tornar um discurso.

Trocando em miúdos, este artigo tem como objetivo analisar a performance supracitada, considerando as relações entre seus dispositivos, vozes e produção de discurso. Com efeito, apresentar-se-ão alguns argumentos visando responder a seguinte questão: como os dispositivos influenciam o discurso da obra *Concert for four pianos*? Para isso, serão considerados os seguintes dispositivos: o release da dupla⁵; as decisões de direção do resultado filmado; o nome da performance; o piano; e as máquinas que tocam os pianos.

A partir desses dispositivos em específico, nota-se a primeira vista, suas funções separadas, suas vozes na visão dos autores desse artigo: referências à música eletrônica; sugestões acerca do terror maquínico; o sarcasmo em relação às tradições; as decisões melódicas e tímbricas do piano na performance, e por fim, a maneira *suis generis* de acionar tais timbres. Além dessa visão de suas vozes em separado, ainda há a junção delas durante o ato performativo, gerando novos significados, gerando destaques, reforços, contrapontos e novidades ocorridas por conta de algumas vozes em conjunto.

A dupla que não são só dois - vozes fronteiriças

Lolo & Sosaku são uma dupla de artistas. Lolo é nascido em Buenos Aires, Argentina e Sosaku é de Tokyo, Japão. Atualmente, ambos vivem em Barcelona, Espanha, espaço em que fizeram sua primeira performance como dupla: *blanco* no *Distrito Quinto Gallery*. Essa dupla continua ativa com planejamentos de apresentações para o ano de 2023 em Taiwan, Espanha e Itália. No currículo deles percebe-se apresentações em mais de 8 países, em 3 diferentes continentes: Europa, Ásia e América.

No mesmo site em que as informações acima foram encontradas há, também, pistas acerca das proposições discursivas da dupla:

³ Referente ao antológico livro *Vigiar e Punir* (1986).

⁴ Referente ao documentário *The pervert 's guide to ideology* (2012).

⁵ Disponível em: <http://www.loloysosaku.com/info-contact/>.

Lolo & Sosaku investigam as possibilidades da escultura como campo expandido. O nexo que une seu trabalho é a busca de um objeto em contato com seu entorno e com espectador, um objeto que busca fricção e tensão, explorando a capacidade de criar novos significados. Seu trabalho transita entre diferentes linguagens artísticas como escultura, instalação, arte cinética e pintura, muitas vezes incorporando música e som. Seu *modus operandi* é constituir-se como sujeito e ir de sua materialidade maquínica à transcendência, ao misticismo e ao desconhecido. A música eletrônica é certamente o destaque de sua inspiração como uma linguagem complexa traduzida em instalações sonoras e composições escultóricas. Formas, linhas, materiais e sons são reunidos em esculturas de movimento que executam tomando suas próprias vozes em uma imprevisível transformação contínua. Explorando muitos horizontes artísticos e redefinindo fronteiras, seu interesse é a energia e as forças ocultas que guiam vida em nossa era tecnológica (2022, *online*, tradução nossa⁶).

Essa citação abre possibilidades para o desdobramento de sentidos que atravessam, formações, interpretações e desejos da dupla residente em Barcelona. Sabe-se, todavia, que um release artístico constitui em uma síntese. A dupla, com esse dispositivo, apresenta o que entende ser relevante sobre o seu trabalho.

Nesse sentido, já na primeira frase do release, percebe-se uma instância polifônica no trabalho da dupla: a escultura em campo expandido. A escultura situa-se no compêndio das artes plásticas e comumente envolve a modelagem de imagens em três dimensões. Entretanto, nesse contexto, a palavra expandido diz respeito a confecção de artefatos que se relacionam com outros objetos e plateia, em performance. Para os autores deste artigo, essas esculturas ao mediar relações produzem um discurso equipolente entre o objetual e o humano. Concomitantemente, percebe-se um embate destas duas entidades separadas ontologicamente pela modernidade.

Essa forma discursiva entra em contato com os preceitos da dupla, vistos na segunda frase da citação. Uma vez que, em suas obras eles buscam a fricção e tensão do objeto com o seu entorno e com a expectativa, a vista de gerar outras acepções. *Ad substantia negotii* Lolo &

⁶ [trecho original] *Lolo & Sosaku investigate the possibilities of sculpture as an expanded field. The nexus that unites their work is the quest for an object in contact with its surroundings and with the spectator, an object that seeks friction and tension, exploring the capacity of creating new meanings. Their work moves between different artistic languages such as sculpture, installation, kinetic art and painting, often incorporating music and sound. Its modus operandi is to constitute itself as a subject and to reach from its machinic materiality to transcendence, to mysticism and to the unknown. Electronic music is certainly the highlight of their inspiration as a complex language translated into sound installations and sculptural compositions. Shapes, lines, materials and sounds are assembled together into motion sculptures that perform taking their own voice in an unpredictable continuous transformation. Exploring many artistic horizons and redefining boundaries, their interest is the energy and the hidden forces that guide life in our technological age.*

Sosaku fazem da sua criação um exercício de deixar objetos se relacionarem frente às suas materialidades. Em suas obras, os movimentos dos autores são os mínimos necessários para que os objetos estabeleçam suas próprias relações - entre eles e os espectadores das performances. Assim, o *modus operandi* de Lolo & Sosaku pode ser definido como um exercício de suficiência, nas palavras de Fernanda Eugenio:

Dá-se corpo de situação, assim, ao labor envolvido na redução de protagonismo da forma-sujeito e, ao mesmo tempo, reivindica-se em acto, o fortalecimento da (re)conexão com uma sabedoria da parcimônia. Trabalhar pelo suficiente constitui-se num gesto de resgate da noção de que o 'pode fazer' não se reduz nem se magnifica num 'ter que fazer' [...] numa relação íntima, alegre e sóbria; prudente mas não pudica - com o 'também poder não fazer' (2019, p. 46).



Imagem 1: Foto da obra *Painting for machines* (2019).

Antes de adentrar na obra *Concert for four pianos*, nota-se como, de fato, a dupla cria dispositivos para os objetos se relacionarem de maneiras distintas. Em *Painting for machines*, apresentada na Imagem 1, Lolo e Sosaku construíram mecanismos de madeiras, com roldanas e com certo nível de automação, para a criação de telas com desenhos assimétricos. Ou seja, estes dois, Lolo e Sosaku, não são mais dois, ao darem protagonismo às esculturas e seus movimentos.

O release continua afirmando que eles trabalham de maneira interdisciplinar, tendo a música como uma interface possível. Como percebe-se, o trabalho *Concert for four pianos* está diretamente relacionado a um discurso musical, enquanto *Painting for machines*, apresentado na Imagem 1, dialoga com as artes plásticas de maneira mais intensa.

Lolo e Sosaku explicitam suas referências e inspirações com a música eletrônica. Sobre isso percebe-se como as obras *Painting for machines* e *Concert for four pianos* apresentam proximidades com a estética sampler que, segundo Coelho e Gaspar “nasce da física; Somos movidos pelos impulsos elétricos” (2005, p.158), sendo a mediação de elementos físicos base fundante do trabalho de Lolo e Sosaku.

Ao explicitar certas características da dupla em seu release, nota-se duas vezes que irão se entrelaçar gerando manifestações polifônicas, sendo essas: a compleição visual e a sonora. Em complemento, a dupla ao dispor de maquinário complexo e de mediação predominada por agentes não-humanos e suas proposições sonoras realizadas a partir disso, já propõe uma discussão sobre a mediação tecnológica na sociedade (política, estética, filosófica e econômica).

Nesse sentido, os dois artistas se posicionam, diante dessa forma de vida, deslocados de um polianismo progressista - em que tudo estaria em uma constante melhora. Lolo e Sosaku propõem, mesmo que *in vitrum* um universo de máquinas gigantescas e barulhentas, em relação aos minúsculos humanos.

E é justamente esse excesso de sons estranhos e que se digladiam que lhes interessa. Essa proposta de composição utilizando esses sons também pode ser notada como uma referência a certas modalidades da música eletrônica. Em *stricto sensu* o *jungle*, também conhecido como *drum n'bass*, como defende Mark Fisher:

Também vale a pena manter o nome Jungle porque evoca um terreno: a selva urbana, ou melhor, o lado de baixo de uma metrópole que estava apenas em processo de digitalização. [...] como uma invocação dos poderes do convívio cosmopolita. No mesmo tempo, no entanto, Jungle não era de forma alguma uma celebração inequívoca do urbano. Se a selva comemorasse qualquer coisa, era a atração do escuro. A selva liberou a libido reprimida no impulso distópico, liberando e ampliando o gozo que vem antecipar a aniquilação de toda corrente de certezas (2011, p. 23, tradução nossa).

Ao entrar em contato com o dispositivo *release* da dupla percebe-se como a voz da dupla se manifesta de maneira mais geral, quais referências, com quem há o diálogo e com quais mídias estes se relacionam. A voz da proposta estética dos artistas de forma geral está posta de maneira consistente. No release da dupla é comentado sobre o desejo de colocar em

evidência um diálogo sobre as forças ocultas que guiam a vida na contemporaneidade. No prosseguir das seções deste artigo será notado como as outras vozes presentes em *Concert for four pianos* reforçam esta proposição, culminando em uma visualidade e sonoridade que está em consonância com essa ideia, e também com o restante do ideário apresentado.

O vídeo - a voz da direção

A análise dessa obra será feita a partir do vídeo, disponibilizado na *internet*, dessa performance. Como dito anteriormente, há uma diferença entre os dispositivos utilizados e as formas de se expressar, produzir vozes a partir deles.

Inicialmente, é prudente reparar que o vídeo proposto para análise não foi realizado por Lolo e Sosaku. O vídeo em questão foi produzido e distribuído pelo *Sónar CCCB +D⁷*, um festival realizado em Barcelona de música e artes multimídias. Lolo e Sosaku informam, em seu site pessoal, que essa performance já foi realizada com a presença de público e que há também essa versão para *streaming* realizada pelo festival.

Há uma diferença substancial entre as duas linguagens. A linguagem convivial, da apresentação com o público e a linguagem de uma gravação para *streaming*. Sem entrar nas questões sobre o aspecto do ciclo de retroalimentação público e plateia defendido por Erika Fischer-lichte (2011), quiçá na construção ontológica do convívio e poiesis teatral de Jorge Dubatti (2016), neste trecho do artigo defender-se-á essa questão a partir de outro recorte: o critério de narrativa, por meio do foco, da compleição visual da performance.

Na apresentação com público tête-a-tête, o espectador tem a liberdade de focar no que lhe interessa da obra. Já, na apresentação gravada e reproduzida pelo *streaming* há uma decisão prévia de quais planos serão entregues ao público, ou seja, há uma condução de seu foco.

O vídeo analisado foi gravado no estúdio da dupla localizado em *L'Hopitale*. Esse estúdio é uma sala com paredes brancas, um piso de cimento cru e uma série de tralhas encostadas no canto esquerdo atrás dos pianos. Essa imagem só pode ser percebida por conta da primeira decisão de plano da direção: um *plongée*. Este é usado logo na abertura da performance e na maioria das vezes que Lolo e Sosaku entram em cena. Segundo Carolina

⁷ Não foi encontrado no site da dupla, nem do festival a informação do nome do diretor de filmagem.

Gaffuri e Rogério Zanette “[...] o ângulo plongée diminui o sujeito” (2016, p. 9), o que configura certo significado para a cena.

Como apresentado anteriormente, Lolo e Sosaku exploram formas de suficiência do seu próprio trabalho, deixando a fricção dos objetos protagonizarem a ação e os tornando uma espécie de *roadies* da sua própria obra. Nesse sentido, diminuir a presença deles por meio do tamanho da tela, a partir de um *plongée*, torna-se um reforço a voz proposta normalmente em performances desta obra *in vivo*, que é de tentar deixar os pianos e seus dispositivos acoplados gigantescos.

Outros planos utilizados são os recortes, normalmente, próximos do piano e dos dispositivos. Esses são muito aproximados fazendo aparecer apenas partes específicas do instrumento. Convencionalmente chamados de *close up*, para Gaffuri e Zanette, eles manifestam “[...] o maior poder de significação psicológica e dramático de uma cena, pois a câmera enquadra as fisionomias lendo nelas as expressões mais íntimas transmitindo de maneira direta e fugaz os sentimentos do personagem para o público” (2016, p. 8). Esse plano comumente utilizado em momentos da televisão sensacionalista, para capturar na tela a lágrima do sujeito, nesse trabalho apresenta outras possibilidades narrativas.

Inicialmente, esses planos aproximados expõem como é feita a performance, suas traquitanas, contrapesos e alavancas, reforçando o aspecto engenhoso da obra em questão. Outra característica que cabe ressaltar deste ponto é a imponência dos objetos máqunicos frente aos humanos, que são apresentados na cena a partir de um *plongée*. Essa perspectiva tem relação com a proposta defendida por Fisher acerca da música eletrônica *drum n’bass* ou, na nomenclatura preferida pelo autor, *jungle*.

Em suma, a voz do vídeo, além de trazer sua produção de sentido individual, entra em consonância direta com duas proposições da voz dos artistas, encontradas por meio de postulados no seu *release*. As características da música eletrônica e das forças ocultas que guiam a vida na contemporaneidade são ressaltadas por meio das escolhas de *close ups* e *plongées*.

Para dar fim a essa passagem sobre o vídeo, cabe ainda ressaltar a estaticidade proposta pelo festival de Barcelona, na realização do vídeo em questão. O vídeo de *Concert for four pianos* utiliza basicamente estes dois focos: o geral em *plongée*, para momentos de transição e aparecimento de Lolo e Sosaku; e os *close ups* utilizados nos dispositivos em ação.

Não há nenhum momento da gravação em que foram utilizados movimentos da câmera, seja por meio de uma grua, *travelling*, ou mesmo com a câmera na mão -o que é relativamente comum em gravações de performances musicais. Essa decisão pode ter relação com o fato da composição, entre aspectos visuais e sonoros, proporem uma certa mecanicidade e o fator cinético ser deixado para as máquinas.

Nomes - a voz do ingresso

Há duas questões acerca do nome da performance que serão analisadas a seguir que já demonstram escolhas estéticas dos artistas: o aceno sarcástico do nome em relação à música erudita, e a dimensão explicativa dos nomes propostos pela dupla como ocorre em algumas obras de referência nas artes visuais.

Não é incomum que obras de música erudita tenham seus nomes com características relacionadas à forma da obra, sua tonalidade, instrumentos solistas, etc. Este tipo de enunciação pode ser notada, por exemplo em: *Concerto para Piano N. 1 em Mi Menor Op. 11*, de Chopin; *Concerto para Violino em Mi Menor Op. 64*, de Mendelssohn; *5ª Sinfonia em Dó Menor Op. 67*, de Beethoven; *Sonata para Piano nº 11*, de Mozart; *Trio para Piano em Lá Menor, Op. 50*, de Tchaikovski; *Tocata e Fuga em Ré Menor*, de Bach, entre tantos outros exemplos.

No caso de *Concert for four pianos*, essa forma de nomear se repete. A obra é um concerto, e há quatro pianos. Criou-se, assim, também uma nomeação por características, utilizada na música erudita. Entretanto, como aspecto diferencial, na obra da dupla, não há nenhuma referência ao centro tonal, no sentido de qual a nota que guiará as outras notas dentro da escala, quiçá o tipo de escala que será utilizada, escala maior ou menor, como visto nos exemplos acima.

Essa diferenciação ocorre uma vez que as notas batidas no piano além de não serem totalmente precisas em toda a performance, também não seguem um centro tonal. Nessa instância, percebe-se o tom zombeteiro da dupla residente de Barcelona, pois esse trabalho não diz respeito a uma performance que se assemelhe, em termos sonoros, a nenhuma das obras eruditas citadas acima e nem tampouco a forma de execução, no sentido da maneira de tocar os instrumentos.

Lolo e Sosaku não pertencem ao universo da música erudita; este tipo de música não está, quiçá, em seu release de apresentação. O que lá aparece é a relação direta da música

eletrônica e que está presente na obra. Para o público, no sentido de discurso que atravessa a obra no momento de sua expectativa, o que se nota é, diretamente, uma ironia, ou mesmo uma brincadeira com as etiquetas da música de concerto. A dupla demonstra com o nome *Concert for four pianos* sua face iconoclasta e peralta de diálogo com uma dimensão histórica da música erudita. De forma metafórica, é possível compreender o nome proposto como um *sampler* da música erudita.

Em outro sentido, ressalta-se que, comumente, nomes de obras visuais conhecidas também apresentam um grau de literalidade em seus nomes, como: *A ronda noturna*, de Rembrandt; *A decapitação de João Batista*, de Caravaggio; *O grito*, de Munch; e *O Fuzilamento de 3 de maio*, de Goya.

Cabe apresentar alguns nomes de outras obras de Lolo e Sosaku, para assim notar a consistência dessa característica em sua trajetória artística. *Painting for machines*, já apresentada na Figura 1, pode ser traduzida de maneira livre, como *Pintura feita por máquinas*. Há uma literalidade nesse nome, afinal, a performance ocorre com as máquinas pintando quadros. Em *Sonic woods*, madeira sônica, a dupla busca as sonoridades de objetos de madeira. Portanto, eles utilizam essa literalidade também como elemento de criação de suas outras obras, pois essa proposta reforça algo dito em seu release: a dupla gosta da fricção de objetos e suas possibilidades de discurso durante a expectativa.

A produção de sons - a voz do piano.

Concert for four pianos apresenta sua centralidade no instrumento que compõe o título, em sua sedimentação histórica e em suas possibilidades de composição. Mesmo com as subversões da obra, é notável que o piano prossegue sendo a fonte sonora, ou seja, elemento que produz e emite o som, mais utilizada na performance.

Cabe pensar na etimologia da palavra piano. Esta advém do italiano *pianoforte*, que, por sua vez, já era um encurtamento de *gravicembalo col piano e forte*, em uma livre tradução cravo com (intensidade) suave e forte. Esse nome foi dado em torno de 1710 pelo inventor Bartolomeo Cristofori, em função da alteração que os martelos com feltro trouxeram, relativa a outras características tímbricas ao som metálico do cravo. Um piano é formado por teclas

que atacam os martelos com pontas de feltro, que, por sua vez, batem nas cordas e ressoam nas estrutura de madeira do instrumento gerando suas sonoridades.

O piano responde com precisão à intensidade exercida sobre a tecla, permitindo assim extrair notas suaves ou fortes. Outro elemento importante do piano é sua cauda, sendo possível a cauda longa, média ou de armário. Esse elemento modifica o espaço de ressonância da vibração da corda, alterando sua intensidade.

Ainda, acerca das teclas, há uma diferenciação, por cores, das notas utilizadas. As notas brancas dizem respeito aos tons e as pretas aos semitons. Na teoria musical europeia clássica-moderna, entendida nesse contexto como aquela em que não discute questões relativas a atonismos⁸, há a diferenciação entre tons e semitons, sendo sete tons e cinco semitons formando doze notas. As distâncias entre a nota principal, a tônica, e as outras geram intervalos que podem ser percebidos, dentro do piano, na ilustração abaixo:

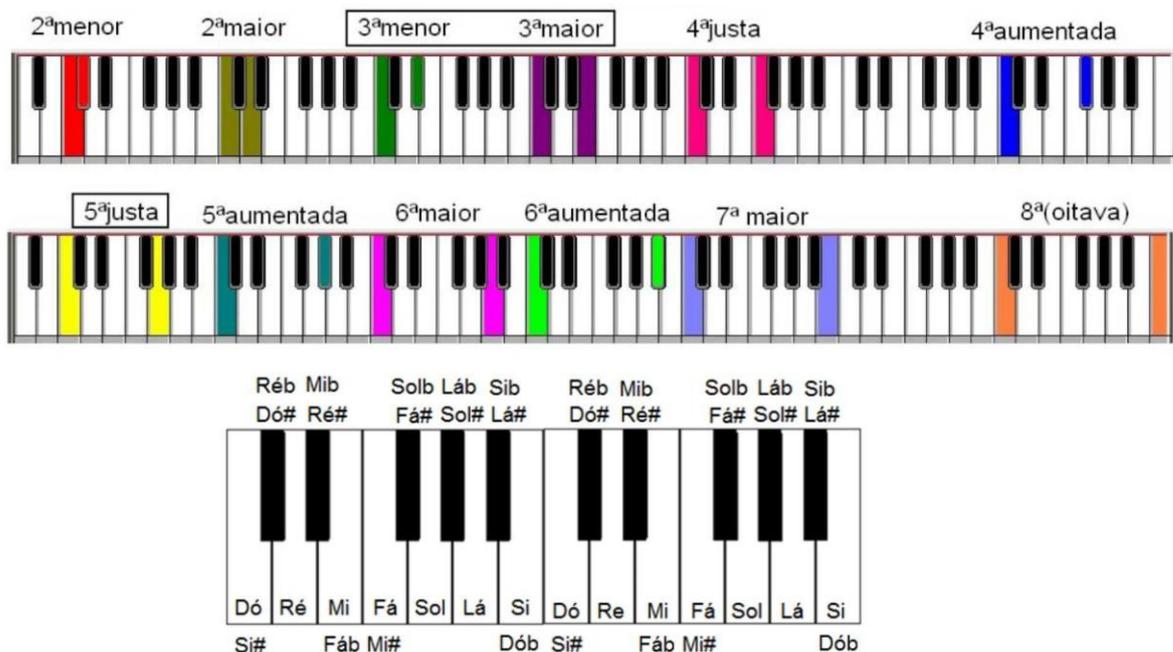


Imagem 2 - Ilustração do piano realizada pelos autores.

⁸ Atonismo é um processo de composição encabeçado por Arnold Schoenberg em que “A estrutura das obras compostas interinamente não pode, portanto, ser entendido em termos de tom ou sistemas de doze tons” (Teitelbaum, 1965, p. 72-73).

Repare que, no piano, as notas pretas correspondem às convencionadas como Sustenidos (#) ou Bemóis (b). Essas, na Imagem 2, são apresentadas nas partes superiores enquanto as teclas brancas ficam abaixo. Além disso, ressalta-se que, no piano, as pretas também são destacadas por relevo.

Como característica do objeto há os pedais que, na maioria dos casos, servem como formas de prolongar as notas em questão. Esse material serve, normalmente para a produção de *legatos*⁹ em notas que as mãos da/do pianista não alcançam.

Em *Concert for four pianos* Lolo e Sosaku subvertem as características apresentadas acima. O som do piano, por vezes, é emitido a partir do contato dos dispositivos diretamente com as cordas. Outros golpeiam apenas as teclas pretas. Ainda há aqueles que geram *clusters*¹⁰. Na performance analisadas, o piano também é apresentado enquanto uma instância visual. As características visuais e sonoras trabalham como vozes individuais e que, nesse caso, reforçam o tom jocoso da dupla, trazido na seção anterior. O piano é um instrumento que, por sua morfologia, espera-se que seja tocado algo que respeite os 12 tons, além de sua sedimentação histórica como um instrumento caro e que faz parte de ciclos de pessoas com alto poder aquisitivo. A voz desse instrumento, na obra analisada, se dá pela subversão do seu uso habitual, o que na visão dos autores deste artigo também é uma jocosidade gerada pela contraposição sonoro e visual na performance.

*Concert for four pianos*¹¹ - as vozes acopladas no piano

Enquanto panorama, há quatro pianos que ficam dispostos em uma sala. Nesse espaço, três estruturas metálicas cilíndricas, tal qual varas, que possuem espumas nas pontas, são movimentadas por um mecanismo autômato fazendo com que esses objetos batam nas teclas do piano dando início a performance. Chama-se, a critério de facilitação da análise, esse dispositivo de máquina 1¹².

⁹ O legato, palavra italiana, ou ligado consiste em ligar as notas sucessivas, de modo que não haja nenhum silêncio entre elas. Refere-se à maneira de executar uma frase musical. Opõe-se ao staccato.

¹⁰ Cluster é um agrupamento de notas. É um acorde musical que compreende notas adjacentes em uma escala.

¹¹ Como forma de tornar mais acessível a verificação das minutagens, fica explícito que será apresentado os hiperlinks do espetáculo, entre parênteses, no corpo do texto, a partir do minuto e segundo mencionado, isto ocorre por conta de uma ferramenta específica do aplicativo *Youtube*.

¹² Durante esta seção os dispositivos utilizados serão denominados máquinas e numerados por suas ordens de entrada na cena. A escolha do nome se deu para que não haja nenhum tipo de mal entendido acerca do que seria dispositivo após numeração.

Saliente-se que, para os autores deste artigo, a conjunção de notas em harmonias dissonantes também faz parte da construção da trama polifônica da obra. Assim sendo, os *clusters*, e os intervalos entre notas serão elementos de análise para compreender a polifonia de *Concert for four pianos*.



Imagem 3 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

As hastes com automação demoram, em média, quinze segundos para realizar o movimento completo. Este dispositivo toca as teclas três vezes: a primeira com todo o peso, gerando notas mais intensas; a segunda de maneira moderada; e a terceira delicadamente. Estas variações ocorrem por conta da estrutura física desse dispositivo, a haste apresenta um peso em uma das extremidades, deixando a outra extremidade elevada, como em uma gangorra. O trabalho do motor e da articulação conectada à vara é de abaixá-la para tocar as teclas. Nessa correlação de forças criam-se essas repetições rítmicas.

Mesmo sendo um concerto para quatro pianos, nesse trecho, apenas três deles são acionados. Com três hastes iguais, formados pelo mecanismo apresentado anteriormente, neste primeiro momento são tocadas as notas Fá # 2¹³, Fá# 3 e Lá 3, formando um salto de terça menor, em relação a oitava mais aguda (Fá# 3 - La 3), e de décima menor em relação a

¹³ As notas apresentadas pelo piano, quando reconhecíveis e pertinentes a análise, serão notadas desta maneira, sendo: o nome da nota e sua oitava no piano. A título de notação o número 1 é a oitava mais grave do piano e prossegue a numeração para as oitavas mais agudas.

oitava mais grave (Fa# 2 - La 3). Como mencionado acima, a máquina 1 apresenta uma temporalidade precisa, entretanto, por conta do material utilizado na ponta do objeto, para além das notas Fá# 2 Fá# 3 e há momentos em que também soam, em conjunto as notas Sol 2 e Sol 3 ou Fá 2 e Fá 3, assim como a nota Lá 3 soa em conjunto com Lá# 3 ou Sol# 3. Este processo perdura até 3min50s.

Ademais, no prosseguir da performance, Lolo entra em cena e aciona a máquina 2, notado na Imagem 4, abaixo:



Imagem 4 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

A máquina 2 toca as teclas do piano por meio de um motor que faz movimentos circulares, em 4min36s (<https://youtu.be/k9lGk8FvlRU?t=276>). Mecanicamente, o motor acionado está acoplado a uma haste conectada a um cabo de aço com um peso na ponta. Na performance ele impacta algumas notas em um pequeno *cluster* de cinco notas: Lá# 1, Si 1 Dó 2, Dó# 2 e Ré 2, bem como, Mi 1, Fá 1, Fá# 1, Sol 1, Sol#1. Há um rebote deste corpo, que impacta em outro conjunto de notas, sempre em intervalos de trítomos, relativos a Dó 2 e Fá#¹⁴ como explica Silva:

¹⁴ Foi proposto, nos limites deste artigo, a análise de notas em cluster a partir da nota central ao se analisar intervalos.

Como o trítono de Si e Fá apresenta três tons em vez de três e meio, diz-se que ele é uma quinta diminuta ou, uma quarta aumentada, se for entre Fá e Si. Esse é o único caso de intervalo de três tons entre quintas de notas “naturais” e de dois tons e meio entre quartas, na mesma situação. Contudo, qualquer intervalo de três tons que resulte de uma quinta alterada é, obviamente, um trítono. O resultado da combinação de trítonos cria uma sensação de instabilidade, uma dissonância, o efeito de uma desarmonia que impele à busca da normalidade, necessita da resolução de um acorde seguinte que devolva a tranquilidade, anteriormente suspensa (2019, p. 375).

O acorde seguinte, apresentado na citação como a possibilidade de resolução para a devolução da tranquilidade nunca ocorre. Outro aspecto que demonstra a diferença entre o primeiro e o segundo dispositivo, encontra-se no som residual apresentado pelo mecanismo em movimento quando o cabo aço é esticado. Esse som repetitivo chama a atenção como parte da ambiência criada. Nesse momento, como percebe-se no vídeo, Lolo e Sosaku estão arrumando os próximos dispositivos que serão usados. O som de seus corpos mexendo nos fios, cabos, arames, etc, se imiscuem e se confundem com o som do cabo.

Em 7min00s (<https://youtu.be/k9lGk8FvlRU?t=420>), a máquina 3 é acionada, como apresentado na imagem abaixo:



Imagem 5 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Posicionados entre as cordas e os martelos, a máquina 3 é confeccionada a partir de motores cujo as pontas são rotatórias e apresentam conexão com espécies de hélices. As hélices entram em contato direto com as cordas do piano gerando sonoridades peculiares, múltiplas e aleatórias.

Isto ocorre pois não se sabe ao certo em que corda estes artefatos irão tocar. Estes motores dão pequenos pulos ao entrarem em contato com o piano. Tampouco se sabe em que momento haverá os contatos. Os saltos podem ser maiores ou menores a depender da posição de encaixe. Em comparação com os artefatos anteriores, percebe-se, nesse caso, que a imprevisibilidade torna-se mais presente justamente por conta das características do dispositivo, que envolvem: motor, hélice e seu posicionamento em relação ao piano. Além disso, ocorre mais uma subversão do modo de tocar esse instrumento musical, pela forma de acionamento das cordas.

Relacionado a esta forma não-usual de se utilizar o piano, nota-se que o aspecto do timbre também foi modificado nessa instância de maneira mais contundente. Se com os dispositivos anteriores era possível notar o som de piano mais característico, esse, agora, apresenta um som mais próprio de cordas e palhetas, lembrando um violão ou outro instrumento cordofone que não utilize martelos ou aros.

Em 9min13s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=553>) Sosaku aciona mais 4 motores¹⁵, dessa vez, na área das cordas mais graves do piano. Evidencia-se que, antes as notas médias do piano, quando acionadas por meio desses dispositivos, demonstravam uma sonoridade mais próxima desses instrumentos cordofones, entretanto, ao acionar o dispositivo nas cordas mais graves, estas emitiam uma sonoridade distinta. Neste caso, o som assemelha-se ao chacoalhar de uma placa de acetato, comumente utilizada em exames de raio x.

Outra característica é que entre 7min00s e 9min13s os sons evocados podiam ser percebidos com alguma definição em relação às suas frequências. Mesmo com a velocidade das hélices e a imprevisibilidade das notas emitidas, era possível notar os intervalos com alguma explicitude. A partir desse momento as notas se tornam ainda mais difíceis de se reconhecer. Este efeito é causado por dois motivos: primeiramente por conta do aumento da quantidade de dispositivos, de quatro motores com hélice passaram-se para oito; e por conta das sonoridades mais graves serem mais difíceis de perceber para o ouvido humano, como afirma Diogo Magalhães e José Alves Filho:

¹⁵ Continua-se considerando estes motores novos como máquina 3 pois a estrutura continua a mesma.

Nas condições normais de temperatura e pressão, $v = 332$ m/s. Portanto, a primeira frequência natural ($n = 0$) do canal auditivo é 3320 Hz. Este valor corresponde às observações de Fletcher e Munson (1933), cujo valor mínimo da curva de 0 fon encontra-se entre 3000 Hz e 4000 Hz. Dito de outra maneira, frequências próximas a 3320 Hz são mais facilmente perceptíveis pelos seres humanos porque o canal auditivo potencializa a percepção dessa região do espectro sonoro. Este cálculo relativamente simples explica o motivo do ser humano ter mais facilidade em perceber os sons médios e agudos, entre 1000 Hz e 6000 Hz, do que os sons graves (2017, p.335).

Em 10min06s, (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=606>) Lolo adiciona a máquina 4, formada por uma haste conectada a uma estrutura quadricular ligado que é movimentada pendularmente por um motor que bate nas cordas do piano com movimentos precisos de ida e volta. Até o momento este é dispositivo utilizado pela dupla que apresenta maior precisão rítmica e melódica. Isto ocorre pois este objeto sempre bate nas mesmas cordas do piano e o movimento tem uma repetição constante. Segue abaixo a Imagem 6 que o explicita:



Imagem 6 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Ainda nesse frenesi de sons dentro das cordas do piano, buscando essa outra timbragem, Sosaku aciona a máquina 5. Esse objeto apresenta imprecisão melódica e rítmica por conta de suas características de confecção. Na parte superior do piano, que encontra-se aberto, fora disposto um motor com rotação lenta, acoplado a ele há um gancho de arame e um vergalhão amarrado em sua ponta inferior. No caso, a rotação do motor gira o arame que impulsiona o vergalhão para cordas distantes umas das outras fazendo soar intervalos de mais

de uma oitava do piano. A máquina 5 faz bater as duas pontas do vergalhão nas cordas do piano, concomitantemente.



Imagem 7 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Em 10min58s (<https://youtu.be/k9lGk8FvJRU?t=658>) a dupla desliga os 8 motores que formam a máquina 3, deixando apenas as máquinas 4 e 5 ligadas. Nesse momento percebe-se novas características sobre estes elementos. Primeiramente a diferenciação de intensidade e timbre da máquina 4 no instante em que ele se aproxima das cordas e quando ele se afasta, o conjunto de notas tocado é Sol# 1, La 1, Si 1.

Em relação a máquina 5, o gancho com o vergalhão, nota-se uma diferença abrupta de intensidade em relação ao outro, ele é muito mais alto e, mesmo tocando notas graves, entre a primeira e a segunda oitava do piano¹⁶, estas são perceptíveis com explicitude quando tocadas. Essa característica ocorre pois, além da intensidade facilitar a percepção, ele toca apenas uma corda por vez.

Lolo, mais uma vez entra em cena, e liga, a partir de um interruptor, a máquina 6 que volta a utilizar as teclas do piano. Este apresenta frequência, intensidade e duração constantes e precisas. Em um movimento de cima para baixo, gerado por um motor com uma

¹⁶ Não foi possível realizar a notação com tamanha precisão por conta de sua aleatoriedade no tocar, apresentando muitas notas distintas em pouco tempo.

haste acoplada com a ponta envolta em tecido. Essa ponta toca as teclas Sib 3 e Lá 3 do piano em repetições. A imagem abaixo apresenta com maior limpidez a máquina descrita:

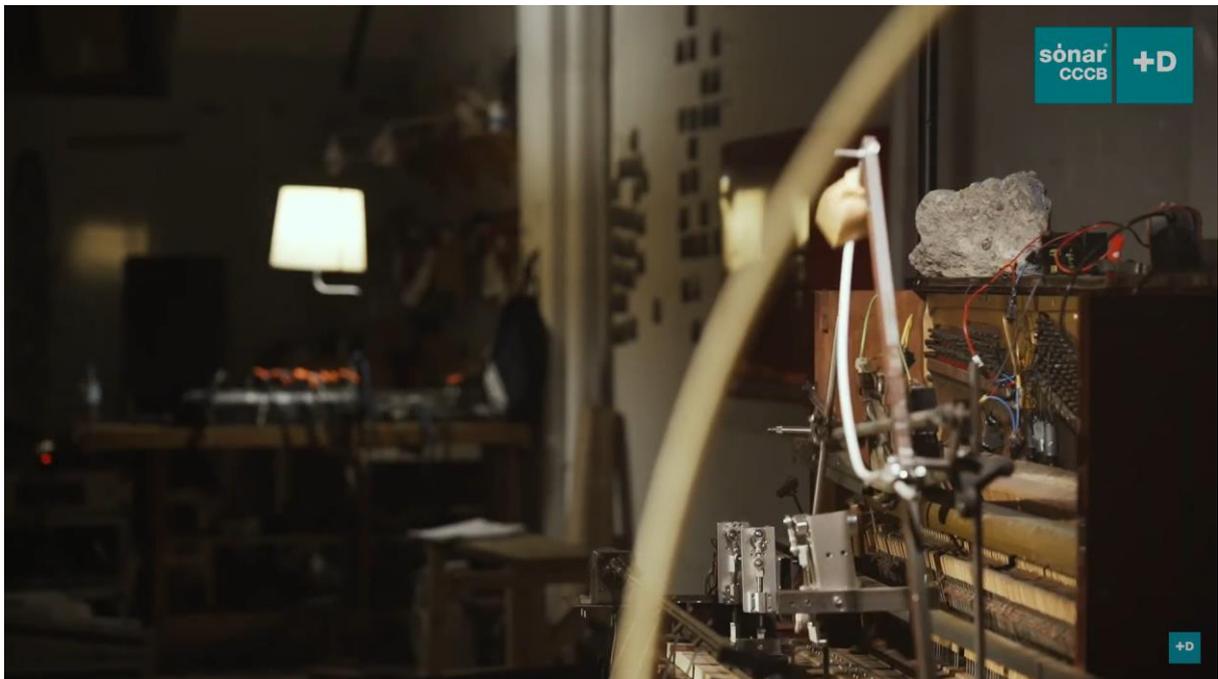


Imagem 8 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Nota-se, nesse caso, uma escolha estética que salta os olhos. Esse é o primeiro objeto que tem, como característica, a capacidade de encostar em uma nota por vez, tanto que ele toca primeiramente o Sib 3 e logo em seguida toca o Lá 3 separadamente. Intui-se a escolha da dupla em colocar a ponta com tecido entre uma nota e outra para que ele encostasse primeiramente na nota de Sib 3, por conta de sua elevação natural do piano, e escorregasse para a nota Lá 3.

Sosaku aciona a máquina 7 de característica *suis generis*, em relação ao seu *modus operandi* e suas propriedades sonoras. Em 15min06s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=903>) ele aciona um motor giratório com uma barra horizontal, semelhante ao utilizado para assar frangos no espeto. Acoplado à barra, há pequenas chapas metálicas de fina espessura e flexíveis. Dispostas em distâncias equânimes, estas chapas tocam o piano pressionando as notas Mi de oitavas diferentes, sendo: Mi 2, Mi 3, Mi 4, Mi 5 e Mi 6. Por conta da flexibilidade do material utilizado, o piano toca as notas de forma suave, tendo em vista que a intensidade desse dispositivo ocorre por conta das cinco oitavas que são usadas, como percebe-se na Imagem 9:



Imagem 9 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Se anteriormente a decisão de utilizar mais de uma tecla distinta era o mote de Lolo e Sosaku, criando dissonâncias, por vezes, pela imprecisão, por outras, pela aleatoriedade, neste caso, a máquina 7 brinca justamente com a lógica musical mais *stricta*, a distância de oitavas. A distância entre as oitavas consiste na repetição, após 12 notas, da primeira nota com o dobro da frequência da nota anterior, ver figura 2.

Outra característica interessante dessa formulação musical é o fato da escolha do dispositivo tocar simultaneamente cinco Mi's oitavados, e ainda estar acionado o outro dispositivo que tocava as notas Sib e Lá. Há uma tensão gerada por conta do trítono, anteriormente explicado, entre as notas: Mi 2, Mi 3, Mi 4, Mi 5, Mi 6 com Sib 3. Esta tensão é resolvida por meio de uma quarta justa, especificamente: Mi 2, Mi 3, Mi 4, Mi 5, Mi 6 com La.

A dupla desliga todas as máquinas em 16min36s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=992>). Entra no quadro Sosaku e liga apenas a máquina 2. Mais uma vez, o mesmo artista aproxima-se do mesmo piano que ligou a máquina 2 e aciona a máquina 8. Com sua contextura semelhante a uma máquina de costura, em que um movimento circular gera uma forma de subir e descer uma alavanca, o toque do piano é acionado por uma haste de metal, como visto na imagem abaixo:

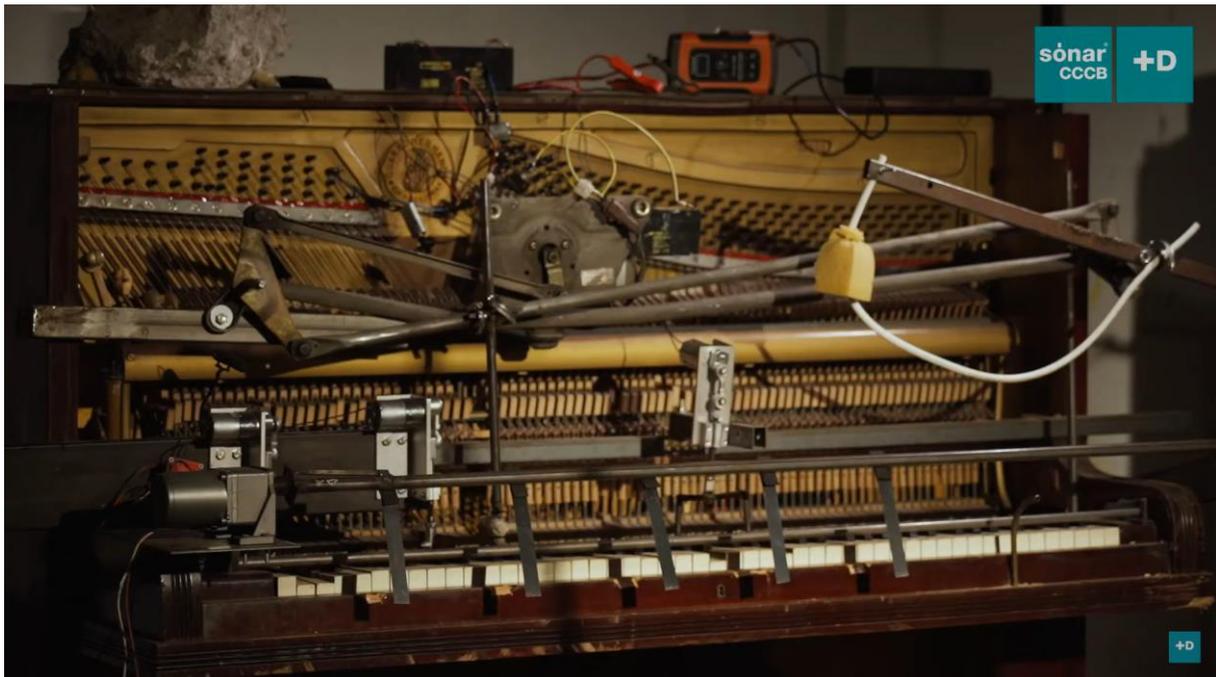


Imagem 10 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Uma propriedade diferenciada da máquina 8, desenvolvido por sua morfologia, é a sua ponta dupla. Esta duplicidade gera, construções harmônicas precisas e em ritmo de cento e vinte bpm em virtude da velocidade de rotação do motor e da simplicidade da máquina, no caso em intervalo de quinta, Fá 4 e Dó 5, respectivamente, ver Imagem 10 e Imagem 2.

A dupla prossegue o trabalho acionando a máquina 9, uma espécie de chapa de metal resistente que realiza um movimento de abaixar e levantar, como visto em 18min29s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=1109>) e na imagem abaixo:



Imagem 11 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Este objeto cria o acorde apenas utilizando as teclas pretas do piano, referentes aos sustenidos, precisamente, tocando as notas: Dó# 4 Ré# 5 - mais uma vez a morfologia do objeto situa tal questão. Em razão das notas pretas serem mais altas que as brancas, esse dispositivo toca estas e não alcança as teclas brancas, convencionadas como naturais.

Sosaku entra em cena para acionar a máquina 10, essa é feita com um novo motor rotatório e um elemento plástico moldável, semelhante a uma mangueira. Este dispositivo tem precisão rítmica e melódica, tocando apenas uma nota por vez, um Ré 5, a partir de 19min06s, (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=1146>).

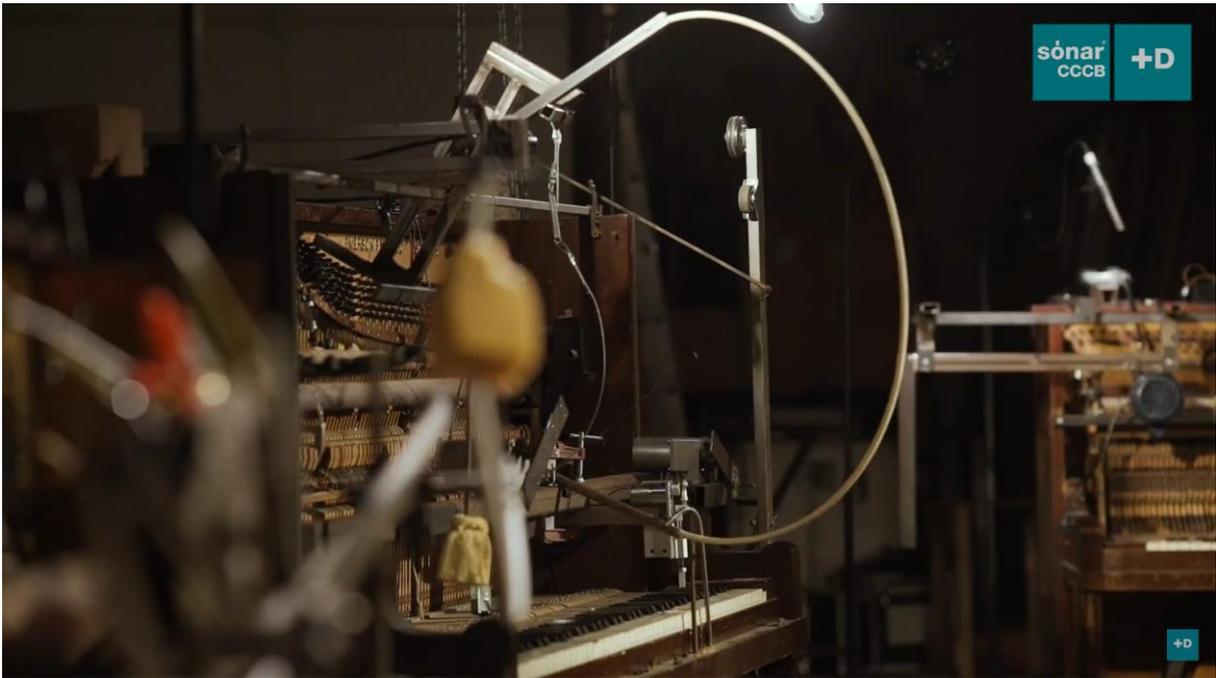


Imagem 12 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Após esse momento em que melodicamente e ritmicamente constitui-se uma precisão maior, em 20min58s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=1258>) Sosaku aciona a máquina II que novamente é aleatória. Este objeto é feito com um motor, com uma corda acoplada e, amarrado a ele, há uma haste com espumas nas duas pontas e um pequeno pedaço de vergalhão enlaçado com arame e um gancho. O movimento desse dispositivo é como uma pescaria, ele desce para encostar em uma nota e suas quatro pontas (duas com espuma, a do vergalhão e a do gancho) geram a sonoridade instável percebida visualmente a seguir:



Imagem 13 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Os pequenos motores com hélices ligados às cordas agora mudam o tamanho e modificam o local que é aplicado no piano formando a máquina 12, em 22min36s (<https://youtu.be/k9lGk8Fv1RU?t=1352>). O motor giratório com hélices agora é grande, sua estrutura é pesada e remete a um cortador de frios semi-profissional, além disso, este é posicionado entre as teclas gerando duas movimentações principais. A primeira é um cluster por conta do objeto pesado em cima das teclas e a outra é o levantar dele por meio da hélice para a movimentação até gerar um novo cluster. Este dispositivo apresenta uma instabilidade melódica e harmônica, dificultando a identificação das notas tocadas.



Imagem 14 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Conjuntamente ao outro som, que tinha como característica uma proposta rítmica, percebe-se, nesse momento do concerto, uma espécie de *drum n'bass*. Esse estilo é musicalmente “caracterizado pela justaposição de uma base de baixo com movimentação lenta e o sampler de bateria que é colocado por cima em ritmo rápido” (Ferrigno, 2014, p.99, tradução nossa¹⁷). Essa marcação de baixo é feita pela máquina ilustrada abaixo:



Imagem 16 - Frame do vídeo *Concert for four pianos*.

Tudo se torna silêncio, em 29min29s (<https://youtu.be/k9lGk8FvIRU?t=1769>) todas as máquinas são desligadas. Entretanto, após poucos segundos, Sosaku aciona, mais uma vez, a máquina 12, que termina o concerto apenas com seu som característico de instabilidade rítmica e melódica, percorrendo as duas primeiras oitavas do piano.

Conclusão - afinando vozes

Concert for four pianos não é apenas um raio em céu azul. *Concert for four pianos* não é apenas uma fagulha de inspiração. *Concert for four pianos* não é uma performance das potências de um artista que pratica por uma vida um instrumento. *Concert for four pianos*, talvez, e

¹⁷ [trecho original] “Drum ‘n’ bass is characterized by the juxtaposition of a very low, slow-moving bassline and sampled drum breaks that are played back at a quick tempo” (Ferrigno, 2014, p.10).

utilizamos o talvez pois esta obra não dá a segurança de uma afirmação indulgente, seja uma provocação com tudo isso.

Uma provocação com labor. Uma provocação com criações complexas. Mas, mesmo assim, uma provocação. Extrapola limites. *Concert for four pianos* não se restringe a uma provocação pontual, e sim dilatada, reiterada e ressignificada no tempo. O lirismo se dá por meio de doses maquínicas de apresentações de dispositivos que ora rodam, ora sobem, ora descem, ora pulam.

E, assim, foram analisados dispositivos que geram sonoridades, vozes e discursos, em *Concert for four pianos* de Lolo e Sosaku, gerando resultados polifônicos.

O primeiro dispositivo é o próprio release da dupla radicada em Barcelona, em que se pode notar os anseios discursivos da dupla. Esse texto agrupa com rigor o trabalho deles, mesmo deixando sobrar espaços para palimpsestos próprios da realidade artística de Lolo e Sosaku. No release percebe-se algumas características da dupla que compõe o discurso de *Concert for four pianos*: a prática interdisciplinar com a escultura; a fricção de objetos em espaço de expectativa; a influência da música eletrônica e, por fim, a busca por inserir sua própria contemporaneidade maquínica em seu fazer estético.

Neste ínterim, a interdisciplinaridade presente encontra outro tempero, uma nova voz para compor essa trama polifônica: a mídia do vídeo. Dentre as escolhas da direção destacam-se três que embalam a narrativa proposta: o *plongée* para a apresentação dos humanos; *close up* para as máquinas; e a estaticidade. A escolha de diminuir o humano, explicitar os mecanismos e realizar tudo isso sem nenhuma movimentação das câmeras utilizadas, diz respeito, entre outras potencialidades de discussão que ficaram de fora, a um destaque das máquinas e seus funcionamentos.

Ainda cabe trazer, nestas palavras finais, a criação do nome da performance. Entretanto, como analisar esse dispositivo? Busca-se, mais uma vez, uma análise tática, da função daquele material em uma produção de discurso. Seguindo a linha de raciocínio, o nome do espetáculo fará diferença, no caso do dispositivo de buscadores de vídeo do *website youtube*, em relação a quem irá encontrar o vídeo, pesquisas próximas, entre outras formas que o algoritmo deste aplicativo trabalha.

Sob este ponto de vista, Lolo e Sosaku apresentam um nome que, estrategicamente, já vem endereçado: *Concert for four pianos*. Um nome que remete à sedimentação histórica da música erudita e de referenciais das artes visuais, mesmo que esta obra não tenha uma relação

direta com estes tipos de trabalho. Sublinha-se que esse nome, ainda que tenha essa verve sarcástica, explicita o trabalho entregue. De toda a sorte a obra da dupla é um concerto e é realizada com quatro pianos.

Sobre a produção de sonoridades *stricto sensu*, propõe-se perceber a fonte sonora mais utilizada pela dupla: o piano, com suas potencialidades mecânicas e sonoras, com sua sedimentação histórica, mas, desta vez, tocado por máquinas.

Os dispositivos utilizados pela dupla marcam uma forma *suis generis* de tocar esse instrumento. Por isso, *Concert for four pianos* pode também ser analisada, em outros trabalhos, a partir: da virada do não-humano nas filosofias contemporâneas, debatidas por Richard Grusin (2015); da ideia de democracia dos objetos, proposta por Levi Byant (2011); das posições sobre ontologia orientada a objetos, de Graham Harman (2011); e das discussões pós-humanistas, encabeçadas por Beatriz Ferrando (2019).

Se *Concert for four pianos* não é apenas um raio em céu azul, como fora defendido no início desta conclusão, aqui encontram-se os motivos disso com maior explicitude. Antes de tudo, a criação desses dispositivos é processual, não são *ready mades*, são fruto de labor oficinairo, com princípios próprios da engenharia, física, cálculos, serralheria entre outros âmbitos. Considerou-se para essa análise o grau de estabilidade do dispositivo; suas características de produção sonora; e a relação com as outras fontes sonoras, comumente o piano. Cada nota tocada pode ser entendida como uma voz entoada, e a próxima nota, advinda de um *cluster* ou de outro dispositivo acionado, gera uma construção de sentido, uma outra dissonância, ou uma consonância ao desejo de compor essa obra polifônica.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Outra Travessia, [s. l.], v. 5, n. 5, pp. 9-16, 01 jan. 2005.
- BAKHTIN, Mikael. *Problemas da poética de Dostoiévski* 4.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BRYANT, Levy. *Democracy of Objects*. Michigan: Open Humanities Press, 2011.
- DUBATTI, Jorge. *Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- EUGENIO, Fernanda. *Caixa-Livro*. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.
- FERRANDO, Francesca. *Philosophical posthumanism*. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2019.
- FERRIGNO, E. D. *The Dark Side: representing science fiction in drum'n'bass*. *New Review Of Film And Television Studies*, [S.L.], v. 9, n. 1, pp. 95-104, mar. 2011. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2011.521722>.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford, Hants: Zero Books, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.
- HARMAN, Graham. *Prince of Network: Bruno Latour metaphysics*. Melbourn: Re.Press, 2009.
- LIGNELLI; ROBERTO, Gil. *Vozes do Fracasso*. In: LIGNELLI; GUBERFAIN, Jane Celeste (org.). *Práticas, poéticas e devaneios vocais*. Rio de Janeiro: Synergia, 2019. pp. 1-237.
- MAGALHÃES, Diogo.; FILHO, José. *Por que é mais difícil escutar os sons graves do que os sons médios e agudos?*. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, v. 34, n. 1, pp. 331-338, 2017.
- MALETTA, Ernani. *Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2016.
- MARTINEZ POSADA, Jorge Eliécer. *El dispositivo: una grilla de análisis en la visibilización de las subjetividades*. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 19, p. 79-99, Dec. 2013. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892013000200004&lng=en&nrm=iso. acesso em out, 2022.

SILVA, Carlos Eduardo. IL DIAVOLO. ALL'OPERA: representações do diabo na ópera oitocentista Guavira Letras , Três Lagoas/MS, v. 15, n. 29, pp. 371-385, jan./abr. 2019.

TEITELBAUM, R. *Intervallic Relations in Atonal Music*. Journal Of Music Theory, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 72, 1965. Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.2307/843150> .

ZIZEK, Slavoj.; FIENNES, Sophie. *The pervert's guide of ideology*, Zeitgeist Films, 2012.

Artigo recebido em 17/10/2022 e aprovado em 01/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45452>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Guilherme Mayer - Doutorando em Processos Compositivos para Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Mestre em Artes Cênicas pelo mesmo programa. Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Pesquisador associado do *Anthropology and Dance Laboratory (AnD Lab)*. Participante do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena*. guigammayer@gmail.com .
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>

ⁱⁱ César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa *Vocalidade & Cena* (CNPq desde 2003). Editor do Periódico *Voz e Cena*. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Autor do livro *Sons e(m) Cenas* (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro *Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais* (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro *Desvio*, *Sutil Ato*, *alaOca*, *Teatro do Concreto* e *Trupe dos Argonautas*. Desde 2017, junto ao Grupo *Desvio*, circula com o *DeBanda* pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com .
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

