



# A SENSACÃO INDISSOLÚVEL: A TRANSDUÇÃO ENTRE CORPO E SOM COMO PAR

*THE INDISSOLUBLE SENSATION: THE TRANSDUCTION  
BETWEEN BODY AND SOUND AS PAR*

*LA INDISOLUBLE SENSACIÓN: LA TRANSDUCCIÓN  
ENTRE CUERPO Y SONIDO COMO PAR*

**Andrés Grumann Sölter**  
**Camila R. Cannobbio**

**Andrés Grumann Sölter**

Andrés Grumann Sölter é PhD em Estudos de Teatro e Dança pela Freie Universität Berlin (Institut für Theater u. Tanzwissenschaft sob a tutela de Erika Fischer-Lichte); ele também é formado em Filosofia pela Pontificia Universidad Católica de Chile e concluiu o Treinamento de Artista Sonoro em Tsonami (2021). Ele leciona e pesquisa na Faculdade de Artes da Pontificia Universidad Católica do Chile (Escola de Teatro e Pós-Graduação em Artes).

E-mail: agrumann@uc.cl

**Camila R. Cannobbio**

Camila R. Cannobbio é bacharel em Atuação pela Universidad Católica do Chile (UC). Mestre em Performance Practice as Research e Movement: Directing and Teaching, ambos pela Royal Central School of Speech and Drama, Londres. Diploma em Dança e Mediação Tecnológica pela UNAM. Desde 2017 trabalha como professora na área do movimento na Escola de Teatro da UC.

E-mail: crrojas1@uc.cl

### Resumo

Este ensaio explora a ligação indissolúvel entre o corpo e o som por meio de um laboratório em formato PaR (Prática como Pesquisa) com foco em como o tratamento auditivo de som ativa a percepção de uma experiência corporal interna. Para isso, utilizamos o sistema “Gordura” de *Body-Mind Centering* como meio de exploração somática para buscar formas de transduzir a experiência corporal em som e vice-versa. O conceito de transdução foi um elemento-chave para abordar a ligação entre ambos, enfatizando a natureza vibracional das sensações corporais, através de técnicas de foley, microfonia e síntese modular. A concepção interdisciplinar do laboratório, abordada em conjunto com uma metodologia PaR, permitiu desenvolver novas perspectivas e ligações entre som, sensação e experiência corporal.

**Palavras-chaves:** PaR; Sensação; Somática; Som; Transdução.

### Abstract

The essay explores the indissoluble connection between the body and sound through a laboratory in PaR format, (Practice as Research) focusing on how aural treatment of sound activates the perception of an internal bodily experience. For this, we use the “Fat” system of *Body-Mind Centering* as a means of somatic exploration to look for ways to transduce bodily experience to sound and vice versa. In this, the concept of transduction was a key element to address the connection between the two, emphasizing the vibrational nature of bodily sensations, through foley, microphone and modular synthesis techniques. The interdisciplinary conception of the laboratory, approached together with a PaR methodology, allowed us to develop new perspectives and links between sound, sensation and bodily experience.

**Keywords:** PaR; Sensation; Somatics; Sound; Transduction.

### Resumen

El ensayo explora la conexión indisoluble entre el cuerpo y el sonido a través de un laboratorio en formato PaR, (Práctica como Investigación) centrándose en cómo el tratamiento aural del sonido activa la percepción de una experiencia corporal interna. Para esto, utilizamos el sistema “Grasa” del *Body-Mind Centering* como medio de exploración somática para buscar modos de transducir la experiencia corporal al sonido y viceversa. En ello, el concepto de transducción fue un elemento clave para abordar la conexión entre ambos, enfatizando la naturaleza vibracional de las sensaciones corporales, a través de técnicas del foley, microfónica y síntesis modular. La concepción interdisciplinaria del laboratorio, abordada junto a una metodología PaR, nos permitió desarrollar nuevas perspectivas y vínculos entre sonido, sensación y experiencia corporal.

**Palabras claves:** PaR; Sensación; Somática; Sonido; Transducción.

A relação entre criação e pesquisa nos estudos especializados em formação artística é um tema que interessa, atualmente, à prática artística como pesquisa (“Prática como pesquisa”, em inglês *Practice as Research – PaR*). Robin Nelson, especialista nesse tema, aborda em *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances* que essa metodologia considera o fazer como forma de conhecimento, definindo-a como um modelo em que uma ampla gama de questões pode ser formulada e desenvolvida por meio da prática artística (Nelson, 2013, p.6). Para Nelson, há uma mudança no conceito de criação artística quanto à noção de **práticas**, que embasa um dos fundamentos que o sistema universitário em Artes utiliza para discutir a pesquisa em PaR. José Antonio Sánchez, em seu ensaio *Investigación y experiencia: metodologías de la investigación en artes escénicas*, argumenta que “falar de práticas não é o mesmo que falar de técnicas. A prática artística abrange um processo de fronteiras indistintas no qual aspectos de personalidade, contexto geográfico, cultural e histórico interagem com as próprias habilidades e com os envolvidos no processo criativo” (Sánchez, 2009, p.330). O autor destaca que a tarefa das práticas artísticas envolve uma consciência da relação com a experiência, tema que apresenta uma reviravolta fundamental. A arte, segundo o autor espanhol, citando John Dewey, “é antes de tudo experiência” (Sánchez, 2009, p. 328), mas não um resultado ou uma obra de arte. A concepção da prática artística como experiência evidencia a necessidade das instituições universitárias valorizarem a formulação de questões aos processos de criação que desencadeiam explorações nas quais as etapas, decisões e transformações surgidas de cada prática exploratória são investigadas, registradas e criticadas para que tal experiência reformule o modo, a forma e a substância da pesquisa no âmbito das Artes (para além das divisões disciplinares). Nas Artes Cênicas, esse deslocamento da linguagem técnica para a experiência vivida, explorada, reconfigura um exercício investigativo de criação a partir de práticas laboratoriais nas quais os encontros incluem programas metodológicos previamente estruturados e a experiência explorada projeta a surgimento do que é vivenciado como forma de conhecimento, que podemos entender como conhecimento corporificado.

## PaR na pesquisa em Artes Cênicas

Segundo José Manuel Izquierdo em “ANID al debe: por un desarrollo científico desde las artes” (2022), “as disciplinas artísticas não são reconhecidas atualmente no Chile como um campo de pesquisa”; no entanto, “há um amplo reconhecimento internacional hoje das artes como forma de pesquisa” (Ciper Chile, 2022). Vários autores colocaram a *prática como pesquisa* (PaR) no centro do debate e possível validação na universidade (Villegas & Espinoza, 2019; Contreras, 2018, 2020). De fato, estamos vivendo um processo de validação da PaR em estudos sobre Artes gerando conhecimento nesse país. Ao mesmo tempo, os debates não estão consolidados nos departamentos das universidades. No entanto, algumas ideias fundamentais emergem dessas discussões. Um dos primeiros consensos é a ideia de geração de conhecimento. A PaR em contextos laboratoriais das universidades geraria conhecimento a partir da subjetividade das experiências praticadas e não da objetividade dos fatos acabados, com uma necessidade de desenvolver experiências delimitadas por questões e critérios metodológicos a processos, de trabalhar com materialidades cuja existência emerge de múltiplas práticas de exploração e não do resultado como uma forma de obras de arte. Em vez de se colocar contra a corrente dos modelos de pesquisa de outras áreas (Matemática, Humanas, Ciências Sociais), a PaR compartilha com elas alguns elementos fundamentais que merecem ser elencados: a necessidade exploratória com elementos do contexto e da experiência vivida, as práticas de experimentação, o exercício da tentativa e erro, bem como o exercício da criatividade e da perspectiva crítica, a fim de contribuir para uma geração de conhecimento diversa. Nesse processo, estaríamos relacionados a critérios de perguntas e respostas, referenciais metodológicos e discursivos (tanto bibliográficos quanto das próprias práticas) que contam com a exploração experiencial como seu núcleo de saber (El Mostrador, 2018). Assim como as demais “ciências”, a PaR encontra no âmbito do *laboratório* um lugar ideal para seu trabalho.

Desde 1996, o laboratório teatral da Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile é considerado um espaço de pesquisa-criação que busca promover a experimentação teatral e/ou dramatúrgica voltada tanto

para a criação artística quanto para a pesquisa metodológica. O laboratório parte de uma questão orientadora para a exploração de materialidades nos diversos processos criativos. A questão “delimita um recorte, um foco” (Fávero, 2023: 167) que dá origem, por meio de como, a um processo de questionamento, de tentativa e erro envolvendo materialidades, técnicas e tratamentos do tempo e espaço que contribuem para responder à questão. Dessa forma, o Laboratório inclui limites para uma prática de pesquisa do tipo PaR. Nesse contexto surgiu nosso projeto de prática como pesquisa a partir de uma inquietação um tanto ingênua, mas necessária, no início do ano letivo de 2022: como soa o corpo em sua interioridade? Nesse momento, cabe recordar o experimento de John Cage com a câmara anecoica na Universidade de Harvard na década de 1940. Cage buscava encontrar o silêncio total, mas para sua surpresa ouviu dois sons: um agudo e o outro grave. O engenheiro de câmara, depois da conclusão da experiência, explicou ao músico estadunidense que o som agudo correspondia ao sistema nervoso (que não soa, mas escutamos o que chamamos de zumbido, ou seja, um zumbido no ouvido) e o som grave se refere às batidas do nosso coração com a circulação do sangue ao longo da “experiência vibratória diária e inescapável do próprio corpo,” como expõe Natalia Bieletto-Bueno em *Las artes sonoras en el entendimiento complejo de la escucha* (2023). Nessa perspectiva, abordamos o som a partir de sua concepção/captação auditiva, ou seja, no processo de sensação ativado em cada um de nós durante o processo de retroalimentação com o qual nossos ouvidos percebem e ouvem um campo vibrante e ressonante no processo de conhecer o interior e o relacional. O som é entendido em conjunto de acordo com o que Salomé Voegelin, em *Sonic Possible Worlds* (2021), define como a “materialidade invisível da sensibilidade sonora” (2) que “reveals the invisible mobility below the surface of a visual world and challenges its certain position, not to show a better place but to reveal what this world is made of”, [...] a strategie “that allow us to see its mechanism, its dynamic and structure, and the investment of its agency, which might well be dark and forbidding”<sup>1</sup> (3).

---

1. A sensibilidade sonora que “revela a mobilidade invisível sob a superfície de um mundo visual e desafia sua posição determinada, não para mostrar um lugar melhor, mas para revelar do que esse mundo é feito” [...] É uma estratégia “que permite ver seu mecanismo, sua dinâmica e estrutura, e a reversão de sua agência, que poderia ser obscura e proibitiva.”

## A sensação indissolúvel como PaR

Nosso interesse inicial era ampliar a conexão entre corpo e som, de modo que o som permitisse entrar em uma experiência interna do corpo. Essa dimensão interna foi relevante, pois o som interno do corpo parece ser sempre mediado por máquinas, a exemplo do que acontece com o experimento de Cage, ou por dispositivos médicos como estetoscópio ou *bodybeat*, entre outros. No entanto, a partir das práticas corporais, em especial de inputs somáticos, é recorrente a ideia de que perceber o próprio corpo a partir de uma sensação (experiência subjetiva) estaria ligado ao sentido da audição, pois dizemos: “ouça seu corpo”. Com base nessa perspectiva, questionamos como o tratamento do som e sua escuta atenta podem nos ajudar a ativar ou ampliar essa experiência corporal interna e, por outro lado, como podemos acessar essa experiência sonora interna do corpo sem a mediação médica. Para tanto, propusemos as seguintes premissas de trabalho: o processo foi marcado pelo conceito de **laboratório**, ou seja, um lugar onde algo é experimentado e elaborado, e um determinado espaço e com os meios necessários para realizar o referido trabalho. Da mesma forma, e levando em consideração as disciplinas das artes cênicas, não pretendíamos fazer uma obra; na verdade, não estávamos interessados em montar cenas, mas, sim, de testar materialidades tanto do mundo do som quanto do campo anatômico. O objetivo era encontrar possíveis conexões, aproximações, analogias para desenvolver uma maneira de fazer para “explorar” em ambas as dimensões (corpo e som). Essa maneira de fazer que desenvolvemos ao longo do processo da PaR foi fundamentada a partir das seguintes questões: Como a sensação interna de um corpo pode ser traduzida e ampliada por meio de sistemas modulares?; Como ter acesso a uma experiência somática a partir da experiência auditiva? Por um lado, essas questões permitiram compreender o corpo como um sistema de sensações complexo, que poderia ser auscultado, dissecado, diferenciado e corporificado por meio do som. Por outro lado, abrem a possibilidade de entender como a sonoridade particularmente abordada a partir de sistemas de som modulares no formato Eurorack<sup>2</sup> seria

---

2. A música eletroacústica e, posteriormente, a música eletrônica trouxeram mudanças à música, e o “objeto sonoro” (Pierre Schaeffer) ganha valor em termos de exploração de

capaz de melhorar as sensações corporais. Como resultado, essas questões sobre a sensação do corpo serão abordadas no âmbito de nossas práticas de laboratório auscultando o campo do som. Nessa busca a noção de sensação em relação à experiência auditiva tornou-se cada vez mais importante. E em Gilles Deleuze encontramos um lugar de ressonância:

A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o 'instinto', o 'temperamento', todo o vocabulário comum ao naturalismo e a Cézanne), e um lado voltado para o objeto ('o fato', o lugar, o acontecimento). Ela pode também não ter lado nenhum, ser as duas coisas indissolivelmente, ser o estar-no-mundo, como dizem os fenomenologistas: por sua vez, eu me *torno* na sensação e alguma coisa *me acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. E no limite, o próprio corpo dá e recebe, ele é tanto sujeito como objeto. (Deleuze, 2016, p.22).

Nesse sentido, nosso objetivo foi explorar o lugar do indissolúvel em que ao mesmo tempo me **torno** na sensação e alguma coisa **chega** pela sensação, entendida como propriocepção a partir da perspectiva proposta por Deleuze<sup>3</sup>. Por um lado, buscamos situar as maneiras pelas quais a experiência do corpo dos *performers* se torna/acontece pela sensação relativa à ligação com o sistema modular. Por outro, ativamos na plateia aquele tornar-se/acontecer pela sensação em seu próprio corpo mediante o som e os corpos em movimento. Essa experiência da própria corporeidade não se refere a uma noção do corpo como objeto separado do sujeito, mas como uma experiência

---

sua materialidade, bem como nas possibilidades de escuta. Como as gravadoras que usavam vários estúdios de música pelo mundo para capturar e manipular o material gravado, com várias técnicas e tecnologias, o sintetizador tornou-se um instrumento de exploração por excelência. "A origem dos sintetizadores está nos sistemas modulares", afirma Ernesto Romeo (<https://www.reset-reset.co/los-sintetizadores-modulares-en-la-contemporaneidad-una-mirada-desde-latinoamerica/>). A noção de "sistema modular" aponta configurações de sintetizadores que, independentemente de sua configuração fixa de um teclado, apresentam as fases da síntese (geradores, processadores e moduladores de sinais de áudio e sinais de controle) por meio de diferentes módulos independentes com funções específicas (osciladores, fontes de ruído, filtros, envelopes, lfo, amplificadores, mixers e utilitários, entre outros) que interagem entre si por serem "remendados" com cabos, gerando infinitas possibilidades de conexão sonora e elétrica. O formato Eurorack desses sistemas modulares em 3U (existem outros formatos) foi criado em 1994 por Dieter Doepfer para oferecer um sistema menor e mais acessível, que atualmente é muito popular por sua qualidade de som.

3. Deleuze, sem nomeá-la como tal (propriocepção), leva-a em consideração posteriormente em seu livro quando se refere à pele e ao caráter háptico do olhar.

interna, entrelaçada, uma experiência proprioceptiva, na qual não há mais separações superficiais, mas a geração de uma experiência de sensações internas conscientes de seu presente que intensifica “a indissolubilidade” entre corpo e som. Nesse sentido, entendemos que a percepção não é produzida pelo sentir apenas o “outro,” neste caso o som, mas também pelo sentir a nós mesmos através do encontro gerado por toda a experiência (cênica).

Essa busca pela percepção interna do corpo por meio do som nos levou a um conceito-chave para nossa pesquisa: a somática. Esse campo é definido como uma exploração que visa trabalhar e desenvolver a consciência do *soma*, termo utilizado por Thomas Hanna “para designar o corpo experienciado em oposição ao corpo objetificado” (Hanna, 1995, p.345). Um dos argumentos para essa ideia é que por meio do corpo conhecemos e entendemos o mundo e a nós mesmos, o que é adquirido por meio de nossos sentidos (Cannobbio et al., 2022, p.24). O sentido da audição, sendo o primeiro que desenvolvemos e o último que perdemos, está intimamente ligado à capacidade de sentir a nós mesmos. Nessa PaR das artes vivas, apesar de que o sentido da visão estava presente, nosso objetivo era enfatizar o caráter do som porque, segundo afirma o arquiteto Juhani Pallasmaa, “a visão isola, enquanto o som inclui; a visão é direcional, enquanto o som é omnidirecional. O sentido da visão implica exterioridade, mas o som cria um sentido de interioridade” (Pallasmaa, 2017, p.59). Portanto, consideramos o campo de exploração para transmitir uma experiência somática ao público.

### **Estratégias de transdução no “sistema de gordura4” (BMC)5**

Dividimos o trabalho de laboratório em 3 etapas. Na primeira etapa foi realizada uma conceituação da prática somática de *Body-Mind Centering*

4. Consiste em um dos nove sistemas corporais definidos por Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora da prática somática *Body-Mind Centering*, com a qual a relação mente-corpo pode ser explorada por meio do movimento. Com base nesse sistema, a gordura é entendida como um território de tecido humano que armazena a energia potencial do corpo, fornecendo isolamento térmico e eletricidade.
5. Em 1973, Bonnie Bainbridge Cohen fundou a escola de prática e estudos somáticos *Body-Mind Centering* (BMC). Esse modelo busca ensinar ao inconsciente e à consciência de cada pessoa formas de organizar o corpo-mente a partir do tato e do movimento,

(BMC) e dos sistemas modulares na tradição da música concreta, eletroacústica e eletrônica. Para tanto, selecionamos e analisamos diferentes sistemas corporais do BMC (pele, gordura, nervo, fluidos) e exploramos várias possibilidades criativas em termos da sensação que o movimento gerou no grupo, bem como as qualidades sonoras que foram experimentadas em cada ensaio com o sistema modular no formato eurorack. Na segunda etapa, investigamos a transdução da experiência somática para o campo sonoro por meio de exercícios práticos de movimento e produção e captura de som. Em particular, analisamos a estratégia foley, o uso de piezoelétricos e seus possíveis tratamentos usando o sistema modular no formato Eurorack e um computador Apple com o Ableton Live. Na terceira etapa do laboratório organizamos os diferentes achados para fins composicionais, como objetivo de abrir o processo a partir da concepção da sensação indissolúvel.

Os desafios apresentados pela PaR em nossa prática de laboratório foram abordados por meio do conceito de transdução, incorporado à técnica de foley, um sistema de microfonia e o uso de um sistema modular no formato eurorack. A seguir, realizaremos umas breves considerações conceituais e técnicas que utilizamos para nossa pesquisa e descreveremos alguns aspectos de encenação de um dos sistemas anatômicos trabalhados.

**Transdução** significa a transmissão de algo através de um determinado meio que atua sobre o objeto, gerando certas transformações nele. Esse conceito permite confrontar a relação entre som e corpo, uma vez que os sons que percebemos são construções feitas a partir de sinais sensoriais que entram em nosso corpo e chegam ao nosso cérebro. Portanto, os estímulos que produzem nossas sensações não possuem timbre, cor, textura etc. Ou seja, tanto os sons que percebemos quanto suas propriedades são elaborações

---

por meio de diversas investigações que incluem os sistemas anatômicos do corpo (muscular, esquelético, endócrino, nervoso, adiposo etc.); padrões neurológicos básicos (ontogenético e filogenético); estudos sobre a percepção e reflexos; os mecanismos de expressão vocal; entre outros. Os princípios desse modelo se fundamentam no conhecimento da medicina ocidental (anatomia, psicologia e cinesiologia), em consonância com o conhecimento da filosofia oriental. Essas diferentes perspectivas se inter-relacionam para entender os estados de consciência, movimento e processos que emergem das sensações físicas, emocionais e espirituais. Por essa razão, seu nome inclui a palavra “centralização” (*centering*), que se refere a um processo de diálogo e equilíbrio baseado na própria experiência, e não como um lugar específico a ser alcançado. Por meio dessa prática, buscamos compreender como a mente se expressa por meio do corpo em movimento.

subjetivas de nossa experiência corporal entendida como vibração sensorial. Nesse sentido, o conceito de transdução tornou-se elemento-chave para entender como a energia acústica (ou som vibratório) atua sobre o corpo, transformando-o de tal forma que possa ativar uma experiência interna. Para tanto, buscamos diferentes mecanismos que pudessem ativar sensações internas do corpo por meio da técnica de foley e da exploração auditiva (microfonia e sistema modular no formato eurorack).

**Foley** é a criação artificial dos sons-ação de produções audiovisuais, no qual trabalha-se com a sensação emocional e de textura de um som e sua relação com a cena projetada no estúdio. Assim, um artista de foley é aquele que executa ações concretas por meio da manipulação de vários objetos que geram diferentes tipos e camadas de som. Chama atenção nessa técnica a possibilidade de ampliar o campo sonoro por meio da manipulação e vibração de diferentes materialidades, e como estas foram capazes de ativar determinadas sensações e sistemas somáticos. Também parece ter um caráter somático de grande valor, por um lado, ao ativar a capacidade háptica do performer-foley, tornando-se sensível às sensações táteis quando vibrava os objetos para gerar determinados sons; e, por outro, ao ativar sistemas somáticos específicos do *performer* em movimento, ouvindo sons que eram controlados por meio de sensações táteis do *performer-foley*. Dessa forma, a ativação sonora do corpo pela técnica Foley aparece como um corpo que, de acordo com a leitura de Gilles Deleuze do “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud, “é carne e nervo” porque “não precisa de órgãos” [...] “o corpo não tem órgãos, mas limiares ou níveis” (Deleuze, 2016, p.51) em que “a sensação não é qualitativa nem qualificada; ela tem apenas uma realidade intensiva que não mais determina dados representativos nela, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração” (Deleuze, 2016, p.52). Portanto, isso significa compreender a qualidade somática do corpo como uma experiência sensorial vibratória, ativada neste caso pela técnica foley.

Com o Sistema Adiposo começamos a exploração do movimento a partir de um toque com qualidade vibratória, ou seja, um toque curto e rápido em diferentes partes do corpo. Aos poucos deixamos de tocar e substituímos por um movimento autônomo, ou seja, sair da sensação deixada no corpo da ativação do tecido adiposo subcutâneo. Em seguida, fizemos uma segunda

exploração, desta vez a partir da gordura visceral. Trabalhamos com a ação de empurrar a gordura, diferenciando do músculo. A pessoa que estava sendo empurrada oferecia resistência e, a partir disso, trabalhamos com a imagem de ter almofadas ao redor do corpo para que pudessemos experimentar a sensação de amortecimento do corpo ao ser empurrado e possivelmente caída no chão. Isso levou à exploração com foley de formas de emular essas qualidades de movimento. Percebemos que a produção de sons a partir do foley, utilizando materiais como geleias, chaleiras, água e elementos viscosos, deu maior acesso às sensações resultantes da mobilização do sistema Adiposo. Por outro lado, destacamos que a sensação interna de fluidez da Gordura não expressa necessariamente para o exterior, o que nos levou a explorar diferentes materiais para que pudessem ampliar a mobilidade dos *performers*. Assim, utilizamos saias de tule que, pela leveza e diferentes camadas formadas, puderam registrar aquela sensação de fluidez, leveza, sensualidade e presença que vivenciamos internamente.

Anteriormente, destacamos a qualidade vibrante da sensação que retroalimenta nossas formas de percepção. Nessa perspectiva, a **exploração aural**, composta por duas partes: captura microfônica e processamento com sistema modular em formato eurorack e gravação pelo programa Live, foi revelada em laboratório, segundo Brandon Labelle, citando as ideias de Salomé Voegelin, como o som “invisível”; ou seja, se refere à qualidade de som que “desliza pelo ar, pela pele e, portanto, luta entre ser materialmente energia ou evento, transmissão ou recepção” [...], “deslocando o quadro perceptivo de sua fixação material, de suas fontes, para sua transformação temporal” (Labelle, 2020, p.46). Esse deslocamento e transformação temporal é conectado com a prática da escuta, uma vez que “é experimentado como um processo em constante agitação, uma flutuação por meio da qual apreendemos a temporalidade e a efemeridade dos corpos e das coisas” (Labelle, 2020, p.54). Tanto os microfones dinâmicos Shure 58 quanto o conjunto de piezoelétricos são apresentados como ferramentas tecnológicas de transdução que capturaram o material vibratório causado pela fricção em corpos, roupas, bem como pelas ondas geradas por objetos manuseados em uma mesa de foley. Isso desloca a referência sonora para uma intensificação da escuta, sendo transformada em material com qualidade “oceânica”, transformada pelo sistema modular

em formato eurorack. A exploração auditiva, entendida e aplicada nesses termos, foi um transdutor da dimensão indissolúvel das sensações corporais. O processo auditivo, transduzido tecnologicamente, apresentava uma intensificação das relações e diferenças que a ação sonora, entendida como material vibratório, produz entre corpos e objetos – sem órgãos no sentido mencionado por Deleuze citando Artaud. A captura microfônica e o processamento modular atuam como transdutores dessa dimensão indissolúvel da sensação que intensifica nossa capacidade de nos sentir a nós mesmos.

A exploração sonora intensificou a ideia de isolamento que obtemos com a prática corporal do sistema adiposo. Também foi realizada uma captura ao vivo dos sons gerados pela manipulação das materialidades efetuadas pelo *performer-foley*. Os microfones Shure capturaram sons, que foram gravados ao vivo em uma faixa Live no computador. Posteriormente, a faixa foi reproduzida como o uso de fones que isolaram a escuta dos dois *performers* que estavam na cena. Enquanto os *performers* ouviam os sons pelos fones de ouvido, os espectadores só percebiam os movimentos dos *performers*, em silêncio. Nesse sentido, o isolamento não permitia que o público ouvisse os sons gravados anteriormente. Depois de um tempo, retiramos o isolamento da mesa de som, revertendo a capacidade de ouvir. Assim, dois *performers* parados não recebiam o som pelos fones de ouvido, mas ampliamos o campo auditivo para o público. A ampliação auditiva foi complementada com várias camadas de efeitos (delay, reverb) que aumentaram a intensidade, presença e espacialidade dos sons e suas qualidades para ativar a escuta intensa. Essa mudança de isolamento acústico foi repetida quatro vezes, transduzindo a forma como a gordura atua no corpo (isolando do frio). Assim, os momentos de silêncio provocaram um tipo diferente de atenção, na qual a oscilação entre movimento e quietude aumentou uma atenção somática ligada às ações de isolamento, amortecimento e proteção que a gordura gera no corpo.

Com base na crítica ao paradigma objetivista que deslocou o poder subjetivo e pouco claro da sensação como produtora de conhecimento, neste ensaio propusemos a ideia de como, através de uma sensação, seja somática e/ou sonora, se ativa em nosso sistema perceptivo uma experiência de conhecimento indissolúvel, em que se instaura **um devir na e um chegar pela sensação** que vinculamos a um laboratório de PaR. A questão “Como soa

o corpo em sua interioridade?” levou a implementar um conjunto de estratégias de transdução entre corpo (soma) e som que possibilitaram aprimorar essa experiência de sensação em nossos corpos. Através dos sistemas propostos do *BMC* (Gordura) e das estratégias de foley e captura microfónica com processamento em um sistema modular, ativamos o caráter indissolúvel da “sensibilidade sônica” (Voegelin) que nos permitiu explorar uma experiência cênica a partir da frase “ouça o corpo”.

## Referências

- BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering**. Ontario: Contact Editions, 2018.
- BIELETTO-BUENO, N. Las Artes Sonoras en el entendimiento complejo de la escucha. 2023. En TSONAMI. Disponible en <[https://tsonamiediciones.cl/entendimiento\\_complejo\\_de\\_la\\_escucha/](https://tsonamiediciones.cl/entendimiento_complejo_de_la_escucha/)> accedido el 08/04/24
- CANNOBBIO, Camila; LÓPEZ, Daniela; CASTILLO, Daniela; RIVEROS, Tomas. **Movimiento sensible. Aproximaciones somáticas para la formación actoral**. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2022.
- CONTRERAS, M. J.; CISTERNAS, P.; GÓMEZ, R. (Eds.). **Cadáver exquisito: tres experiencias de investigación performativa en Chile**. Santiago: Oso Liebre, 2020.
- CONTRERAS, María José. La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica en Chile. En: OPAZO, C. & BLANCO, F. (eds) **Democracias incompletas: debates críticos en el cono Sur**. Santiago: Cuarto propio, 2020, pp. 369 – 389.
- CONTRERAS, María José. La práctica artística en la formación de postgrado: Polémicas, transferencias y diálogos. En: MUNDIM, A.C. (eds.) **Múltiplos Olhares sobre Processos Descoloniais nas Artes Cênicas**. Sao Paulo: Paco Editorial, 2018, pp. 93-113.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica de la sensación**. Madrid: Arena Libros, 2016.
- FÁVERO, Mateus. Perspectivas para un teatro investigativo. En: LORA, Lucía/ DUBATTI, Jorge (Ed.) **Artistas-Investigadoras/es y producción de conocimiento de la escena**. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2023: 153-178.
- GRUMANN SÖLTER, Andrés. ¿Qué entendemos por investigación en Artes?: un desafío para la discusión sobre el Ministerio de Ciencia, Tecnología e innovación. 2018. En EL MOSTRADOR. Disponible en <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/01/15/que-entendemos-por-investigacion-en-artes-un-desafio-para-la-discusion-sobre-el-ministerio-de-ciencia-tecnologia-e-innovacion/>> accedido el 08/04/24

- HANNA, Thomas. What is somatics?. En: DON HANLON, Johnson (ed.) **Bone, breath and Gesture**. Berkeley: North Atlantic, 1995, p. 341-53.
- IZQUIERDO, José Manuel. ANID al debe: por un desarrollo científico desde las artes. 2022. En CIPER CHILE. Disponible en <<https://www.ciperchile.cl/2022/01/13/anid-al-debe-por-un-desarrollo-cientifico-desde-las-artes/> > accedido el 08/04/24
- LABELLE, Brandon. **Agencia Sónica. El sonido y las formas incipientes de resistencia**. Jaén: UJA Editorial, 2020.
- NELSON, Robin. **Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances**. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos**. España: Gustavo Gili, 2017.
- SÁNCHEZ, José Antonio. **Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación en artes escénicas**. Barcelona: Estudis Escénics. Quaderns de L'Institut del Teatre, 2009.
- VILLEGAS, Ignacio & ESPINOZA, Danilo (Ed.). **La creación artística en artes visuales en Chile y sus formas de investigación: el caso del sistema universitario**. Chile: LOM Editores, 2019.
- VOEGELIN, Salomé. **Sonic Possible Worlds**. London/New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2021.