

Entre Formas e Sons
A Poética e a Expressividade da Água

Sofia Craveiro Morim

Mestrado em Artes do Som e da Imagem

Orientadores: Professor Adjunto Convidado Diogo d'Aguiar de Sousa Alvim
Professora Coordenadora Susana Nascimento Duarte

Caldas da Rainha
Setembro, 2025



Agradecimentos

Este projeto não é apenas meu, mas de todas as pessoas que, de diferentes formas, me acompanharam e apoiaram ao longo deste percurso.

À minha avó, a quem dedico este projeto, em sua memória. *Tu es dans chaque pluie qui tombe.*

Agradeço aos meus pais, por me apoiarem incondicionalmente e por me darem espaço para crescer e aprender, sempre com carinho e admiração.

Ao meu irmão, André, por ter estado sempre disponível para me ouvir e ajudar, e por ser uma grande referência que admiro com orgulho.

Um especial agradecimento ao Filipe, pelo envolvimento e apoio ao longo deste percurso. Durante os Laboratórios de Verão abraçou este projeto como se fosse seu, esteve presente em todas as fases e ajudou a dar-lhe forma. Nos momentos mais exigentes deu-me sempre força e nunca deixou de acreditar no valor que este projeto podia ter. Este feito também é teu.

Aos meus orientadores, Diogo Alvim e Susana Duarte, agradeço pela orientação e pelo acompanhamento ao longo de todo o percurso. Obrigada por todas as sugestões e referências partilhadas. O desenvolvimento e crescimento deste projeto deve-se também ao contributo de ambos.

Ao David Revés, agradeço pela colaboração e pelo apoio enquanto curador, pela disponibilidade e acompanhamento. Ofereceu sugestões valiosas e perspetivas importantes que ajudaram muito no desenvolvimento da instalação *Consonâncias Efémeras*.

Agradeço igualmente às instituições que abriram portas a este projeto: ao gnration, em especial ao Luís, à Marta, ao Miranda e ao Márcio pelo apoio durante as montagens; ao CIAJG, à Marta, João, Ana, Inês, Miguel, e Rui pelo acompanhamento e disponibilidade; e à Solar, à Maria, Nuno, Ricardo, João e Francisca.

Ao Nuno da Luz e ao Riccardo Wanke, pela disponibilidade e pelas orientações e sugestões no campo sonoro.

Por fim, agradeço aos professores do mestrado pelos desafios e conhecimentos partilhados, e aos meus colegas e amigos pelo companheirismo e apoio ao longo deste percurso. A mãe do Gil sempre disse, e com razão, que esta é a melhor turma do mestrado.

Sumário

Esta investigação explora a plasticidade da água nas suas dimensões visual e sonora, averiguando o seu papel na criação de ambientes envolventes que sugerem uma sensação de mergulho e imersão. A pesquisa utiliza a água como meio interativo e sensível, capaz de estabelecer um diálogo com o ser humano. Este projeto de tese propõe a hipótese, apresentada e desenvolvida pela prática artística instalativa, de que água é dotada de uma plasticidade específica que a torna um meio comunicativo. Inspirando-se nas reflexões filosóficas de Gaston Bachelard, tratar-se-á de evidenciar a água como um elemento que molda a imaginação, evoca emoções, produz diferentes sensações e afeções no espectador. Esta perspectiva sustenta a análise da água enquanto agente que participa ativamente na experiência estética e abre espaço para a criação artística.

Palavras-chave

Água, Linguagem, Plasticidade Sonora, Plasticidade Visual, Imersão Sensorial, Luz

Abstract

This research explores the plasticity of water in its visual and sonic dimensions, examining its role in the creation of environments that evoke a sense of immersion. The study approaches water as a sensitive and interactive medium, capable of establishing a dialogue with the human being. The thesis project develops the hypothesis, presented and developed through installation art practice, that water processes a specific plasticity that makes it a communicative medium. Drawing on the philosophical reflections of Gaston Bachelard, this project seeks to highlight water as an element that shapes imagination, evokes emotions, and produces sensations and affections in the spectator. This perspective underpins the analysis of water as an active agent in aesthetic experience and as a medium that opens possibilities for artistic practices.

Keywords

Water, Language, Sonic plasticity, Visual plasticity, Sensory immersion, Light

Índice

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract	6
Introdução	8
1. A água como meio simbólico e poético	10
1.1. A imaginação material da água	11
1.1.1. Superfície espelhada	12
1.1.2. A água como elemento dialogante	15
1.2. A plasticidade da água: dimensões físicas e metafóricas	16
2. A água como meio expressivo e sensível	18
2.1. Som	18
2.1.1. Escuta reduzida	19
2.1.2. Escuta espacial	20
2.1.3. <i>Soundscape Composition</i>	20
2.1.4. Plasticidade sonora da água	22
2.1.5. A dissolução das fronteiras entre som, público e espaço	22
2.2. Luz	24
2.2.1. Luz e espaço	24
2.2.2. Luz como matéria	25
2.3. Instalação como campo expandido	26
3. Práticas artísticas e experimentações	29
3.1. Água como matéria sensível	29
3.2. Dispositivos e processos	32
3.3. Espaços e apresentações	34
3.3.1. gnration	34
3.3.2. Centro Internacional das Artes José de Guimarães	37
3.3.3. Solar - Galeria de Arte Cinemática	38
3.3.4. Black box, ESAD	40
Conclusão	42
Bibliografia	43
Media audiovisual consultada	45
Anexos	46
Índice de Figuras	47

Introdução

A água, em toda a sua complexidade física, simbólica e sensorial, tem ao longo da história inspirado reflexões filosóficas, artísticas e científicas. Esta investigação parte do reconhecimento dessa complexidade: a água é matéria em permanente transformação, possui forte valor simbólico e convoca experiências sensoriais que envolvem corpo e espaço. O projeto centra-se na sua exploração enquanto meio expressivo e sensível, analisando de que forma as suas qualidades visuais e sonoras podem influenciar a percepção e suscitar respostas de ordem afetiva e simbólica.

A pertinência do tema reside na sua capacidade de integrar múltiplos campos de estudo, da filosofia e da poesia às práticas artísticas contemporâneas. O presente trabalho procura ampliar o entendimento da água como fonte de expressão artística, propondo novas formas de experienciar este elemento, tanto através da análise de obras de outros artistas como pela criação de composições sonoras, instalações e dispositivos escultóricos desenvolvidos no contexto da investigação. Estas práticas envolvem diretamente o espaço expositivo, concebendo a água como matéria ativa que afeta e modela a percepção de quem o habita.

No plano teórico, esta investigação dialoga com as reflexões de Gaston Bachelard em *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière* (1942), que analisa a água como fonte de imagens poéticas e símbolos, e com as propostas de Astrida Neimanis em *Bodies of Water* (2017), que propõe uma compreensão do corpo humano como corpo sustentado por água e inserido num sistema de interdependências hídricas. No campo artístico, são relevantes práticas de autores como Pierre Schaeffer, Alvin Lucier, Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Max Neuhaus, Natasha Barrett, Carsten Nicolai e o coletivo Sonosopia, cujas práticas exploram a relação entre som, luz, espaço e percepção.

A problemática central parte da seguinte questão: de que forma a água pode ser explorada enquanto meio expressivo e sensível nas práticas artísticas contemporâneas? A hipótese apresentada é que a água possui uma plasticidade própria que a torna um meio de comunicação singular, capaz de provocar experiências sensoriais e emocionais assentes na escuta e na percepção espacial, caracterizadas pela sua natureza imersiva. Assim, o objetivo principal é explorar a água enquanto *medium* simultaneamente material e simbólico, analisando as suas

propriedades sonoras e visuais e a sua capacidade de estabelecer diálogos sensíveis com o ser humano e com o espaço envolvente.

Para alcançar este objetivo geral, foram definidos os seguintes objetivos específicos: analisar o simbolismo e o potencial poético da água, com base nas reflexões de Gaston Bachelard, articulando-as com a perspectiva de Astrida Neimanis, que a entende como meio relacional; explorar as propriedades sonoras da água e investigar as formas como têm sido trabalhadas por diferentes artistas, desde a gravação e manipulação sonora até à sua integração em instalações; examinar as texturas visuais e os reflexos da água, com foco na criação de instalações artísticas que implicam o espaço envolvente e promovam uma experiência imersiva; e desenvolver estruturas instalativas que incorporem a água como elemento central, partindo das questões identificadas acima.

O relatório organiza-se em três capítulos principais. O primeiro capítulo, “A Água como Meio Simbólico e Poético”, constitui o enquadramento teórico e aborda as reflexões filosóficas de Bachelard e Neimanis. O segundo capítulo, “A Água como Meio Expressivo e Sensível”, constitui o enquadramento artístico e assume a função de Estado da Arte, analisando práticas que exploram as dimensões sonoras e visuais da água. No terceiro capítulo, “Práticas Artísticas e Experimentações”, apresentam-se processos criativos e técnicos desenvolvidos, apresentando as instalações e composições sonoras realizadas. Por fim, a conclusão sintetiza os contributos teóricos e práticos, refletindo sobre o impacto da investigação e propondo perspectivas para estudos futuros.

Documentação adicional (vídeos, composições sonoras, imagens e materiais de processo) encontra-se disponível em: <https://sofiacraveiromorim.wixstudio.com/anexos>.

1. A Água como Meio Simbólico e Poético

Uma mancha de luz distante tremula entre os galhos das árvores. Observamos a sua forma oscilar, vibrando sobre a superfície da água. Desfaz-se em pequenos pontos de luz, com cada um que se desprende outro o substitui. Um fluxo contínuo, um gesto de troca e permanência. É esta superfície viva que se revela aos nossos olhos através da lente de Peter Greenaway no filme *Water Wickets* (1978). Através de uma narrativa fictícia, acompanhamos a voz do narrador Colin Cantile, que nos conduz por uma história imaginada de uma tribo e dos seus quatro lagos. Embora a narrativa nos envolva, é nas imagens que reside a verdadeira força poética da obra. A água, filmada em planos fechados e abertos, torna-se protagonista: os seus remoinhos, ondulações e reflexos revelam um tempo que não é cronológico, mas poético, quase onírico.

Greenaway, ao filmar a água, não se limita a captá-la: permite que seja ela a guiar o gesto cinematográfico. Não se trata de uma representação da água, mas de uma água que se representa a si mesma, que se oferece ao olhar como sujeito poético. Uma água que devolve o olhar, que interpela, que exige uma nova forma de atenção.

Ao deparar-me com estas imagens, reconheço nelas algo que também me move. Sempre mantive uma relação afetiva com a água, provavelmente moldada pelo facto de ter vivido perto do mar durante toda a minha vida. Recordo os jogos de infância na praia, em que desafiava as ondas para, logo de seguida, fugir ao seu toque. Nesse jogo de aproximação e recuo, a água não surgia como um elemento de fundo, mas como participante ativo e sensível. Progressivamente, tornou-se claro para mim que a água se oferecia não apenas como superfície refletora, mas como ser sensível, capaz de dialogar. É este carácter relacional e simbólico que sustenta o impulso inicial desta investigação.

Nesta perspetiva, torna-se pertinente recuperar reflexões que, de modos distintos, exploram o poder sugestivo da água enquanto elemento e fonte de imagens e experiências. Autoras como Astrida Neimanis (*Bodies of Water*, 2017) defendem a necessidade de pensar a água não apenas como recurso natural, mas como entidade relacional que nos constitui e atravessa, lembrando-nos que somos, também nós, corpos de água. Do lado filosófico-poético, Gaston Bachelard, em *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière* (1942), propõe compreender a água como meio da imaginação material e formal, capaz de despertar tanto imagens figurativas e visuais como imagens simbólicas e interiores. Entre estas

duas abordagens, a fenomenologia poética de Bachelard e a perspectiva pós-humanista de Neimanis, abre-se o espaço deste primeiro capítulo: uma reflexão sobre a água enquanto meio simbólico e poético, capaz de moldar tanto a percepção como a imaginação, e de originar experiências estéticas.

1.1.A Imaginação Material da Água

Em *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Gaston Bachelard propõe uma fenomenologia poética da água, explorando imagens que emergem não das formas visíveis, mas da própria substância. Ao distinguir entre uma imaginação que se detém nas formas e outra que se enraíza na matéria, Bachelard mostra como a água pode ser entendida não apenas como um elemento natural ou um motivo simbólico, mas como matéria de devaneio, capaz de convocar experiências íntimas e arcaicas.

He will recognise in water, in its substance a type of intimacy (...) a type of destiny that is no longer simply the vain destiny of fleeting images and a never-ending dream but a destiny that endlessly changes the substance of the being. (Bachelard, 1983, p. 6)

A sua reflexão estabelece uma diferença entre a imaginação formal, que se fixa nas cores e reflexos, e a imaginação material, que nasce das qualidades próprias da matéria. A água, nesse sentido, não é apenas espelho ou superfície, é um corpo húmido que envolve, dissolve e transforma. As imagens que dela emergem não resultam apenas da contemplação exterior, mas do contacto direto e sensível com a substância. Este contacto é simultaneamente físico e afetivo, capaz de mobilizar o imaginário por aquilo que faz sentir.

O devaneio poético, ou *reverie*, ocupa aqui um lugar central. Não se trata de um afastamento da realidade, mas de uma forma de habitar a matéria. A paisagem aquática ultrapassa a mera observação, dando origem a imagens que transportam memória, afeto e movimento.

Esta perspectiva é fundamental para o modo como esta investigação se constrói. A água é abordada não como um objeto a representar, mas como uma

matéria viva. As suas qualidades, como transparência, fluxo e densidade, são entendidas como condições materiais de um pensamento sensível. Inspirando-se neste gesto bachelardiano, a investigação procura ativar a imaginação material da água como campo de ressonância entre corpo, espaço e prática artística.

1.1.1. Superfície Espelhada

Entre as diferentes formas da água, a superfície assume um lugar particular pela sua dimensão simbólica e poética. A água parada, como a de um lago, funciona como espelho, convidando à introspeção e à projeção. Gaston Bachelard observa que esta superfície refletora não mostra apenas a aparência exterior, mas convoca também imagens interiores, fragmentos de memória e estados de espírito.

Neste espelho aquático, a referência ao mito de Narciso surge de forma inevitável. No seu reflexo, Narciso contempla-se e enamora-se da própria imagem. No entanto, para Bachelard, o reflexo não se esgota no exercício do ego ou na contemplação da própria imagem. O que a água devolve é sempre instável e fragmentado. O reflexo, ao mesmo tempo que mostra, distorce e transforma.

Bachelard integra no seu ensaio as palavras de Paul Claudel, “Thus, water is the gaze of the earth, its instrument for looking at time...” (Bachelard, 1983, p.31), sintetizando a ideia de que a água não apenas espelha o mundo, mas observa-o; é um meio que regista e traduz o tempo em movimento. A imobilidade aparente de um lago guarda em si profundidades e distorções, onde o real se mistura com o onírico, e o presente se dissolve com o passado, a memória. Nesse sentido a água reflete mais do que as imagens, reflete estados, ritmos internos, aquilo que somos e aquilo que poderíamos ser.

Esta dimensão temporal do reflexo prolonga-se em práticas artísticas contemporâneas, como na obra *The Reflecting Pool* (1977-79), de Bill Viola. O vídeo mostra o artista a saltar para a piscina, mas o seu corpo permanece suspenso no ar, enquanto a superfície aquática continua a mover-se. Neste gesto congelado no tempo, o reflexo da água deixa de ser uma simples representação e torna-se um lugar de passagem, uma imagem onde a memória, o tempo e a percepção se dissolvem e se reconfiguram (ver Figura 1).



Figura 1 – *The Reflecting Pool*, Bill Viola, 1977-79.



Figura 2 – Vazamentos de luz, fotografia analógica, 2023.

*As pinturas efémeras convidativas,
No seu reflexo, a um mergulho.
Uma visão difusa,
Luz dissipada.
Toco nas algas que produzem
Danças coreografadas.
Dou pelo meu corpo a flutuar
Quase sinto o seu abraçar,
A tocar no seu aparente intocável .
Sinto-me capaz de respirar neste ambiente,
Talvez como um peixe ou como uma alga.
E danço.*

1.1.2. A Água como Elemento Dialogante

O poema apresentado na página anterior foi escrito no decorrer deste processo de investigação e traduz uma relação sensível com a água e com os estados e ambientes que esta evoca. Entre imagens difusas, movimentos submersos e sensações de suspensão, delinea-se um espaço de proximidade em que corpo e água se encontram num diálogo íntimo. Esta percepção orienta o presente sub-subcapítulo, em que as reflexões de Gaston Bachelard e Astrida Neimanis ajudam a pensar a água como elemento dialogante.

Na perspectiva de Gaston Bachelard, a água não é apenas um recurso natural ou um motivo poético. É uma matéria viva, dotada de corpo e voz, que se manifesta no som contínuo de um rio ou na cadência de uma nascente. A água exprime-se em sons que constroem uma linguagem contínua e fluida. “Water is the mistress of liquid language, of smooth flowing language, of continued and continuing language, of language that softens rhythm and gives a uniform substance to different rhythms.” (Bachelard, 1983, p.187).

No último capítulo de *L'eau et les rêves*, Bachelard desenvolve esta ideia através da noção de “linguagem líquida”. As consonantes líquidas, os ritmos suaves e os prolongamentos da fala e certas modelações da poesia podem ser vistos como prolongamentos das qualidades da água. A fluidez da matéria manifesta-se também na fluidez do discurso, o que explica a frequência com que a água surge como matriz de imagens que exprimem não só superfícies e reflexos, mas também estados e afetos. Neste sentido, ouvir a água significa reconhecer um elemento sensível que atua sobre o corpo e a memória, despertando imagens interiores e ampliando a imaginação.

A proposta de Astrida Neimanis acrescenta outra dimensão a esta reflexão. Em *Bodies of Water* (2017), a autora sublinha que não somos apenas corpos em relação com a água, mas corpos sustentados por água. Grande parte da nossa constituição é composta por fluidos em constante circulação. Beber, suar ou chorar são exemplos simples de como o corpo depende desses fluxos. Esta visão desmonta a ideia de que somos entidades isoladas e propõe uma compreensão relacional, em que a água liga e reconfigura limites. Ao situar a corporeidade num “hidrocomum” mais-que-humano, Neimanis mostra que o diálogo com a água não

acontece apenas no exterior, mas também através de fluxos que compõem o próprio corpo.

Assim, a água pode ser entendida como elemento dialogante em dois planos complementares. Em Bachelard, é voz poética que se reflete no ritmo e na cadência da nossa linguagem e se apresenta como linguagem em si mesma. Em Neimanis, é matéria viva que nos constitui e nos liga a outros corpos, humanos e não-humanos. Em ambos os casos, a água revela-se como uma presença sensível que interage e estabelece ligações.

Em síntese, compreender a água como elemento dialogante é reconhecer que a comunicação não se limita à palavra articulada. Há uma discursividade material, feita de sons, fluxos e ritmos, que atravessa corpos e espaços. Entre Bachelard e Neimanis, delineia-se uma via de leitura que sustenta esta investigação: a água fala e, ao mesmo tempo, constitui. Esta dupla dimensão prepara o terreno para o subcapítulo seguinte, dedicado à sua plasticidade, onde a sonoridade da água e a sua capacidade de transformação serão aprofundadas em diálogo com a prática artística.

1.2. A Plasticidade da Água: Dimensões Físicas e Metafóricas

A ideia de plasticidade permite aprofundar a compreensão da água enquanto meio expressivo e sensível. Ao contrário de materiais estáticos, a água apresenta-se como matéria em constante transformação, capaz de se adaptar, fragmentar-se e voltar a unir-se. Esta mutabilidade manifesta-se tanto no plano físico, na forma como escorre, se fragmenta em gotas ou reflete a luz, como no plano simbólico e afetivo, ao evocar estados, memórias e imagens em permanente movimento.

A plasticidade da água depende, porém, do meio que a envolve. Sem um contendor, superfície ou limite que a contenha, dispersa-se e perde definição. Assume a forma do que a recebe, revelando que a sua presença está sempre ligada ao espaço que ocupa. Esta característica mostra que a água não é apenas matéria moldável, mas também matéria que molda. Ao ajustar-se, transforma os lugares onde se inscreve e as percepções que neles se produzem. A sua forma é, por isso, sempre provisória e resulta de um equilíbrio entre o fluxo e os limites que o enquadram.

Esta dimensão relacional da água aproxima-se do que Gaston Bachelard designa como imaginação material, segundo a qual as imagens poéticas não nascem apenas das formas visíveis, mas das qualidades íntimas das matérias. A água, pela sua fluidez e mutabilidade, assume os contornos do que a contém e está em constante alteração, sugerindo passagens entre estados e formas. A sua plasticidade manifesta-se na facilidade com que se organiza e dissolve limites em resposta ao que a rodeia.

A plasticidade da água torna-se particularmente visível nas suas manifestações sensoriais. A forma como responde a estímulos externos, como vibrações, luz, movimento, evidencia a sua capacidade de se alterar continuamente. As superfícies líquidas refletem, refratam e distorcem a luz, criando imagens instáveis e efémeras que se transformam a cada instante. Do mesmo modo, as variações de pressão, temperatura ou impacto fazem emergir sons oscilam entre o gotejar e um som baixo e contínuo. Esta dimensão sensível revela a água como matéria viva, em constante interação com o meio e com quem a observa.

Esta compreensão da água como matéria plástica permite aproximar os planos simbólico e material que estruturam esta investigação. A sua capacidade de assumir formas provisórias, de responder a estímulos e de influenciar o que a envolve mostra que não é apenas um elemento observado, mas um meio que participa na construção de experiências sensoriais. Essa condição torna-se especialmente evidente nas suas dimensões sonora e visual: a água emite sons e ritmos que se modificam conforme o espaço e os materiais que atravessa, e produz reflexos e distorções de luz que redesenham continuamente o espaço. É a partir desta noção de plasticidade que o capítulo seguinte abordará as propriedades sonoras, visuais e espaciais da água, investigando os modos como estas têm sido exploradas na prática artística contemporânea.

2. A Água como Meio Expressivo e Sensível

Este capítulo centra-se nas dimensões sonoras e visuais da água, analisando de que forma podem ser exploradas artisticamente para construir experiências sensoriais e imersivas. O som e a luz, ao interagirem com a água, revelam propriedades que alteram a percepção do espaço: os ritmos, ressonâncias e variações tímbricas moldam a escuta, enquanto reflexos, refrações e distorções projetam imagens em constante mutação. Através de um conjunto de práticas e obras que utilizam a água como matéria ou elemento temático, procura-se refletir sobre os modos como o som, a luz e o espaço são compreendidos, manipulados e experienciados. A análise que se segue percorre práticas artísticas que abordam estas dimensões, organizadas em três núcleos principais: o som e a escuta como experiência situada e relacional, a luz e a imagem como matérias plásticas e mutáveis, e a instalação como espaço de convergência entre estas componentes.

Ao longo da história, a água tem inspirado inúmeras criações artísticas, atravessando diferentes campos como a pintura, a arquitetura, a literatura e outras formas de expressão. Representada ou utilizada como elemento material, assume-se como meio expressivo que atravessa diferentes práticas artísticas e continua a ser explorada na arte contemporânea.

2.1. Som

A partir da segunda metade do século XX, várias práticas começaram a tratar o som não como um objeto isolado, mas como parte integrante do espaço e da experiência do ouvinte. Esta mudança de perspectiva afastou-se da escuta musical tradicional, centrada na estrutura e na composição, e passou a considerar o som como fenómeno físico e relacional, moldado pelo contexto em que ocorre. Neste enquadramento, a escuta deixa de ser entendida como receção passiva e passa a implicar o corpo, o espaço e a memória. Os sub-subcapítulos seguintes percorrem algumas das abordagens que contribuíram para esta transformação, desde a escuta do espaço e das suas ressonâncias, à valorização do contexto ambiental e das paisagens sonoras, até à exploração do som como matéria sensível e imersiva.

2.1.1. Escuta reduzida

O desenvolvimento da *musique concrète* por Pierre Schaeffer, a partir da década de 1940, marcou uma viragem na forma de pensar o som no contexto musical e artístico. Em vez de partir da escrita musical ou da notação, Schaeffer propôs um método composicional baseado na gravação e manipulação de sons concretos, isto é, retirados diretamente do mundo. No seu processo, o som era abstraído da sua origem e tratado como um *objeto sonoro* autónomo, valorizado pelas suas qualidades acústicas próprias e não pela sua função representativa ou por referência à sua fonte.

É neste enquadramento que Schaeffer na sua obra *Traité des objets musicaux* (1966), introduz a noção de *escuta reduzida* (*écoute réduite*) entendida como uma forma de escuta que se concentra exclusivamente nas características internas do som, como o timbre, a textura ou a duração, deixando de lado a atenção à sua causa ou significado. Esta proposta desvinculou o som da sua função referencial e abriu novas possibilidades para o seu tratamento como matéria moldável, manipulável e organizada de diferentes formas.

Schaeffer e os compositores associados ao *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) exploraram esta abordagem através de técnicas como o corte, a inversão, a sobreposição, a repetição, a alteração de velocidade e o *looping*, que transformam radicalmente os modos de compor e de escutar, deslocando a atenção da estrutura musical para as qualidades internas do som. Esta abordagem valorizou sobretudo essas qualidades, mas afastou o som do seu contexto ambiental e do espaço de escuta, favorecendo uma perceção mais analítica e abstrata.

Práticas posteriores surgem em reação a essa distância, propondo formas de escuta que voltam a ligar o som ao espaço, ao corpo e à experiência. É neste movimento que se inscreve o trabalho de Luc Ferrari. Embora também tenha integrado o GRM, Ferrari afastou-se da escuta reduzida para explorar o som no seu potencial evocativo, mantendo o vínculo ao quotidiano e à experiência sensível. Na série *Presque Rien* (1967-1998), gravou paisagens sonoras do dia a dia, como mercados, vilas e zonas costeiras, e transformou esses registos em composições que oscilam entre o documental e o poético, preservando o seu vínculo ao real, mas organizado-os como matéria expressiva, com silêncios, interrupções e variações de intensidade.

2.1.2. Escuta espacial

A peça *I Am Sitting in a Room* (1969), de Alvin Lucier, marca um ponto de viragem na compreensão do som como fenómeno físico, espacial e relacional. Na obra, Lucier grava a sua voz a recitar um texto e repete esse processo de reprodução e gravação na mesma sala múltiplas vezes. Com cada repetição, as frequências ressonantes do espaço são progressivamente amplificadas e a inteligibilidade da fala desaparece. O som deixa de funcionar como mensagem verbal e transforma-se num campo harmónico sustentado, revelando a arquitetura como parte ativa da composição.

Esta peça evidencia que o som nunca é neutro nem independente do espaço onde ocorre. Cada repetição incorpora não apenas a voz do artista, mas também as ressonâncias próprias da sala, mostrando como o espaço interfere diretamente na forma como o som é ouvido.

Ao tornar o espaço audível, Lucier propõe uma escuta situada, que envolve o corpo do ouvinte e o contexto em que a obra acontece. A escuta deixa de ser apenas um ato auditivo e passa a ser também uma experiência física e temporal, em que o espaço e o corpo participam na formação do som. Esta abordagem contrasta com a escuta reduzida proposta por Schaeffer, que isolava o som do seu ambiente e o tratava como objeto autónomo.

A obra de Lucier abre assim caminho para práticas que reconhecem o som na sua relação com o espaço e com o corpo, passando de uma escuta abstrata para uma experiência incorporada e contextual. Esta perspetiva terá continuidade em abordagens posteriores que reforçam a dimensão ambiental e relacional da escuta, como a *soundscape composition* desenvolvida por R. Murray Schaffer, Barry Truax e Hildegard Westerkamp.

2.1.3. Soundscape composition

A valorização do contexto ambiental do som ganha forma a partir da década de 1970 com o trabalho de R. Murray Schafer, que introduziu o termo *soundscape* e fundou o *World Soundscape Project* na Simon Fraser University, no Canadá. Schafer procurou documentar e analisar os ambientes sonoros existentes, chamando a atenção para as alterações provocadas pela industrialização e pela crescente poluição sonora. A sua abordagem defendia que o som não deve ser entendido isoladamente, mas como parte integrante do ambiente e da vida quotidiana. Escutar

torna-se, assim, uma forma de atenção ao espaço vivido e às relações que o habitam.

A partir deste enquadramento teórico, Barry Truax e Hildegard Westerkamp desenvolvem a prática da *soundscape composition*, centrada na utilização de gravações de campo como material composicional. Ao contrário da composição eletroacústica tradicional, que frequentemente descontextualiza os sons da sua origem, esta abordagem preserva o vínculo entre o som e o seu ambiente original, convocando a memória e a experiência do ouvinte como parte da escuta. Truax defende, em *Acoustic Communication* (1984), que o som deve ser entendido como um sistema de relações entre o ouvinte, o ambiente e a fonte sonora, e não como um objeto isolado. Como o próprio autor afirma, “*acoustic communication attempts to understand the interlocking behaviour of sound, the listener and the environment as a system of relationships, not as isolated entities. The listener is also a soundmaker, and even the sound of one’s own voice comes back to the ear colored by the environment*” (Truax, 1984, p.xii). Esta perspetiva introduz a noção de contexto como elemento central na compreensão do som e sustenta a ideia de que a escuta não é passiva, mas uma forma de participação no ambiente sonoro.

Na *soundscape composition*, o objetivo não é apagar a identidade do som de origem, mas amplificar e reorganizar os seus elementos para criar novas experiências de escuta que mantenham reconhecível a ligação ao contexto original. A peça *Riverrun* (1986), de Truax, representa um caso particular dentro desta abordagem - é inteiramente composta através de síntese granular, mas recria a sensação de fluxo e mutabilidade da água. Microfragmentos sonoros são sobrepostos e transformados em densidades variáveis, evocando a oscilação constante de um rio. Apesar de não recorrer a gravações de campo, a peça convoca uma escuta associativa, aproximando-se do imaginário da paisagem sonora.

Hildegard Westerkamp, por sua vez, aplica os princípios de *soundscape composition* em peças que partem de gravações de campo, transformando-as de forma a preservar a identidade sonora dos espaços de origem. Mesmo quando apresentadas noutros contextos, essas composições mantêm audível a ligação ao ambiente onde foram captadas. Obras como *Kits Beach Soundwalk* (1989) combinam gravações de campo com narração e sons processados, guiando o ouvinte por uma experiência de escuta atenta ao ambiente. O espaço sonoro não é apenas representado, mas reconstituído na percepção do público, que participa ativamente no reconhecimento e na interpretação dos sons.

2.1.4. Plasticidade Sonora da Água

Entre as práticas que sucedem à *soundscape composition*, alguns artistas começam a explorar o som não apenas pelo seu contexto de origem, mas pela sua capacidade de se transformar e de criar novas formas sensoriais. A atenção deixa de incidir sobre a fidelidade à paisagem sonora e passa a centrar-se na plasticidade do som, na forma como os seus elementos podem ser reorganizados para construir experiências imersivas e táteis. Esta abordagem mantém um diálogo com o imaginário da paisagem sonora, mas propõe uma escuta mais subjectiva e interpretativa, em que os sons deixam de representar lugares específicos e passam a evocar qualidades sensoriais e estados.

É neste enquadramento que se inscreve o trabalho de Natasha Barrett. Em obras como *Hidden Values Pt.1: The Umbrella* (2014), a artista parte de gravações de elementos aquosos, como o som de gotas de chuva, combinadas com fragmentos da sua própria voz, que depois transforma e organiza em múltiplos planos sonoros. Estes sons não descrevem diretamente o ambiente natural, mas reinterpretam-no, realçando os seus ritmos, texturas e variações de intensidade. Ao reconfigurar estes elementos, Barrett cria composições que remetem para a experiência sensorial da chuva em contacto com o guarda-chuva, marcada pelo impacto irregular das gotas, a sobreposição de camadas e a alternância entre momentos de dispersão e de densidade rítmica.

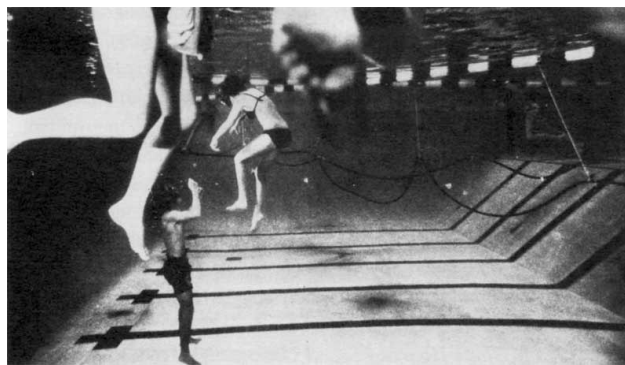
A espacialização multicanal, frequente no seu trabalho, contribui para intensificar esta experiência, fazendo com que os sons circulem pelo espaço e envolvam o ouvinte. Aquela não é usada para reconstruir um ambiente realista, mas para destacar a dimensão tátil e envolvente do som, convertendo-o em matéria sensível que molda o espaço e a percepção de quem escuta. Ao deslocar o som da sua função representativa e reorganizá-lo como matéria expressiva, Barrett constrói paisagens sonoras imaginadas que não descrevem um lugar, mas evocam a presença e o comportamento da água como elemento rítmico e sonoro.

2.1.5. A dissolução das fronteiras entre som, público e espaço

O trabalho de Max Neuhaus contribui para redefinir o entendimento do som como fenómeno espacial e experienciado. A partir da década de 1970, o artista afasta-se da lógica da performance musical e da escuta centrada no objeto sonoro,

criando ambientes em que o som passa a fazer parte do espaço e da experiência do ouvinte.

A peça *Water Whistle* (1971) ilustra de forma significativa esta mudança. Consiste em pequenos apitos submersos que emitem sons contínuos, audíveis apenas quando o corpo está imerso. A escuta depende do movimento no espaço e é interrompida pela necessidade de emergir para respirar, o que contrasta com a relação contínua e distanciada da escuta musical tradicional. A propagação subaquática dificulta a percepção da direção de onde os sons provêm, convidando a uma escuta que se constrói a partir da deslocação do corpo no espaço.



Figuras 3 e 4 - *Water Whistle*, Max Neuhaus, 1971.

Water Whistle não apresenta uma composição no sentido convencional, mas um ambiente imersivo em que som e água se tornam indissociáveis. A experiência não está pré-definida: constrói-se a partir do deslocamento do corpo, da resposta do espaço e do tempo de permanência submerso. O público deixa de ser recetor passivo e passa a integrar o próprio sistema que produz e molda o som e o espaço. Neuhaus propõe, assim, uma concepção do som como ambiente partilhado e situacional, que existe apenas na relação entre elementos e não como objeto

autónomo. Ao dissolver as fronteiras entre quem ouve, o que se ouve e o lugar onde se ouve, o seu trabalho marca uma passagem decisiva de uma escuta centrada no objeto para uma escuta incorporada, contextual e coletiva, abrindo caminho para o desenvolvimento das instalações sonoras.

2.2. Luz

Antes de ser trabalhada enquanto meio autónomo, a luz desempenhou um papel central nas artes visuais e performativas, definindo formas, ambientes e atmosferas. Na pintura, escultura, arquitetura ou teatro, a luz foi progressivamente explorada como recurso expressivo e dramático, fundamental para guiar a atenção do público e transformar a perceção do espaço. No século XX, a fotografia e o cinema vieram consolidar a sua importância, mas é sobretudo na instalação artística que passa a ser tratada como matéria autónoma, integrando a própria obra.

2.2.1. Luz e espaço

Historicamente, a luz foi fundamental para a construção de atmosferas visuais e espaciais. Na pintura barroca, por exemplo, Caravaggio explorou o claro-escuro para intensificar a expressividade dramática e criar uma espacialidade definida pela incidência da luz. Na escultura e na arquitetura, a luz natural e artificial foi utilizada como elemento ativo na definição de formas, volumes e ambientes, tornando-se parte integrante da experiência arquitetónica.

Nas artes performativas, a iluminação adquiriu progressivamente um papel fundamental. Desde o final do século XIX, o trabalho de Adolphe Appia introduziu novas formas de encenação ao articular cenografia e luz, conferindo ao espaço cénico uma dimensão mais expressiva. No teatro e na ópera do século XX, o desenho de luz consolidou-se como componente dramática, capaz de guiar a atenção do público e de alterar a perceção da cena.



Figura 5 - *Orpheus*, Hellerau, Adolphe Appia, 1913.

Este percurso evidencia que a luz sempre foi mais do que um simples suporte de visibilidade, afirmando-se desde cedo como meio ativo na construção do espaço e na experiência do público. Essa condição abriu caminho para que, na arte contemporânea, a luz fosse tratada não apenas como recurso auxiliar, mas como matéria em si mesma.

2.2.2. Luz como matéria

O minimalismo e a Land Art representam etapas fundamentais nesse percurso. Artistas como Robert Irwin e Nancy Holt utilizaram a luz natural para repensar a percepção do espaço, enquanto Mary Corse e James Turrell exploraram a luz artificial na criação de ambientes atmosféricos e perceptivos. De forma semelhante, Anthony McCall recorreu à projeção luminosa como escultura, desenhando volumes de luz habitáveis que convocam o corpo do público. Ann Veronica Janssens, por sua vez, desenvolveu instalações em que a luz, em diálogo com vidro, filtros coloridos e atmosferas de neblina, produz campos de percepção em mutação contínua (ver Figura 6).



Figura 6 - *Green, Yellow and Pink*, Ann Veronica Janssens, 2017.

É neste enquadramento que Rosalind Krauss, em *Sculpture in the Expanded Field* (1979), identifica uma ruptura decisiva na escultura minimalista: esta deixa de ser entendida como forma autónoma e estável para se tornar inseparável do espaço onde se inscreve. A obra passa a ser concebida não com objeto isolado, mas como um sistema de relações que envolve o espaço e o corpo do público. Esta deslocação do objeto para o espaço abriu caminho para que materiais como a luz fossem explorados não apenas como elementos que iluminam, mas como matérias ativas que moldam a perceção e participam na construção da experiência estética.

Mais recentemente, Burcu Dogramaci, no ensaio *Water, Steam, Light: Artistic Materials of Immersion* (2016), propõe pensar a luz, a par da água e do vapor, como material artístico de imersão. Segundo a autora, estes elementos criam “espaços líquidos” que dissolvem as fronteiras entre o corpo e o ambiente e envolvem o público num campo sensorial. Assim, a luz pode ser entendida como matéria que, para além de iluminar, participa na construção da experiência estética e amplia o campo da perceção.

2.3. Instalação

A instalação artística afirmou-se como prática central a partir da segunda metade do século XX, ao romper com a noção de obra enquanto objeto autónomo e permanente. Em vez de se apresentar como forma isolada, a instalação envolve o espaço e o corpo do público, criando situações em que a experiência estética depende da forma como este se desloca e se relaciona com o espaço. Retomando Rosalind Krauss, em *Sculpture in the Expanded Field* (1979), descreve a passagem

de uma escultura entendida como objeto isolado para formas que se definem pela relação com o espaço, uma mudança que abriu caminho para práticas relacionais com a instalação. Richard Serra ilustra bem esta mudança: as suas esculturas em grande escala não se limitam a ocupar um espaço, mas transformam-no em percursos que convocam a presença e o movimento do corpo, sublinhando que a obra só se realiza plenamente na interação com o público.

Julies H. Reiss, no livro *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, (1999), reforça esta condição ao salientar que a instalação é, por natureza, *site-specific* e temporária: existe num espaço e tempo determinados e requer a presença física do público para se concretizar, sublinhando a importância da interação direta entre obra, corpo e espaço. Este deslocamento do objeto para o espaço abriu igualmente caminho para abordagem em que o som deixou de ser apenas fenómeno auditivo e passou a inscrever-se no espaço como matéria relacional. É neste enquadramento que a instalação sonora se afirma como território privilegiado de experimentação, propondo formas de escuta que integram arquitetura, presença e movimento.

A instalação sonora partilha esta mesma condição, mas acrescenta uma dimensão particular. A presença envolve não apenas a ocupação física, mas também a escuta, a deslocação e a atenção ao meio envolvente. O som ao propagar-se e modificar o espaço, constrói volumes invisíveis que afetam a perceção e o corpo do ouvinte. Ao contrário da música tradicional, em que a experiência sonora se desenvolve numa linha temporal e numa relação frontal com o público, a instalação sonora propõe uma escuta tridimensional, em que o público se torna participante ativo e a sua presença influencia a obra.

É neste contexto que se pode compreender a relevância da obra *Water Whistle* (1971), de Max Neuhaus. O artista convida os ouvintes a mergulhar em piscinas e a submergir a cabeça, escutando sons produzidos por jatos de água. Esta imersão física no dispositivo sonoro antecipa muitas das questões que definem a instalação sonora contemporânea, a desmaterialização da fonte, a escuta incorporada e a redefinição dos limites entre obra e ambiente.

Também nas obras de Carsten Nicolai se encontra uma exploração da relação entre som, espaço e fenómeno físico. Em peças como *Wellenwanne LFO* (2012) e *Reflektor Distortion* (2016), o artista utiliza superfícies de água ativadas por sons de baixa frequência para tornar visível a vibração sonora (ver Figura 7). Através de altifalantes ou geradores de som subaquáticos, o som provoca oscilações na água que desenham padrões geométricos em constante mutação. Estes padrões

são amplificados por luzes e projeções, criando uma experiência sinestésica onde o som se revela como forma, ritmo e movimento. A água atua como uma superfície sensível, respondendo às vibrações e traduzindo o som num fenómeno visual e espacial.



Figura 7 - *Wellenwanne LFO*, Carsten Nicolai, 2012.

Esta relação entre matéria, som e imagem encontra novos desdobramentos nas propostas do coletivo Sonoscopia. A instalação *Sublimia* parte de um sistema experimental onde a água, contida em recipientes de laboratório, é ativada por bolhas de ar em sequência irregular. Estas bolhas são projetadas em tempo real através de retroprojetores, criando imagens dinâmicas que se expandem pelo espaço expositivo. Paralelamente, os sons gerados por estas ações são amplificados, criando uma paisagem sonora instável e imprevisível. A água é manipulada como matéria plástica e técnica, perdendo o seu registo natural e assumindo um papel central na instalação. O som que resulta da ação das bolhas é rítmico, fragmentado e irregular, sugerindo uma lógica de composição orgânica e em constante transformação.

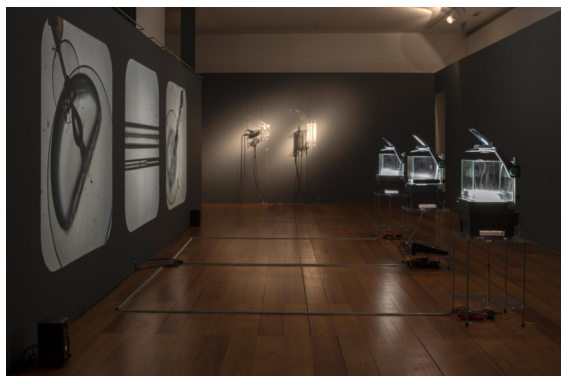


Figura 8 - *Sublimia*, Sonoscopia.

3. Práticas Artísticas e Experimentações

Este capítulo apresenta o percurso prático desenvolvido ao longo da investigação, centrado na criação de instalações que exploram a água como matéria sensível, visual e sonora. Partindo das reflexões teóricas dos capítulos anteriores, a prática instalativa surge aqui como um meio para traduzir as qualidades plásticas da água e criar ambientes, onde som, luz e movimento contaminam o espaço e transformam a percepção e experiência do público. Assim como se observou em diversas práticas artísticas contemporâneas, analisadas no capítulo anterior, também aqui a instalação assume-se como lugar de encontro entre matéria e espaço, num diálogo que se inscreve na continuidade dessas explorações.

A água, pela sua fluidez e constante transformação, permitiu conceber ambientes em mutação contínua, onde os ritmos e reflexos se expandem no espaço. As instalações desenvolvidas convidam à escuta e à contemplação, propondo uma relação sensorial e direta com o elemento. Esta dimensão prática organiza-se em três eixos: a água como matéria sensível, os dispositivos e processos técnicos envolvidos, e os modos de apresentação e adaptação das peças a diferentes contextos expositivos.

Em articulação com os conteúdos apresentados, está disponível online documentação adicional, composta por vídeos, composições sonoras, imagens e materiais de processo: <https://sofiacraveiromorim.wixstudio.com/anexos>

3.1. Água como matéria sensível

A relação com a água que sustenta esta investigação nasce de uma experiência íntima e sensível. Recordo o meu corpo a flutuar numa barragem, numa pequena freguesia no norte do país. Na ausência de qualquer outro ser, o silêncio parecia absoluto. Encontrei-me num estado meditativo, e aos poucos fui-me separando da minha forma física. Os contornos do meu corpo tornaram-se menos definidos, como se tivessem sido absorvidos pela água. É quase como se naquele momento, nos tivéssemos tornado um só, em que o som da minha respiração se fundia com a sua, como se não houvesse um início para o meu ser nem um fim para o seu. A água revelou-se como uma presença viva, capaz de dialogar com o corpo e os gestos. Foi nesta troca silenciosa que surgiu a vontade de escutar e responder a este diálogo, dando-se o impulso inicial desta pesquisa.

Num primeiro momento, essa relação foi explorada através da fotografia. O gesto fotográfico permitiu um registo mais contido e contemplativo, onde o corpo e a água se encontravam num território poético. Daí nasceu o livro *no primeiro toque, anéis que ecoam*, um objeto que combina fotografia e poesia. Neste livro, a superfície da água funciona como ponto de encontro entre dois corpos: o humano e o aquático. As imagens captam os anéis que se formam na superfície da água em resposta ao toque, suspendendo-os num tempo lento e íntimo. Neste objeto, a superfície da água é tratada como ponto de partida, onde o corpo e o elemento aquático se cruzam e se transformam mutuamente.



Figura 9 - Fotografias do livro *no primeiro toque, anéis que ecoam*, 2024.

A imagem em movimento surgiu como extensão natural deste olhar atento sobre a superfície da água. Tal como em *H2O* (1929) de Ralph Steiner, ou mais tarde em *Greenaway*, a intenção era de captar os reflexos, brilhos, ritmos e padrões efémeros que a água produz quando interage com a luz. Contudo, ao longo do processo, tornou-se evidente que permanecer na superfície já não era suficiente para explorar este diálogo. Como propõe Joanne H. Stroud, no prefácio de *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, “water calls for seeing in depth, but also a seeing beyond” (p. IX).

Com a câmara submersa, o ponto de vista transforma-se: a fronteira entre corpo e água dilui-se, e a imagem torna-se mais densa, esverdeada, por vezes indistinta. O corpo deixa de ser figura separada e passa a integrar o próprio ambiente líquido. Estes registos de vídeo deixam de traduzir uma simples observação visual para assumirem uma dimensão verdadeiramente imersiva e relacional. Esta passagem da superfície ao submerso corresponde, também, a uma

transição simbólica, de uma água-espelho, ligada à introspeção, para uma água-matéria, que envolve e integra o corpo.

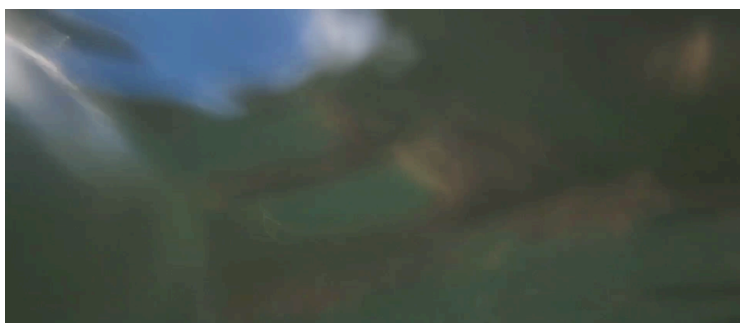


Figura 10 – *Still* das gravações produzidas debaixo de água.

Neste processo, a obra *My Person in the Water* (2006), de Leighton Pierce, pertencente à série “Memories of Water”, constituiu uma referência fundamental. Na sua abordagem, luz, sombra e movimento fundem-se para compor um ambiente visual que oscila entre o real e o onírico. Através da desaceleração do vídeo, a imagem adquire um arrastamento que nos transporta, de certa forma, para dentro e fora de água. A lentidão dos movimentos e a cadência hipnótica evocam um estado de imersão, assim como uma visão desfocada e etérea, evocativa da experiência de submersão. Esta difusão, provocada pela dispersão da luz no ambiente aquático, dissolve os contornos do corpo.

A manipulação temporal que Pierce opera remete para o conceito de “imagem-tempo”, proposto por Gilles Deleuze. Segundo o autor, o cinema tem a capacidade de criar uma percepção do tempo que transcende a linearidade narrativa, oferecendo ao expectador uma experiência direta do tempo. Através da noção de “cristal de tempo”, Deleuze descreve uma coexistência entre o presente e o passado, entre o real e o virtual, que se refletem mutuamente. Esta sobreposição temporal torna-se evidente na obra de Pierce: os movimentos lentos da água e do corpo, repetitivos e suspensos, convocam uma experiência dilatada do tempo, em que cada instante é esticado, intensificado, e prolongado no olhar do espectador.

Esta experimentação com a imagem em movimento revelou novas formas de relação com o tempo e com a presença da água. Já não se tratava apenas de captar formas ou padrões, mas de escutar e observar o modo como a água interage, responde e transforma. À medida que estas experiências ganhavam forma, percebi que os registos, por mais imersivos que fossem, impunham ainda alguma distancia com o público. A imagem por mais manipulada que fosse, permanecia como um

reflexo da experiência e não a experiência em si. Foi então que se tornou claro que o próximo passo seria criar um espaço onde o público pudesse também aproximar-se dessa matéria. Surge assim, a vontade de passar para o espaço expositivo e de trabalhar com a água como matéria física e plástica, moldável, mutável e viva.

3.2. Dispositivos e Processos

Durante as primeiras experiências em vídeo, centradas nos reflexos e padrões que a água produzia em contacto com a luz, percebi que essas imagens vinham sempre acompanhadas por outro elemento: o som. Inicialmente entendido como um registo secundário, este som, foi ganhando relevância à medida que comecei a escutar com mais atenção os ritmos, as intensidades e as variações que a água produzia. Esta escuta passou a orientar o meu trabalho, levando-me a desenvolver uma biblioteca de sons aquáticos a partir de gravações de campo (*field recordings*), explorando o potencial expressivo do elemento para além da sua dimensão visual.

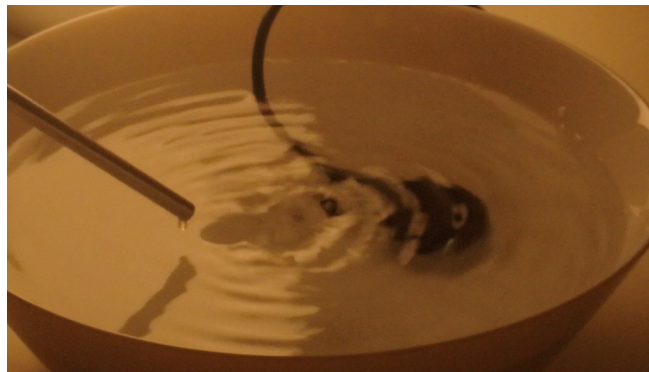


Figura 11 – Sopro, recolha de sons, hidrofone.



Figura 12 – *Field recording*, São Martinho do Porto.

O material sonoro recolhido incentivou a criação de composições sonoras, fortemente influenciadas pelo trabalho de Natasha Barrett, que parte de sons reais da água, mas também de gravações da sua própria voz, para depois lhes dar uma abordagem mais plástica e espacial. Tal como na sua peça *The Hidden Values pt.1: The Umbrella*, interessava-me explorar o som da água não apenas como registo, mas como matéria moldável, capaz de criar paisagens sonoras. O trabalho de Barrett, a par de outros artistas referidos no capítulo anterior, abriu caminho para pensar o som como dimensão espacial e experimental, e não apenas como elemento auditivo.

Tornou-se necessário criar dispositivos que permitissem captar e trabalhar estes sons num espaço controlado, de modo a isolar e compreender melhor os seus comportamentos. Esta necessidade conduziu a um processo experimental em que explorei diferentes materiais e superfícies com que a água podia interagir, criando distintos ritmos, timbres e padrões. Procurei também desenvolver processos que possibilitassem documentar as reações da água ao corpo, ao impacto das gotas e às ondulações provocadas pelo toque ou o ar.

Destas experimentações resultou um sistema composto por funis de bromo, que permitem controlar o fluxo da água e o ritmo das gotas; uma chapa de metal, suspensa, introduz uma dimensão escultural e configura o elemento visual central; e um sistema de injeção de ar que, ao ser libertado no tanque, produz bolhas sonoras e diferentes padrões de oscilação na superfície.

Estes elementos produzem, em tempo real, sons e imagens que não são fixos, mas em constante mutação. Remetem para uma dimensão quase laboratorial, um ambiente estéril e controlado, onde a água é explorada como matéria plástica, revelando os seus comportamentos e transformações.



Figura 13 – Montagens, Galeria Zero, gnration, 2024.

3.3. Espaços e Apresentações

A instalação *Consonâncias Efêmeras* nasce no contexto acadêmico desta investigação, mas ganha forma no programa de residências dos Laboratórios de Verão de 2024, uma iniciativa promovida pelo gnraption, pelo Centro Internacional José de Guimarães (CIAJG) e pela Solar - Galeria de Arte Cinemática. O projeto contou com o acompanhamento de Filipe Carvalho, que apoiou todo o processo de conceção e produção.

O programa possibilitou desenvolver e testar a instalação em diferentes espaços expositivos, cada um com características singulares. Esta diversidade foi determinante, pois a instalação *Consonâncias Efêmeras* não se apresenta como objeto estável, mas como um sistema de uma natureza mutável, que se redefine em cada lugar onde é apresentada. A obra ganha novos significados ao dialogar com a arquitetura, a luz e a acústica de cada espaço, tornando visível a sua natureza relacional e processual.

3.3.1. gnraption

A primeira apresentação pública da instalação teve lugar no gnraption (Braga), no âmbito da exposição *Pós-Laboratórios de Verão*. Durante a residência, com a duração de cerca de duas semanas, foi possível testar dispositivos técnicos, ensaiar diferentes configurações sonoras e experimentar soluções de montagem.

Na Galeria Zero, três funis de bromo conduziam a água gota a gota sobre uma chapa metálica suspensa, enquanto um geofone captava o impacto e um hidrofone, colocado dentro da vitrine com água, captava as gotas e o borbulhar produzido pelas bombas de ar. Cada gota não apenas contribuía para um som rítmico e mecânico, mas criava simultaneamente, na superfície espelhada da vitrine com água, anéis que se propagavam e se refletiam nas paredes do espaço. Essas ondulações, projetadas através de focos com filtros de cor quente, originavam formas abstratas e em constante mutação, evocando o ambiente húmido de uma gruta. O som mecânico das gotas sobre o metal, misturado com o borbulhar do motor, introduzia uma tensão subtil, oscilando entre o orgânico e o industrial, entre o familiar e o estranho.

Os sons captados, que passavam por uma interface de áudio, eram processados em tempo real através de um *DAW* (Logic Pro), com *plug-ins* como

reverb, pitch shifter, delay e compressor. O resultado era reproduzido em duas colunas posicionadas nas laterais da sala e orientadas para o centro, criando um campo sonoro envolvente. A presença do público introduzia novas camadas ao ambiente: ao tocar na chapa ou na água, produziam sons adicionais que se misturavam com a composição. Este envolvimento direto retoma a reflexão apresentada no capítulo anterior, que sublinha como a instalação se define pela interação entre obra, espaço e corpo. Aqui, a interação não se limita à percepção passiva, mas inscreve-se no próprio desenvolvimento da obra.



Figura 14 - Consonâncias Efémeras, Galeria Zero, gnrnation, 2024.

Na componente visual, quatro focos de luz foram adaptados com máscaras cilíndricas feitas de cartolina preta, que alongavam o feixe de luz e faziam com que a mancha de luz projetada fosse menor e circular, incidindo diretamente sobre a base da vitrine. Para intensificar a cor quente pretendida, foram aplicadas duas camadas de filtros amarelos. Um foco central iluminava a chapa de metal suspensa, tornando visíveis as gotas no momento de impacto.

A proposta de apresentar a instalação em dois espaços distintos partiu do curador David Revés, que reconheceu a sua natureza mutável e possibilidade de estabelecer uma narrativa contínua entre a Galeria Zero e a Galeria Um. Esta segunda versão tinha origem num primeiro esboço académico, concebido para a Black Box da ESAD, onde o foco estava na exploração do eco das gotas, não apenas através da projeção visual dos anéis na água, mas também pela sua

reverberação sonora (consultar figura 22). Essa ideia de *feedback* sonoro foi inspirada pela obra de Alvin Lucier, *I Am Sitting in a Room* (1969), onde o som se transforma progressivamente em ruído ressonante contínuo.

Na Galeria Um, um espaço escuro e mais intimista, potenciava essa dimensão meditativa. Um aquário colocado sobre um retroprojektor lançava para a parede a imagem dos anéis formados pelas gotas, que incidiam sobre um prato de bateria suspenso. O dispositivo evocava a imagem de uma ampulheta onde a água, em vez da areia, marcava o tempo.

Os anéis projetados ampliavam-se em ecos visuais, acompanhando as linhas circulares do prato dourado. Ao mesmo tempo, o som ritmado das gotas pontuava o silêncio da sala, criando uma cadência pausada que envolvia o público num estado de contemplação.

Este espaço era composto por duas zonas distintas, o que implicou algumas adaptações. A componente sonora foi retirada, uma vez que interferia com outra obra presente na sala adjacente. A instalação passou, assim, a centrar-se na projeção visual dos anéis e na dimensão evocativa do dispositivo, reforçando a ideia de eco através da imagem.

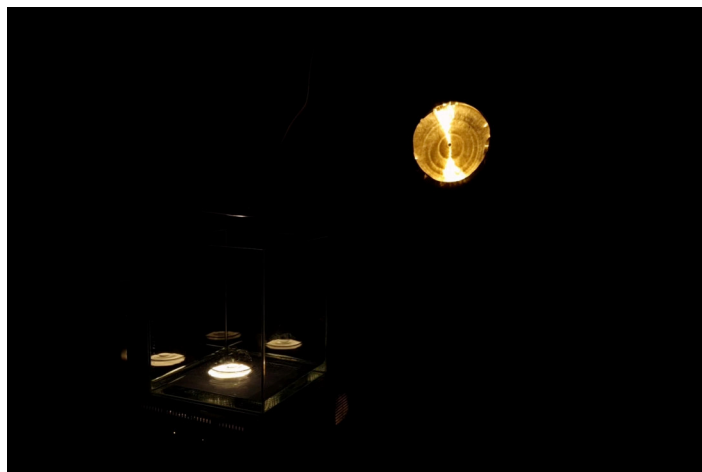


Figura 15 - Consonâncias Efémeras, Galeria Um, gnracion, 2024.

3.3.2. Centro Internacional das Artes José de Guimarães

A apresentação da instalação *Consonâncias Efémeras* no Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), colocou novos desafios, tanto pelas características arquitectónicas do espaço como pela escassez de material disponível. Estas condições obrigaram a repensar a configuração da instalação, explorando alternativas que mantivessem a sua essência.

Algumas das soluções inicialmente concebidas tiveram de ser repensadas. Não era possível suspender as chapas metálicas no teto e a apresentação dos funis de bromo foi descartada pela dificuldade de assegurar a sua manutenção, sobretudo devido ao pé-direito muito elevado e à frequência necessária dessa manutenção. Perante estas condições, optou-se por uma reformulação da instalação. A componente sonora passou a ser assegurada por um registo sonoro realizado no *gnration*, reproduzido em *stereo*. Como o espaço expositivo era bastante amplo, foi adicionada uma segunda vitrine com água.

As vitrines foram alimentadas por dois motores ligados a quatro mangueiras (duas para cada vitrine), criando movimentos contínuos na água. Estas vitrines foram iluminadas por projetores de recorte, cujos feixes incidiam diretamente sobre a superfície líquida, ampliando os reflexos que se multiplicavam no teto e nas paredes.

Um registo visual da instalação no *gnration* foi projetado em grande escala, explorando em plano fechado o dinamismo da superfície aquática e a interação entre ar e água. Esta projeção expandia o detalhe quase microscópico das imagens, tornando visível vibrações, bolhas e ondulações que normalmente passariam despercebidas.

O resultado foi uma versão mais contida da instalação, mas que reforçava a atenção às texturas visuais e ao carácter mutável da obra, evidenciando a sua capacidade de se reconfigurar em função das condições técnicas e arquitectónicas de cada espaço.

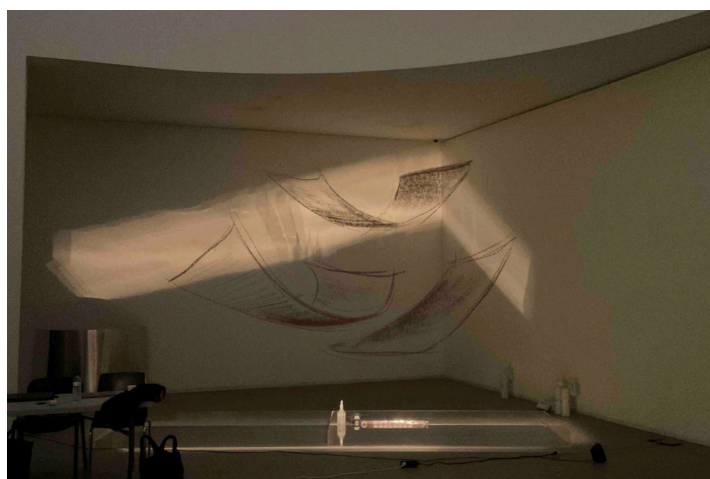


Figura 16 - Esboço inicial, CIAJG.



Figura 17 - *Consonâncias Efêmeras*, CIAJG, 2024.

3.3.3. Solar – Galeria de Arte Cinemática

A apresentação na Solar – Galeria de Arte Cinemática decorreu no *foyer* do Auditório Municipal de Vila do Conde, um espaço estreito e condicionado por múltiplos constrangimentos, como a presença de colunas estruturais e a impossibilidade de suspender ou fixar elementos nas paredes e tetos. Estas limitações exigiram uma reformulação da instalação, orientando o trabalho para a componente audiovisual e tirando partido dos recursos técnicos disponíveis no espaço.

Foram produzidos novos registos em vídeo, centrados em planos fechados da água: gotas a cair dos funis, bolhas de ar a emergir e movimentos rítmicos da superfície líquida. A sala apresentava três aberturas numa das laterais do comprimento, e decidiu-se tirar partido dessa característica arquitetónica, utilizando as chapas de metal como superfícies de projeção que simultaneamente tapavam essas aberturas. Assim, as chapas deixavam de ser apenas elementos escultóricos para se tornarem suportes visuais, refletindo e projetando os registos audiovisuais. A opção de apresentar três chapas de metal evocava também a simbologia do número três como elemento de equilíbrio e continuidade, em diálogo com os três funis utilizados na galeria zero do gnracion. No centro, um dos vídeos retomava a imagem dos funis, estabelecendo uma ligação direta com a primeira apresentação.

As projeções lumínicas também foram mantidas, mas adaptadas às especificidades do espaço. Fixadas numa calha já existente, situavam-se a um ângulo mais baixo e incidiam sobre os intervalos entre as projeções, criando um diálogo entre luz, imagem e matéria projetada.

A componente sonora seguiu a solução já adotada no CIAJG, recorrendo ao registo da apresentação no gnracion. Foram, no entanto, adicionadas novas camadas sonoras que ampliavam a densidade do ambiente, reforçando a perceção da água como matéria ativa, sensível e em constante mutação



Figura 18 - *Consonâncias Efémeras*, Auditório Municipal de Vila do Conde, 2025.

3.3.4. Black box, ESAD

A instalação foi também apresentada na Black Box da Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, no contexto da exposição dos alunos finalistas. Este espaço constituiu uma oportunidade de retomar o formato inicialmente apresentado no gnracion, mantendo os três funis de bromo, a chapa metálica suspensa e o tanque de água, de menores dimensões, adequado ao espaço e às condições de transporte.

Outro elemento introduzido consistia num espelho circular no chão, com uma fina camada de água na superfície. Um foco de luz incidia diretamente sobre essa película, projetando uma mancha em movimento para o teto da sala. Este dispositivo foi concebido para aproximar o público da superfície da água, permitindo-lhe observar e interagir com os seus reflexos e ondulações.

A principal diferença em relação ao gnracion residiu na componente sonora. Em vez da captação em tempo real através de microfones, foi utilizado o registo sonoro desenvolvido para a apresentação na Solar.

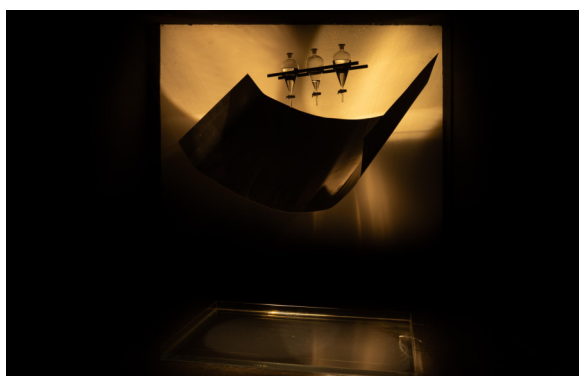


Figura 19 - *Consonâncias Efémeras*, Black Box, ESAD, 2025.

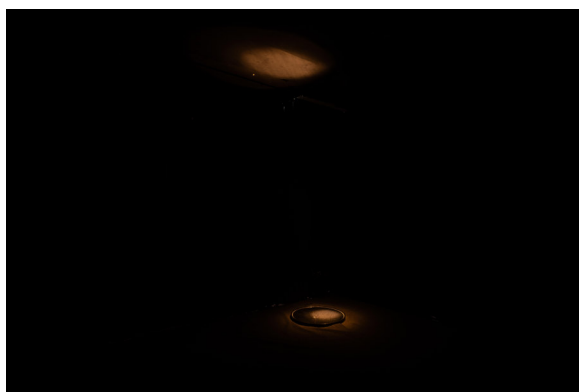


Figura 20 - *Consonâncias Efémeras* (pormenor), Back Box, ESAD, 2025.

As diferentes apresentações mostraram que a instalação *Consonâncias Efémeras* não assume uma forma fixa, mas transforma-se em função do espaço e das suas condições. Cada contexto exigiu uma adaptação, revelando como a obra se contrói em diálogo com os seus parâmetros arquitetónicos, técnicos e sensoriais. A água, elemento central, manteve-se como matéria ativa, capaz de produzir som, imagem e movimento, moldando-se ao espaço do mesmo modo que toma a forma de um copo, sem perder a sua natureza, adapta-se ocupa e transforma.

Conclusão

Este projeto partiu da vontade de compreender a água para além da sua dimensão física, abordando-a como matéria sensível e plástica, capaz de suscitar imagens, sons e experiências. Ao longo do percurso, a investigação revelou que a água não se limita a ser representada, mas atua como agente que transforma o espaço, afeta a perceção e convoca modos específicos de atenção e escuta.

As instalações realizadas constituem também o resultado desta investigação. Mais do que uma instalação isolada, o trabalho corresponde à construção de um sistema instalativo, entendido como um dispositivo capaz de tornar visíveis e audíveis as qualidades da água, permitindo que estas operem no espaço e no corpo. O poder relacional reside, assim, não apenas na água em si, mas no modo como o dispositivo criado possibilita a sua experiência e amplia a sua dimensão estética.

Mais do que conduzir a uma resposta fechada, esta investigação procurou abrir um campo de possibilidades. A instalação *Consonâncias Efémeras* não representa um ponto final, mas uma etapa de um processo em curso que continuará a desdobrar-se em novas propostas, lugares e configurações. O carácter mutável da água imprime ao projeto uma natureza inacabada, sujeita a reconfigurações. Cada nova instalação será, assim, uma variação possível deste diálogo entre água, som, luz e espaço, reativando as questões aqui exploradas e acrescentando outras.

Bibliografia

Bachelard, G. (1983). *Water and dreams: An essay on the imagination of matter* (E.R. Farrell, Trad.). Dallas, TX: Pegasus Foundation. (Original publicado em 1942).

Chion, M.(2016). *Sound: An Acoulogical Treatise*. Durham, NC: Duke University Press.

Holmes, T., & Moore, S. (2021), *Sound art: Concepts and practices*. Nova Iorque, NY: Oxford University Press

Kahn, D. (1999). *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. Cambridge, MA: MIT Press.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, (8), 30-44.

LaBelle, B. (2015). *Background noise: Perspectives on sound art* (2.^a ed.). Nova Iorque, NY: Bloomsbury Academic.

Licht, A. (2007). *Sound art: Origins, development and ambiguities*. Nova Iorque, NY: Rizzoli International Publications.

Lipton, F., & Dogramaci, B. (Eds.). (2016). *Immersion un the visual arts and media*. Leiden: Brill.

Dogramaci, B. (2016). Water, steam, light: Artistic materials of immersion. In F. Lipton & B. Dogramaci (Orgs.), *Immersion un the visual arts and media* (pp. xx-xx). Leiden: Brill.

Neimanis, A. (2017). *Bodies of Water: Posthuman feminist phenomenology*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury Academic.

Reiss, J.H. (1999). *From margin to center: The spaces of installation art*. Cambridge, MA: MIT Press.

Russolo, L. (1986). *The art of noises*. Nova Iorque, NY: Pendragon Press. (Original publicado em 1913).

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objects musicaux*. Paris: Seuil.

Schafer, R. M. (1977). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vt: Destiny Books.

Toop, D. (1995). *Ocean of Sound: Ambient sound and radical listening in the age of communication*. Londres, Inghilterra: Serpent's Tail.

Truax, B. (1984). *Acoustic communication*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation.

Referências Audiovisuais

Appia, A. (1913). *Orpheus, Hellerau*. Cenografia/encenação.

Barrett, N. (2014). *Hidden Values pt.1: The Umbrella*. Peça sonora.

Ferrari, L. (1967-1998). *Presque Rien*. Série de peças sonoras.

Greenaway, P. (1978). *Water Wrecks*. Filme.

Janssens, A. V. (2017). *Green, yellow and pink*. Instalação.

Lucier, A. (1969). *I Am Sitting in a Room*. Peça sonora.

Neuhaus, M. (1971). *Water Whistle*. Instalação sonora.

Nicolai, C. (2012). *Wellenwanne LFO*. Instalação.

Nicolai, C. (2016). *Reflector distortion*. Instalação

Pierce, L. (2006). *My Person in the Water*. Filme, série “Memories of Water”. Vimeo.
<https://vimeo.com/5810842>

Sonoscopia. (2015). *Sublimia*. Instalação audiovisual.

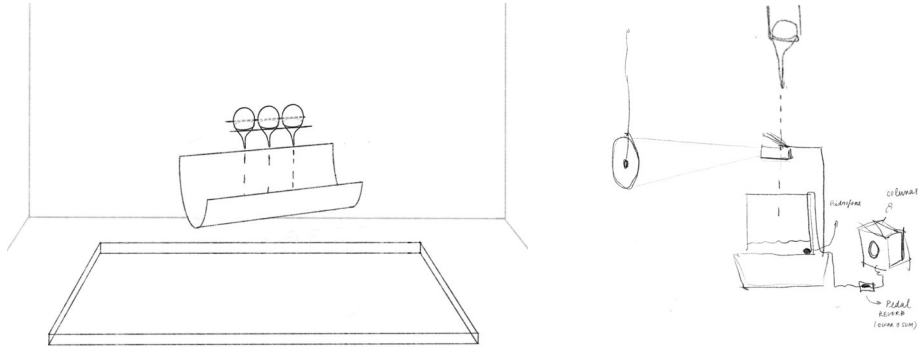
Steiner, R. (1929). *H2O*. Filme experimental. https://www.youtube.com/watch?v=f_DiZ4R9Zxl

Truax, B. (1986). *Riverrun*. Peça sonora.

Viola, B. (1977-1979). *The Reflecting Pool*. Vídeo.

Westerkamp, H. (1989). *Kits Beach Soundwalk*. Peça sonora.

Anexos



Figuras 21 e 22 - Esboços de apresentação, Galeria Zero e Galeria Um



Figuras 23 e 24 - Esboços de apresentação, CIAJG

Índice de figuras

Figura 1 - <i>The Reflecting Pool</i> , Bill Viola, 1977-79.	13
Figura 2 - <i>Vazamentos de luz</i> , fotografia analógica, 2023.	14
Figuras 3 e 4 - <i>Water Whistle</i> , Max Neuhaus, 1971.	23
Figura 5 - <i>Orpheus</i> , Hellerau, Adolphe Appia, 1913.	25
Figura 6 - <i>Green, Yellow and Pink</i> , Ann Veronica Janssens, 2017.	26
Figura 7 - <i>Wellenwanne LFO</i> , Carsten Nicolai, 2012.	28
Figura 8 - <i>Sublimia</i> , Sonoscopia.	28
Figura 9 - Fotografias do livro no primeiro toque, anéis que ecoam, 2024.	30
Figura 10 - <i>Still das gravações produzidas debaixo de água</i> .	31
Figura 11 - <i>Sopro</i> , recolha de sons, hidrofone.	32
Figura 12 - <i>Filed recording</i> , São Martinho do Porto.	32
Figura 13 - <i>Montagens</i> , gnratió, 2024.	33
Figura 14 - <i>Consonâncias Efémeras</i> , Galeria Zero, gnratió, 2024.	35
Figura 15 - <i>Consonâncias Efémeras</i> , Galeria Um, gnratió, 2024.	36
Figura 16 - <i>Esboço inicial</i> , CIAJG.	38
Figura 17 - <i>Consonâncias Efémeras</i> , CIAJG, 2024.	38
Figura 18 - <i>Consonâncias Efémeras</i> , Auditório Municipal de Vila do Conde, 2025.	30
Figura 19 - <i>Consonâncias Efémeras</i> , Black Box, ESAD, 2025.	40
Figura 20 - <i>Consonâncias Efémeras</i> (pormenor), Back Box, ESAD, 2025.	40
Figuras 21 e 22 - <i>Esboços de apresentação</i> , Galeria Zero e Galeria Um	45
Figuras 23 e 24 - <i>Esboços de apresentação</i> , CIAJG	46