



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

DE MIM, PARA SEMPRE

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

Maria Inês Ribeiro Hortênsio

Porto, setembro 2025



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

DE MIM, PARA SEMPRE

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem
- Especialização em New Media Art -

Maria Inês Ribeiro Hortênsio

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professor Doutor José Alberto Gomes

Porto, setembro 2025

Agradecimentos

A realização deste projeto contou com o contributo de várias pessoas, a quem gostaria de expressar a minha gratidão. Ainda que seja difícil traduzir em palavras a totalidade do reconhecimento que sinto, não poderia deixar de registar aqui o apreço por todos os que, através do seu apoio, orientação e incentivo, tornaram este percurso possível.

Ao meu orientador, Professor Doutor José Alberto Gomes, agradeço pela sua disponibilidade constante, pela simpatia, pela compreensão e pela orientação num projeto que, por vezes, me pareceu impossível de materializar.

Ao Professor José Vasco Carvalho, deixo o meu agradecimento pela disponibilidade e pelo apoio prestado ao longo deste mestrado.

Ao Professor Diogo Tudela, agradeço pela ajuda constante durante os dois anos deste mestrado e por ser um exemplo de que a arte não tem efetivamente barreiras nem se limita a padrões.

Ao Pedro Oliveira, agradeço pela simpatia e pela disponibilidade constante.

Aos meus colegas de turma – Francisco Oliveira, Mariana Machado e Marta Lei –, agradeço-vos pelo companheirismo ao longo destes dois anos.

Por último, deixo um agradecimento especial aos meus pais, Sandra e Fernando Mendes, por serem um exemplo de força, de coragem e de amor. Por acreditarem sempre em mim e por me darem a possibilidade de fazer o que gosto, seja em que contexto for.

Estendo este agradecimento especial ao meu irmão, Dinis, e aos meus avós, Maria Augusta e Fernando Ribeiro, por estarem sempre presentes quando mais precisei– e que assim continue.

A todos os que, de forma direta ou indireta, contribuíram para este percurso, deixo o meu mais sincero obrigada.

Índice	
Resumo	1
Abstract	2
1 Introdução	3
1.1 Objetivos e Motivação	4
1.2 Sinopse/descrição do projeto final	5
1.3 Estrutura do relatório	5
2 Enquadramento teórico e conceptual	7
2.1 Pesquisa e referências	7
2.2 Tratamento Artístico/Técnico	11
2.3 Metodologia	15
2.4 Cronograma	17
3 Historial da produção	21
3.1 Pré-Produção	21
3.2 Produção	22
3.3 Pós-Produção	26
4. Reflexão Crítica	30
4.1 Comparação de resultados obtidos com os objetivos propostos	31
4.2 Reflexão sobre o processo de aprendizagem	31
4.3 Constrangimentos da produção	32
4.4 Conclusão e considerações finais	33
5 Bibliografia e outras referências	35
6 Apêndices	
APÊNDICE A	37
APÊNDICE B	38
APÊNDICE C	39

Resumo

de mim, para sempre é uma obra artística que se insere no campo da instalação audiovisual e explora as relações entre memória, arquivo e tempo. Através de um conjunto pessoal de arquivos audiovisuais, o projeto analisa a forma como a memória pode ser compreendida como um processo dinâmico, passível a distorções e reconstruções. Neste enquadramento, o trabalho determina uma ponte entre prática artística e reflexão teórica, aproximando-se de debates contemporâneos sobre a forma como se constroem, preservam e transformam memórias individuais e coletivas.

O projeto compôs-se no desenvolvimento de uma instalação imersiva demonstrada num espaço expositivo, elaborado como uma extensão do meu próprio arquivo pessoal. Para tal, foram projetados vídeos manipulados em objetos quotidianos, configurando uma “sala de estar” que transporta o público para o interior de um espaço íntimo. O tratamento técnico privilegiou a distorção e fragmentação das imagens, mantendo o som dos registos maioritariamente fiel às gravações originais. A manipulação visual dos vídeos fragmentou as imagens, enquanto os sons originais permaneceram maioritariamente reconhecíveis, permitindo que vozes e fragmentos de conversas emergissem como vestígios do arquivo. Este contraste reforçou o caráter de proximidade e vulnerabilidade, enquanto protegia simultaneamente a dimensão mais privada dos registos.

Em suma, *de mim, para sempre* pretende indicar como um arquivo pessoal pode ser transformado e utilizado como matéria artística, sugerindo uma abordagem que alia intimidade e distanciamento crítico. Tenta apontar, deste modo, que o trabalho sobre a memória não implica necessariamente uma narrativa de nostalgia ou perda, mas pode estabelecer-se como um espaço de aceitação e de continuidade. Esta investigação artística contribui, assim, para o debate contemporâneo sobre a conexão entre arquivo, identidade e tempo.

Palavras-chave: memória, arquivo, tempo, identidade, instalação audiovisual.

Abstract

de mim, para sempre is an artistic work that falls within the field of audiovisual installation and explores the relationships between memory, archive, and time. Through a personal set of audiovisual archives, the project analyzes how memory can be understood as a dynamic process, subject to distortions and reconstructions. In this context, the work establishes a bridge between artistic practice and theoretical reflection, engaging with contemporary debates about how individual and collective memories are constructed, preserved, and transformed.

The project was developed as an immersive installation exhibited in a space designed as an extension of my own personal archive. For this purpose, manipulated videos were projected onto everyday objects, configuring a "living room" that transports the audience into an intimate space. The technical treatment emphasized the distortion and fragmentation of the images, while the sound of the recordings remained largely faithful to the original recordings. The visual manipulation of the videos fragmented the images, while the original sounds remained mostly recognizable, allowing voices and fragments of conversations to emerge as traces of the archive. This contrast reinforced the sense of proximity and vulnerability while simultaneously protecting the more private dimension of the recordings.

In summary, *de mim, para sempre* aims to indicate how a personal archive can be transformed and used as artistic material, suggesting an approach that combines intimacy with critical distance. Therefore, it points out that working with memory does not necessarily imply a narrative of nostalgia or loss but can be established as a space of acceptance and continuity. This artistic investigation thus contributes to the contemporary debate on the connection between archive, identity, and time.

Keywords: memory, archive, time, identity, audiovisual installation.

1 Introdução

O projeto *de mim, para sempre* nasce de uma vontade pessoal em explorar o tema memória enquanto experiência viva e sob constante transformação. Considerando que encaro este tema como algo maleável e sujeito a distorções e ressignificações, assumi como ponto de partida o meu arquivo pessoal: uma coleção de registos captados ao longo dos últimos anos que, ao serem revisitados, revelaram tanto a beleza do momento vivido quanto a inevitável separação causada pelo passar do tempo.

de mim, para sempre, assume a forma final de um espaço imersivo onde fragmentos visuais e sonoros são projetados sob objetos do quotidiano – cadeiras, quadros, molduras, almofadas e caixas – criando uma “sala de estar” que transporta o público para o interior de um espaço íntimo. Os elementos projetados (as imagens), manipuladas de forma a reduzir a legibilidade da sua origem e a criar distância relativamente ao arquivo, remetem para a fragilidade do ato de recordar, assim como para os limites da partilha – um dos vários subtemas abordados. O som mantém uma maior proximidade com o original, permanecendo maioritariamente reconhecíveis, permitindo que vozes e fragmentos de conversas emergissem como vestígios do vivido (e do arquivo). Esta assimetria entre opacidade visual e reconhecimento sonoro é o mecanismo de mediação que uso para abrir o arquivo, sem o expor por inteiro. Considerando que o som será partilhado no seu estado original, o espetador conseguirá reconhecer conversas reais, desenvolvendo assim uma sensação de intimidade entre autora e espetador. Procuo colocar o espetador num lugar de proximidade controlada: há acesso, mas não há transparência total. Interessa-me, por isso, trabalhar a tensão entre partilha e reserva, e testar de que modo a forma técnica – manipulação de imagem, desenho espacial e projeção – pode sustentar uma posição ética sobre o que se mostra e como se mostra. Esta estratégia reforçou o caráter de proximidade e vulnerabilidade enquanto protegia simultaneamente a dimensão mais privada dos registos.

Mais do que uma evocação nostálgica, esta obra pretende abrir espaço para uma contemplação serena daquilo que já foi, para o prazer de habitar o presente e para a aceitação tranquila do futuro. Ao convidar o público a entrar neste “arquivo” subjetivo, procuro criar um ambiente de partilha onde a experiência individual se cruza com a memória coletiva, questionando a forma como lembramos, envelhecemos e continuamos a construir significado no tempo.

A obra foi apresentada no Panorama¹, em contexto expositivo. O relatório que se segue

¹ O Panorama é o evento anual da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto) que apresenta publicamente os projetos finais dos alunos finalistas (licenciatura e mestrado), em áreas como cinema, som e

documenta este percurso: enquadramento teórico e referências, opções artísticas e técnicas, metodologia e cronograma, historial de produção e reflexão crítica sobre resultados e aprendizagens. O objetivo é clarificar como um arquivo pessoal pode tornar-se matéria de instalação, sem cair na exposição literal, e contribuir para o debate sobre memória, arquivo e tempo na prática artística contemporânea.

1.1 Motivação e Objetivos

A motivação principal deste projeto assenta no interesse de explorar artisticamente a correlação entre os conceitos de memória, tempo e identidade. Esta vontade nasce tanto de uma inquietação pessoal – a necessidade de compreender a forma como as experiências se inscrevem e transformam ao longo da vida – como de uma curiosidade artística em experimentar os limites entre o íntimo e o coletivo.

A escolha da utilização do meu arquivo pessoal não se limita a uma opção óbvia e prática, mas reflete a vontade de o tomar como matéria-prima artística, colocando em diálogo o registo íntimo com a perceção do público. Esta abordagem inspira-se em práticas artísticas que valorizam o arquivo como espaço de criação e de reinterpretação (como acontece em projetos de artistas visuais e cineastas que exploram *found footage*² ou diários visuais), mas também em leituras que questionam o envelhecimento cultural e a transformação da memória, como Margaret Morganroth Gullette em *Aged by Culture*.

Desta forma, estabelece-se um dos objetivos centrais deste projeto: investigar como as memórias individuais podem ganhar novos significados, uma vez deslocadas do seu contexto inicial, e apresentadas num espaço coletivo.

O objetivo geral consiste na criação de uma instalação audiovisual imersiva, que convide o espetador a refletir sobre o ato de lembrar e sobre a forma como o tempo afeta a perceção das nossas próprias experiências. De forma mais específica, proponho neste projeto a exploração da memória como um processo dinâmico (sujeito a manipulação e transformação), enquanto desenvolvo uma abordagem técnica que combina manipulação de vídeo, som e projeção

imagem, new media art, entre outros. A sua 25ª edição realizou-se entre 11 e 13 de setembro de 2025, ocupando vários espaços do campus com exposições, exhibições de filmes, concertos, performances e instalações artísticas.
² *Found footage* é uma prática artística e cinematográfica que consiste na reutilização e recontextualização de imagens pré-existentes (provenientes de filmes, arquivos pessoais ou outros registos), transformando-as em novos trabalhos com significados distintos do seu contexto original.

mapeada. Tenho também como objetivo fazer uma reflexão sobre os limites da exposição do meu arquivo pessoal, e sobre as estratégias artísticas que permitem a conciliação da intimidade e partilha, enquanto construo um espaço de exposição que complementa a ideia de “arquivo vivo”, ao integrar objetos do cotidiano como superfícies de projeção.

1.2 Sinopse

de mim, para sempre é uma instalação audiovisual, que parte de um arquivo pessoal em vídeo onde é explorada a memória, o tempo e o crescimento. Através da projeção mapeada de registos captados ao longo dos últimos anos, esta obra constrói um espaço onde a intimidade se torna partilhável.

Os vídeos, manipulados visual e sonoramente, surgem distorcidos – não para ocultar, mas para refletir a forma como o passado se transforma com o tempo. Cada fragmento carrega a marca de um instante vivido, mas também a inevitável distância que o tempo impõe.

Longe de uma nostalgia melancólica, esta obra propõe uma contemplação serena do que já foi, um abraço ao que ainda ressoa e uma esperança tranquila no que está por vir. *de mim, para sempre* convida o espetador a refletir sobre o que significa recordar, envelhecer, aceitar – e continuar.

O espaço expositivo deste projeto será composto por objetos pessoais do meu quotidiano – objetos estes como cadeiras, almofadas, molduras, quadros, plantas, entre outros – sob os quais incidem as projeções dos vídeos já manipulados, criando assim um espaço íntimo que convida o espetador a entrar no meu “arquivo”. De forma complementar, o som desta obra preservará a maior fidelidade possível ao registo original, permitindo que vozes e excertos de conversas funcionem como vestígios concretos de cada memória pessoal apresentada.

1.3 Estrutura do Relatório

O relatório deste projeto encontra-se dividido em seis capítulos principais, de forma a acompanhar a evolução do mesmo desde a sua conceção até à sua exposição.

Na Introdução são apresentados os objetivos e a motivação que sustentam a investigação, assim como uma sinopse e uma breve descrição da obra final.

Segue-se, no segundo capítulo, o Enquadramento teórico e conceptual. Este estabelece a base crítica do trabalho onde são discutidas referências artísticas e teóricas que influenciaram diretamente o desenvolvimento deste projeto, bem como a análise de opções estéticas e técnicas que conseqüentemente determinaram a metodologia aplicada. O cronograma encerra este capítulo, permitindo compreender o planeamento temporal, seguido para o desenvolvimento final.

O Historial da Produção constitui a parte prática do relatório, onde o mesmo se divide entre a pré-produção, produção e pós-produção do projeto. Este percurso documenta desde a seleção do arquivo e os primeiros testes realizados até à construção do espaço expositivo, passando pela manipulação audiovisual e pelos ajustes realizados na fase final.

Num momento posterior, a Reflexão Crítica procura avaliar os resultados obtidos face aos objetivos definidos num momento inicial. Aqui, são discutidas as aprendizagens emergentes do processo, assim como os constrangimentos encontrados aquando do seu desenvolvimento e as soluções adotadas ao longo da produção.

O relatório termina com a Bibliografia e outras referências que sustentam a investigação realizada ao decorrer do desenvolvimento do projeto. Com o auxílio dos apêndices, reúno registos visuais, esquemas técnicos e outros documentos de apoio que complementam a leitura e interpretação do relatório desenvolvido.

2 Enquadramento teórico e conceptual

2.1 Pesquisa e referências

O seguinte ponto situa o projeto no cruzamento entre reflexão teórica e prática artística que, nas últimas décadas, têm problematizado a relação entre memória, arquivo e tempo. A memória

deixa de ser concebida como um depósito fixo e torna-se um processo em movimento, sujeito a reinterpretações, esquecimentos e recomposições. É nesta vertente que *de mim, para sempre* se inscreve, tomando o arquivo pessoal como matéria plástica e crítica.

A construção do enquadramento que sustenta a instalação integra leituras filosóficas e obras de referência que transformaram o íntimo e o coletivo em campo de experimentação. A este conjunto, chamamos estado da arte – não como uma mera listagem, mas como uma rede de conexões que permite situar o projeto.

Maurice Halbwachs, em *La mémoire collective*, formula de forma clara a natureza processual do lembrar: «le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent³» (Halbwachs, 1950/1992, p. 37). Está, portanto, na natureza da memória reconstruir-se incessantemente. Recordar nunca é reproduzir; é reorganizar o passado à luz dos quadros sociais do presente.

Paul Ricoeur, em *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, acrescenta a esta perspectiva uma dimensão ética ao propor uma política da “justa memória”: «...il est légitimement question d'abus de mémoire, lesquels sont aussi des abus d'oubli⁴.» (Ricoeur, 2000, p. 97).

«Contre ces deux dérives, j'invoque une politique de la juste mémoire⁵» (Ricoeur, 2000, p. 88).

O autor lembra também que o esquecer pode abrir futuro: «Oublier n'est pas seulement perdre, mais aussi s'accorder un avenir⁶» (Ricoeur, 2000, p. 424). Estas ideias informam diretamente a estratégia do projeto: partilha mediada, dar acesso sem exposição total, enquanto se aceita que a seleção e a opacidade fazem parte de uma relação saudável com o arquivo.

Jacques Derrida radicaliza a questão ao mostrar que arquivar é sempre um gesto situado, atravessado por poder e exclusão: «Il n'y a pas d'archive sans pouvoir.⁷» (Derrida, 1995, p. 11). Assim, todo o arquivo contém, por sua vez, algo considerado como “silêncios”. Esta

³ «a lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados do presente» (tradução Google Tradutor).

⁴ «... é legitimamente questão de abusos da memória, que são também abusos do esquecimento» (tradução Google Tradutor).

⁵ «Contra esses dois desvios, invoco uma política da memória justa» (tradução Google Tradutor).

⁶ «Esquecer não é apenas perder, mas também conceder-se um futuro» (tradução Google Tradutor).

⁷ «Não há arquivo sem poder» (tradução Google Tradutor).

consciência sustenta a opção por distorcer e fragmentar as imagens: não para as ocultar arbitrariamente, mas para reconhecer que qualquer apresentação do íntimo implica escolhas e limites. No plano cultural mais amplo, Andreas Huyssen descreve a contemporaneidade como um tempo de intensificação memorial e de amnésia concorrente, onde a lembrança se converte em eixo de produção artística e política (Huyssen, 1995). Este pano de fundo ajuda a compreender a pertinência de trabalhar a memória sem nostalgia e sem transparência absoluta, aceitando a sua dimensão seletiva e as condições do presente.

Diversas práticas artísticas tornaram estas questões operativas, como exemplifica Christian Boltanski, que transforma o registo íntimo em arquivo coletivo. Em *Les Archives du Cœur* (2005), recolhe batimentos cardíacos de milhares de participantes, deslocando o íntimo para um espaço partilhado sem anular a sua fragilidade. A obra questiona o que permanece e o que se perde quando o privado é arquivado como comum. Tracey Emin, em *My Bed* (1998), dá forma à vulnerabilidade autobiográfica ao expor objetos do quotidiano como matéria de uma narrativa pessoal que interpela o público, forçando-o a refletir sobre a fronteira entre público e privado. Rachel Whiteread, com *House* (1993), materializa a ausência ao moldar o interior de uma casa demolida, convertendo o vazio em presença escultórica e perguntando o que resta de um lugar quando a sua função desaparece. David Claerbout, em *Sections of a Happy Moment* (2007), suspende um instante ao explorá-lo em múltiplas perspetivas, desafiando a linearidade temporal e aproximando-se da lógica fragmentária do recordar.

No campo das instalações audiovisuais, Ryoji Ikeda e Ulla von Brandenburg sublinham o potencial da projeção como dispositivo de transformação espacial e perceptiva. Em *test pattern* (2008), Ikeda converte fluxos de dados em padrões visuais e sonoros, instaurando uma experiência imersiva onde a informação se materializa e o espetador é colocado num regime de percepção liminar entre o técnico e o sensível. Tal como na obra de Ikeda, também no meu projeto *de mim, para sempre* procuro criar um espaço imersivo em que o espetador é envolvido por som e imagem. Se em Ikeda a imersão resulta da conversão de dados em padrões audiovisuais, no meu projeto essa imersão nasce da sobreposição de memórias pessoais (vídeos e sons) que se expandem num espaço coletivo.

Adicionalmente, ambos os trabalhos exploram a percepção nos seus limites: Ikeda desafia a percepção física através da velocidade e intensidade que pressionam os sentidos do público, enquanto no meu projeto procuro trabalhar no limiar entre o íntimo e o partilhável.

Nesse sentido, se em *test pattern* a percepção liminar é essencialmente sensorial, em *de mim,*

para sempre manifesto-a sobretudo de forma emocional e conceptual, ainda que igualmente presente.

Von Brandenburg usa encenação e vídeo para ativar camadas simbólicas e memórias culturais num espaço performativo que convoca o espetador a “habitar” a instalação.

24 Hour Psycho (1993), Douglas Gordon apropria o filme “Psycho” (1960) de Alfred Hitchcock ao desacelerar o mesmo até cerca de dois fotogramas por segundo, estendendo-o assim a vinte e quatro horas de duração.

Ao fazer uma breve comparação com o projeto *de mim, para sempre*, ambas as peças questionam a forma como o tempo afeta a imagem e a perceção; Gordon torna o tempo quase visível pela decomposição da narrativa, enquanto em *de mim, para sempre* o tempo surge na transformação de experiências pessoais em matéria partilhada.

Tal como Gordon altera a perceção do filme ao expandir o seu ritmo até ao limite, em *de mim, para sempre* viso transformar memórias retiradas do seu contexto original, expandindo-as num espaço coletivo.

William Kentridge combina desenho e cinema para produzir narrativas estratificadas que questionam identidade e história mediante traços, apagamentos e reinscrições. Como o próprio afirma, «Drawing for me is not so much about an image, but about a process of thinking.⁸» (*Anything is possible* (2010).

Relaciono *de mim, para sempre* com a frase mencionada neste documentário no ato de utilizar e trabalhar o fator memória como um processo dinâmico, sujeito a transformações e reinterpretções. Tal como em Kentridge, onde o desenho se constrói e desconstrói continuamente, também as minhas memórias se reinscrevem ao serem deslocadas do seu contexto original.

Em ambos os casos, o tempo é manipulado para revelar a instabilidade do recordar e a natureza sempre inacabada da memória.

Alguns contributos teóricos recentes reforçam este enquadramento que tenho vindo a desenvolver em torno da memória, do tempo e da identidade, em diálogo com as representações culturais do envelhecer. Um exemplo é Margaret Morganroth Gullette, que denuncia a naturalização cultural do declínio e propõe reconfigurar o envelhecer como processo narrativo e social: «We are aged more by culture than by chromosomes⁹» (Gullette, 2004, p. 101).

⁸ «Desenhar para mim não é tanto sobre uma imagem, mas sobre um processo de pensamento» (tradução Google Tradutor).

⁹ «Somos envelhecidos mais pela cultura do que pelos cromossomas» (tradução Google Tradutor).

Byung-Chul Han, em *Duft der Zeit*, observa que «Was wir derzeit als Beschleunigung empfinden, ist nur eines der Symptome der temporalen Zerstreuung¹⁰» (Han, 2009, p. 7). A sua análise evidencia como a contemporaneidade fragmenta o tempo, impedindo a construção de uma experiência contínua. No meu projeto *de mim, para sempre*, procuro refletir sobre essa mesma instabilidade temporal a partir de uma perspectiva íntima: o meu arquivo pessoal, ao ser deslocado do seu contexto original, revela como o tempo vivido se apresenta de forma não linear, feito de sobreposições, silêncios e repetições - assim como Han aponta a dispersão do tempo na modernidade, também a minha instalação evidencia a configuração fragmentada e instável do recordar, propondo uma temporalidade mais lenta e contemplativa.

Roland Barthes, em *La Chambre claire*, formula o paradoxo fotográfico entre presença e perda: «Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a lieu qu'une fois¹¹» (Barthes, 1980, p. 15). Este pensamento ressoa no projeto *de mim, para sempre*, onde o uso de registos pessoais evidencia precisamente essa condição: cada imagem e cada som confirmam a existência de um momento, mas simultaneamente marcam a sua distância irre recuperável. Ao projetar estas memórias no espaço coletivo, procuro tornar visível esse duplo movimento entre proximidade e afastamento, revelando como o ato de recordar nunca devolve o vivido tal como foi, mas reinscreve-o numa nova experiência partilhada.

Em síntese, as perspectivas reunidas convergem na ideia de que a memória é instável, seletiva e mediada, e de que o arquivo nunca é neutro. As obras referidas mostram como estas questões se traduzem em forma: opacidade, fragmento, suspensão, montagem, manipulação de durações e superfícies.

É neste horizonte que *de mim, para sempre* se posiciona: assume a distorção como gesto de partilha mediada, toma o som como vestígio de realidade que ancora a experiência e coloca a percepção do tempo no centro da instalação, entre o que se revela e o que se reserva. Esta posição não apenas situa o projeto no debate contemporâneo, como também explica as suas opções formais, fazendo da mediação o lugar onde o íntimo se torna público sem perder a sua densidade.

¹⁰ «O que atualmente sentimos como aceleração é somente um dos sintomas da dispersão temporal» (tradução Google Tradutor).

¹¹ «O que a fotografia reproduz infinitamente só acontece uma vez» (tradução Google Tradutor).

2.2 Tratamento artístico e técnico

Para a criação deste projeto, foram utilizadas partes de um arquivo pessoal em vídeo, recolhido ao longo de vários anos de forma espontânea, como registo íntimo do quotidiano. Estes registos não foram inicialmente concebidos com uma intenção artística, mas antes como forma de guardar memórias pessoais. Só mais tarde, ao revisitá-los, percebi o seu potencial como matéria-prima artística, justamente pela forma como revelam a distância entre o momento vivido e a sua recordação. A decisão de integrá-los neste projeto prende-se com a vontade de preservar estas memórias e de as reinscrever numa dimensão pública, considerando que tendemos a esquecer tanto o que gravamos/ captamos como aquilo que guardamos somente na mente.

A manipulação do arquivo – distorcendo, fragmentando e reconfigurando as imagens – não pretende camuflar a sua origem, mas criar uma reflexão sobre o modo como a memória se transforma com o tempo, tornando-se parcial, seletiva e reinterpretada. Nesse processo, experimento também uma mudança de sentido: do pessoal para o partilhado, e uma sensação de calma perante a distância criada entre o arquivo original e a sua apresentação artística.

Já o som extraído desse arquivo, ao contrário da imagem, é mantido na sua forma original. Vozes e ambientes sonoros surgem nesta obra com menor manipulação, atuando como vestígios mais reconhecíveis e ultimamente mais concretos. O contraste consequentemente criado entre a clareza do som e a fragmentação da imagem reforça a tensão entre a presença e a ausência, mas também entre o que permanece e o que se perde.

O espaço expositivo foi concebido como uma sala íntima, isolada evocando a ideia de entrar num universo privado – o meu arquivo pessoal, não apenas enquanto autora, mas também como ser individual. A disposição dos objetos no espaço – cadeiras, molduras, candeeiros, plantas – remete, por sua vez, para uma sala de estar ficcional, um espaço familiar que se transforma em suporte de projeção. A técnica de mapeamento de vídeo utilizada na conceção desta obra permite projetar diretamente sobre esses elementos, criando uma fusão entre a materialidade e a memória. A escolha de objetos quotidianos frisa a dimensão doméstica e pessoal do arquivo, enquanto a projeção lhes confere a capacidade de evocar lembranças.

O recurso ao arquivo pessoal em práticas artísticas levanta inerentemente questões ligadas à

intimidade, à exposição e ao modo como o espectador se relaciona com aquilo que lhe é revelado. O ato de trabalhar com memórias próprias, embora constitua um gesto de abertura, é também um gesto de proteção: abre-se uma parte da experiência individual ao olhar do outro, mas nunca de forma totalmente transparente. A mediação torna-se, assim, uma estratégia essencial.

No estudo *Art as a mediator for intimacy* (2020), Michal Lev refere que a arte pode funcionar como um espaço de mediação entre o íntimo e o público, uma vez estabelecidos limites e impondo formas de contenção através dos próprios meios utilizados. A limitação, longe de ser um obstáculo, possibilita uma relação mais equilibrada com aquilo que é partilhado. Este princípio sustenta a decisão de distorcer visualmente os vídeos neste projeto: a imagem é fragmentada e transformada, de modo a não se oferecer ao espectador uma clareza completa, mas apenas um vestígio que remete à memória, sem a revelar por inteiro.

Numa outra perspetiva, o conceito de “arquivos vivos”, desenvolvido por Amalia G. Sabiescu, acrescenta uma camada importante a esta reflexão. Como a própria autora assinala, «living archives perform a function of social sharing of memory that contributes to building social bonds, community and identity¹²» (Sabiescu, 2020, Abstract). O arquivo, desta forma, deixa de ser apenas um instrumento de preservação e torna-se num espaço performativo, onde a memória circula, transforma-se e atualiza-se em cada ato de partilha. Esta abordagem demonstra que compartilhar o íntimo não implica perder o controlo, mas significa, sim, uma maneira de reescrever a vivência pessoal numa dimensão coletiva e criativa.

Uma das estratégias mais significativas neste projeto foi a de manipular visualmente os vídeos do arquivo pessoal, deixando, no entanto, o som quase intacto. Esta decisão é técnica, mas conceptual, pois ao distorcer a imagem, cria-se uma camada de opacidade que limita a exposição literal, enquanto o som permanece enquanto vestígio do real.

Roland Barthes, em *La chambre claire* (1980), descreve o *punctum*¹³ como «ce hasard qui, en

¹² «os arquivos vivos desempenham uma função de partilha social da memória que contribui para a construção de laços sociais, comunidade e identidade» (tradução Google Tradutor).

¹³ O termo **punctum**, introduzido por Roland Barthes em *La chambre claire* (1980), designa um detalhe aparentemente secundário de uma imagem que, para o observador, adquire uma força singular, capaz de o “ferir” ou “tocar” de forma íntima, independentemente de qualquer convenção cultural.

elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne¹⁴)» (p. 49), isto é, o detalhe inesperado que “fere” o observador e o atinge numa dimensão íntima e pessoal. Embora Barthes tenha formulado o conceito a partir da fotografia – uma imagem fixa, suspensa no tempo – este refletisse neste projeto como uma ideia expandida, onde a imagem não é totalmente estática, mas onde existe um movimento sutil, resultado da sobreposição de vídeo distorcido sobre uma imagem retirada desse mesmo registo.

Esse ligeiro movimento, quase impercetível, prolonga o instante e impede que a imagem se cristalice de forma definitiva. O que aqui se propõe é um *punctum* audiovisual: o detalhe não reside apenas no fixo ou no fragmento, mas também na oscilação, no indício de vida que resiste ao congelamento. Do mesmo modo, os fragmentos sonoros – vozes, risos ou conversas – tornam-se *puncta*¹⁵ sonoros, pois são eles que, em última instância, rompem o silêncio e convocam o íntimo. Assim, entre imagem e som, constrói-se um campo onde a memória se manifesta como presença instável, simultaneamente preservada e em desintegração.

Destacando o papel da voz e da oralidade na ativação da memória cultural, Jan Assmann (2008) explica que esta «is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent¹⁶» (p. 111). Esta perspetiva sustenta a decisão de manter os sons reconhecíveis: ao contrário das imagens, que se tornam abstratas, o som ancora a experiência do espetador numa realidade tangível.

Como sublinha Chris Watson na entrevista incluída em *In the Field: The Art of Field Recording*, as *field recordings*¹⁷ podem funcionar simultaneamente como registo documental e como ferramenta composicional (Lane & Carlyle, 2013). Reforça-se, assim, que neste projeto, o som não é apenas complemento das imagens, mas um elemento estruturante que aproxima o espetador do íntimo, tornando audível a memória, ainda que sempre filtrada pelo tempo e pela mediação artística. Apesar dos vídeos utilizados no meu projeto não terem sido captados com a intenção explícita de constituírem *field recordings*, os sons neles presentes podem ser

¹⁴ «esse acaso que, nela, me atinge (mas também me fere, me agarra)» (tradução Google Tradutor).

¹⁵ **Puncta**, plural de **punctum**. Refere-se à possibilidade de múltiplos elementos atuarem com essa força evocativa numa mesma obra.

¹⁶ «é exteriorizada, objetivada e guardada em formas simbólicas que, ao contrário dos sons das palavras ou da visão dos gestos, são estáveis e transcendem a situação» (tradução Google Tradutor).

¹⁷ Field recording pode ser definido como «audio recordings of the myriad soundings of the world, produced outside of controlled studio environments» (Sterne, 2015).

compreendidos nesse âmbito, uma vez que resultam de gravações espontâneas em contextos reais e variados (como, por exemplo, vídeos de paisagens onde o som ambiente é igualmente registado). Importa, no entanto, sublinhar que não se trata de *field recordings* no sentido mais estrito do termo, mas de uma aproximação, decorrente do registo sonoro associado às imagens pessoais.

Em síntese, o tratamento artístico e técnico de *de mim, para sempre* foi desenvolvido a partir do conflito entre o que é abertura e contenção, presença e ausência. A manipulação visual dos registos em vídeo não se resume a uma escolha estética, mas também numa forma de estabelecer limites à partilha, clarificando (de certa forma) pontos onde a exposição poderia ser excessiva.

O som, em contraste com a decisão tomada para com as imagens, foi preservado com maior nitidez, permitindo que vozes e fragmentos quotidianos surjam como vestígios mais diretos da experiência registada. Esta dualidade espelha o próprio modo como recordamos: a imagem tende a desvanecer-se, a desfocar-se com o tempo, enquanto certas sonoridades permanecem com clareza quase intacta – estabelecendo-se assim uma ligação imediata com o arquivo pessoal.

Este equilíbrio manifesta-se na decisão de abrir apenas parte do meu arquivo pessoal, preservando, contudo, uma zona de reserva. A seleção recaiu sobre sete vídeos de naturezas distintas – paisagens, situações com pessoas, concertos – todos atravessados por uma dimensão emocional que os torna significativos como vestígios de memória. Outros registos foram omitidos por razões pessoais, de modo a preservar a intimidade e evitar uma exposição excessiva. Esta escolha não comprometeu o resultado da peça, já que o propósito não exigia uma revelação total do arquivo.

O critério não foi o de construir uma narrativa linear, mas de valorizar a carga memorial e o apelo visual de determinados fragmentos, mantendo o som original como forma de autenticidade. A distorção da imagem constituiu a principal estratégia de mediação, permitindo que os vídeos perdessem legibilidade e garantindo um gesto de partilha filtrada, em que o íntimo se torna acessível sem se expor por completo. Estas escolhas sublinham que a memória é sempre parcial, seletiva e sujeita a transformação, enquanto deslocam fragmentos da minha identidade para um plano onde podem ser reinterpretados e projetados também por terceiros.

Assim, *de mim, para sempre* situa-se no cruzamento entre técnica e conceito, onde as escolhas formais estão intrinsecamente ligadas ao gesto de compartilhar memórias. É nesse ponto de encontro que se define o cerne da instalação: tornar o íntimo audível e visível; não como algo fixo e definitivo, mas como uma presença em constante transformação.

2.3 Metodologia

A metodologia deste projeto enquadra-se numa abordagem prática e exploratória (*project-based*), onde o processo criativo funciona como motor de descoberta e reflexão.

Esse processo foi então dividido em etapas sucessivas, de forma a ter um melhor aproveitamento do tempo designado para o desenvolvimento do projeto:

1. Seleção do arquivo pessoal em vídeo
2. Investigação teórica e levantamento de referências artísticas e filosóficas sobre memória, arquivo e tempo
3. Manipulação audiovisual
4. Definição do espaço expositivo e experimentação
5. Desenvolvimento da instalação, integrando som, imagem e montagem espacial
6. Testes de projeção mapeada e ajustes técnicos, considerando resolução, iluminação e acústica.

É relevante frisar que a metodologia não se limita a uma sequência linear, mas assume um carácter exploratório e repetitivo, permitindo que cada fase impacte consequentemente a seguinte. Este processo manteve um diálogo contínuo entre teoria e prática, garantindo a coerência entre a materialização do conceito artístico com as intenções iniciais deste projeto.

Desta forma, devo reiterar que o percurso de desenvolvimento desta obra não foi, efetivamente, linear – considerando que em cada fase se levantavam novas questões, que por sua vez implicavam revisões, tanto conceptuais como técnicas.

O processo começou com a seleção do arquivo pessoal em vídeo, etapa que implicou rever anos

de registos e tomar uma decisão quanto ao que partilhar. Este arquivo era composto por cerca de vinte gravações brutas, de diferentes durações (nenhuma superior a dois minutos), sempre registadas por mim e acompanhadas do seu som original. Não havia qualquer organização prévia – os vídeos encontravam-se dispersos e sem edição. O som, captado no próprio momento da gravação, foi desde o início considerado parte integrante do material, não tendo sido isolado ou manipulado separadamente. A escolha de apenas alguns destes registos revelou-se determinante, não apenas no plano técnico, mas sobretudo no conceptual, pois tornou clara a tensão entre abertura e proteção que atravessa toda a instalação.

A seleção final do arquivo resultou em sete vídeos, que após testes em Processing 4, disponibilizo para consulta no Apêndice A. Os ficheiros integrais estão disponíveis para consulta através da pasta online indicada no mesmo apêndice, assim como uma pasta de “Testes Processing + rascunho de espaço”, que exemplifica algumas das explorações que fiz com este programa e em papel.

Paralelamente, desenvolveu-se uma investigação teórica que permitiu situar o projeto no debate contemporâneo em torno da memória, do arquivo e do tempo. Leituras de autores como Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur ou Jacques Derrida, assim como a análise de práticas artísticas de Christian Boltanski, Rachel Whiteread ou Tracey Emin, foram decisivas para a reflexão sobre a fragmentação de algo, a mediação de conteúdo, e a transparência com o que é mesmo partilhado – reflexões essas que, mais tarde, se tornariam centrais no tratamento artístico desta obra.

A definição do espaço expositivo foi outro ponto de viragem no processo. A ideia inicial consistia em projetar as imagens em caixas de cartão de diferentes dimensões, fazendo uma alusão direta aos vários capítulos e fases da vida. Contudo, nestes testes, esta solução revelou-se visualmente fragmentada, o que dificultou a criação da ligação emocional desejada com os espetadores.

Considerando que tinha como objetivo colocar esta peça numa zona mais restrita – não apenas por questões estéticas, mas também pela sua função simbólica – optei por, após um momento de reflexão com o meu orientador de projeto, levar essa noção de “sala” a um plano mais literal. Desta forma, desenvolvi uma sala de estar com objetos do quotidiano – cadeiras, almofadas, molduras, candeeiros, plantas, tapetes – tornando desta forma o espaço em algo mais doméstico. Assim, elementos domésticos foram transformados em suportes de projeção, integrando-os na lógica da instalação audiovisual. A instalação consolidou-se, então, como um ambiente

envolvente onde som, imagem e montagem espacial se unem. O recurso ao mapeamento de vídeo, foi essencial para que a memória pudesse inscrever-se nos objetos, transformando-os em elementos evocativos. A tensão entre o som original e a imagem manipulada tornou-se a base conceptual da obra, sublinhando o paradoxo entre presença e ausência, clareza e fragmentação.

Na fase final, os testes técnicos focaram-se em questões de resolução da imagem, intensidade da luz projetada e acústica da sala, garantindo a coerência entre todos os elementos. Para além de ajustes técnicos, cada decisão foi guiada por uma questão conceptual central como tornar o arquivo pessoal acessível ao olhar do público sem recorrer a uma exposição total, e como criar um espaço de mediação que preservasse simultaneamente a intimidade e a distância.

Assim, a metodologia assumiu um carácter exploratório e iterativo, onde cada fase teve impacto direto na seguinte. O processo não se limitou a uma sequência linear de tarefas, mas sim a um percurso de investigação crítica e prática criativa, onde as ferramentas se tornaram instrumentos conceptuais, permitindo materializar a memória como algo de carácter instável e arquivo em constante transformação.

2.4 Cronograma

O planeamento do projeto foi organizado em cinco etapas principais, distribuídas ao longo dos meses de desenvolvimento. Este cronograma serviu como guia de orientação, permitindo estruturar cada fase de forma progressiva, desde a pesquisa inicial até à sua apresentação final no Panorama 2025.

Segue-se uma tabela inicial, com as cinco etapas principais devidamente organizadas:

	janeiro	fevereiro	março	abril	maio	junho	julho	agosto	setembro
Etapa I									
Etapa II									
Etapa III									
Etapa IV									
Etapa V									

Etapa I: Pesquisa e definição do conceito (janeiro-fevereiro)

Nesta primeira etapa, será feita uma pesquisa aprofundada sobre os temas de memória e arquivo, focando em exemplos concretos de artistas e teorias relevantes. Serão também estudadas referências que exploram a transformação da memória e a relação feita entre a mesma e o audiovisual.

Etapa II: Manipulação de vídeo (março-abril)

A fase de manipulação concentra-se na experimentação prática com os vídeos selecionados. A edição terá como objetivo principal a criação de distorções visuais que transmitam a fragmentação e a reconfiguração da memória. Serão testadas diferentes abordagens de manipulação audiovisual, procurando encontrar soluções formais que estruturem a narrativa das projeções. Desta forma, conseguirei organizar cada vídeo com o seu respetivo áudio, ficando com o material pronto para avançar para a terceira etapa do projeto.

Etapa III: Desenvolvimento da instalação e mapeamento de vídeo (maio-julho)

Com o material audiovisual editado, focar-me-ei na parte física da obra e da imersividade da mesma, quando exposta. Nesta fase, será feita a escolha final do objeto de projeção (uma mala de viagem aberta ou caixas de cartão), assim como testes de mapeamento de vídeo para garantir a integração entre a imagem e espaço. Após a questão espacial estar definida, tratarei do sistema de som (que será por sua vez desenvolvido e ajustado consoante o espaço facultado, permitindo uma experiência sensorial coesa). Durante este período, serão feitos ajustes técnicos relativos à resolução, iluminação e adaptação ao espaço expositivo.

Etapa IV: Ajustes finais e exibição no Panorama (agosto-setembro)

A etapa final desta produção consistirá na montagem da obra no local determinado para a exibição da mesma. Realizarei testes de projeção e áudio no ambiente real, possibilitando ajustes mais tangíveis. Nesta fase, darei ênfase especial à documentação do projeto, que inclui registos fotográficos e audiovisuais, além do desenvolvimento de materiais explicativos para contextualização da obra (isto é, para o relatório final). A instalação será revelada no evento Panorama em setembro. Nesta etapa, o relatório já estará quase pronto.

Etapa V: Conclusão e reflexão (setembro, após o Panorama)

Após a exibição da obra, será feita uma reflexão sobre o processo e os resultados finais do

projeto, visando concluir o relatório final. Este relatório incluirá documentação detalhada da instalação, fotografias, registros audiovisuais e uma avaliação do impacto da obra.

Embora esta tabela tenha funcionado como referência, sofreu pequenas alterações durante o percurso, sobretudo na definição do espaço expositivo (que evoluiu da proposta inicial de projeções em caixas de cartão para a construção de uma sala íntima, projetando sobre objetos do cotidiano).

O esquema seguinte sintetiza as principais fases, atividades realizadas e observações relevantes a ter em consideração, aquando desenvolvimento do projeto:

Etapa I: De janeiro a fevereiro

Atividades principais: Pesquisa teórica; definição do conceito; levantamento de referências artísticas; seleção inicial de arquivo.

Observações: Esta fase foi concluída dentro do previsto, sem alterações significativas.

Etapa II: De março a abril

Atividades principais: Manipulação e edição dos vídeos; experimentação com distorções visuais e sonoras; organização do material audiovisual.

Observações: A manipulação sonora foi inicialmente testada, mas acabou por não ser aprofundada.

Etapa III: De maio a julho

Atividades principais: Desenvolvimento da instalação; escolha e disposição dos objetos; primeiros testes de projeção mapeada e integração do som; participação na residência artística OSSO.

Observações: Mudança da ideia inicial das caixas de cartão para a criação de uma sala íntima, com objetos do quotidiano (objetos esses que assumem a projeção mapeada).

Etapa IV: Em agosto

Atividades principais: Preparação da montagem final; afinação de aspetos técnicos de projeção e som; documentação visual e escrita do processo.

Observações: Etapa centrada na consolidação técnica e na documentação do trabalho.

Etapa V: Em setembro

Atividades principais: Apresentação da obra no evento Panorama; recolha de documentação final; reflexão crítica; redação e entrega do relatório.

Observações: Culminar do processo com a exposição pública e produção do relatório final.

Neste ponto, e com o auxílio de um cronograma inicial, foi possível estabelecer um fio condutor para todo o desenvolvimento deste projeto, garantindo que cada fase fosse devidamente calendarizada. Mesmo após ajustes necessários – algo que faz sempre parte de um processo de desenvolvimento criativo – foi possível manter a coerência geral do planeamento, o que assegurou a conclusão do projeto dentro dos prazos previstos, e com o progresso conceitual esperado.

3 Historial da Produção

O processo de criação de *de mim, para sempre* desenvolveu-se em diferentes fases que articularam reflexão conceptual e experimentação técnica. Desde a seleção inicial do arquivo pessoal até à manipulação audiovisual e à definição do espaço expositivo, cada etapa implicou decisões que foram determinando o rumo da instalação. Este capítulo organiza esse percurso em dois momentos principais: a pré-produção, dedicada à escolha e enquadramento do material e às primeiras hipóteses espaciais; e a produção, onde se consolidaram as opções formais através de ensaios técnicos, experimentação em software e projeção, culminando na residência artística na OSSO.

3.1 Pré-Produção

A fase inicial do projeto centrou-se na análise e seleção dos vídeos que compõem o meu arquivo pessoal. Rever este material implicou não apenas um exercício técnico de organização, mas sobretudo uma reflexão crítica sobre aquilo que, a meu ver, seriam considerados os ditos “limites” da exposição do meu íntimo. Os registos não eram “comprometedores” no sentido de exporem situações constrangedoras ou delicadas, mas alguns deles diziam respeito a momentos pessoais que, para além da sua carga íntima, considerei não serem pertinentes para o propósito do projeto. Optei, por isso, por não os incluir, até porque já dispunha de material suficiente para explorar as questões que pretendia trabalhar.

Percebi, assim, que a apresentação literal do arquivo não traduziria a complexidade que queria abordar - a tensão entre partilha e reserva, presença e ausência, como já mencionado. Foi neste momento que surgiu a decisão de trabalhar a manipulação da imagem como estratégia central: impor limites à partilha, distorcendo e fragmentando os registos, de modo a oferecer ao público não uma visão total, mas uma experiência por mim mediada, marcada pela opacidade e pela filtragem. Esta opção acrescenta ainda uma dimensão de mistério à obra, deixando espaço para que cada espetador a complete através da sua própria interpretação.

Esta reflexão levou-me a reconhecer que recordar nunca é repetir o passado, mas reconstruí-lo a partir de pedaços cada vez mais difusos. Essa constatação serviu de base para a escolha estética de trabalhar com distorção e sobreposição, não com o objetivo de dissimular, mas como metáfora da transformação da memória. A imagem torna-se, assim, um campo instável, onde o reconhecimento se mistura com o esquecimento, refletindo a forma como a lembrança se vai degradando e, por sua vez, reconfigurando com o tempo.

Paralelamente, explorei diferentes hipóteses para a definição do espaço expositivo. A primeira ideia consistia em utilizar caixas de cartão abertas, dispostas em diferentes tamanhos e posições, como suporte para as projeções. Estas caixas evocariam tanto o gesto de armazenar e catalogar, como a ideia de capítulos distintos da vida. No entanto, à medida que fui desenvolvendo a proposta, senti que esta solução carecia de uma dimensão mais relacional, de uma ligação mais direta entre o arquivo pessoal e a experiência do público.

A obra seria apresentada num espaço coletivo durante o Panorama, e após reflexão com o meu orientador de projeto, optei por levar essa ideia mais longe, recriando (literalmente) uma sala de estar. Introduzi objetos do quotidiano – cadeiras, almofadas, molduras, candeeiros, plantas, objetos decorativos e até um tapete – que, enquanto remetem para a familiaridade do espaço doméstico, transformam-se em superfícies de projeção. Este ambiente íntimo (mas com uma certa característica ficcional) passou a funcionar como metáfora visual do arquivo: um espaço onde a memória se abre ao público, mas sempre sob a mediação da imagem distorcida.

3.2 Produção

Após a escolha dos fragmentos audiovisuais, iniciou-se a fase de manipulação audiovisual. Foram feitos ensaios preliminares com softwares como Virtual ANS e CapCut, mas os programas estruturantes foram o Processing 4 e o Adobe Premiere.

No Processing 4, explorei sobreposições de vídeo distorcido sobre imagens estáticas retiradas dos próprios registos, criando um movimento subtil que situa o trabalho entre a fixidez da fotografia e a oscilação do vídeo. O Adobe Premiere serviu para cortes e organização narrativa, estruturando as sequências que compuseram a instalação. Embora tenha considerado manipular o som no Ableton Live, tornou-se evidente que tal não era necessário: as vozes e sons ambientes foram mantidos quase intactos, sujeitos apenas a cortes, funcionando como indícios diretos do já vivido, contrastando diretamente com a falta de clareza da imagem.

Ainda no Processing 4, desenvolvi scripts que transformavam os vídeos através de operações visuais como pixelização, desfasamentos cromáticos, sobreposição de camadas do mesmo registo e pequenas variações de opacidade. Recorri também a delays de frames, gerando uma espécie de “ecos” visuais que simulavam desfasamentos temporais, em consonância com o conceito do projeto.

Cada vídeo manipulado foi exportado individualmente, resultando em sete fragmentos distintos, posteriormente organizados em Adobe Premiere apenas para efeitos de exportação final. Não se tratou, portanto, da criação de um único vídeo contínuo, mas de uma sequência de fragmentos projetados em diferentes superfícies do espaço expositivo.

Na instalação, esses fragmentos são apresentados ordenadamente: moldura (vídeo 0), almofada (vídeo 1), disco (vídeo 2), quadro (vídeo 3), caixa (vídeo 4), candeeiro (vídeo 5) e gira-discos (vídeo 6) - com uma pausa de três segundos entre cada projeção. Esta pausa atua como recurso poético, criando “suspense” e incentivando o espectador a antecipar o próximo local de projeção.

No total, a sequência tem uma duração de cerca de 2 minutos e 20 segundos, funcionando em loop. Assim, o projeto não se estrutura como uma narrativa contínua, mas como uma sequência rítmica de fragmentos visuais e sonoros, em que cada superfície projetada assume um papel independente no todo.

O som foi tratado de forma distinta da imagem. Todos os registos sonoros provêm do som direto captado nas próprias gravações em vídeo, realizadas maioritariamente com telemóvel, de forma espontânea e sem preparação técnica. Estes sons incluem vozes, risos, conversas, ruídos de ambiente, música e sons naturais ou urbanos, tanto em situações de convívio com pessoas próximas como em contextos mais gerais.

A sua qualidade é a de um registo imediato (quotidiano), que está apenas sujeito a pequenos ajustes de volume. A seleção dos excertos sonoros foi em função da escolha das imagens - ou seja, não editei o material em função do som, mas preservei o áudio original dos elementos visuais que decidi utilizar. Desta forma, vozes, risos e ambientes mantêm-se reconhecíveis, fazendo a ligação direta entre cada momento audiovisual.

Deste modo, conclui-se que o som ajudou a complementar as imagens, pois o mesmo acompanha-as e estabelece a ligação entre os diferentes fragmentos, tornando-se um elemento coeso na experiência da instalação. Estes registos estão disponíveis para consulta no Apêndice B.

Os testes de projeção mapeada foram realizados em Processing 4 (Figura 1 e Figura 2), permitindo ensaiar a integração das imagens distorcidas em objetos tridimensionais. Estes ensaios confirmaram a pertinência de projetar sobre elementos do quotidiano, reforçando a

fusão entre memória e espaço doméstico.

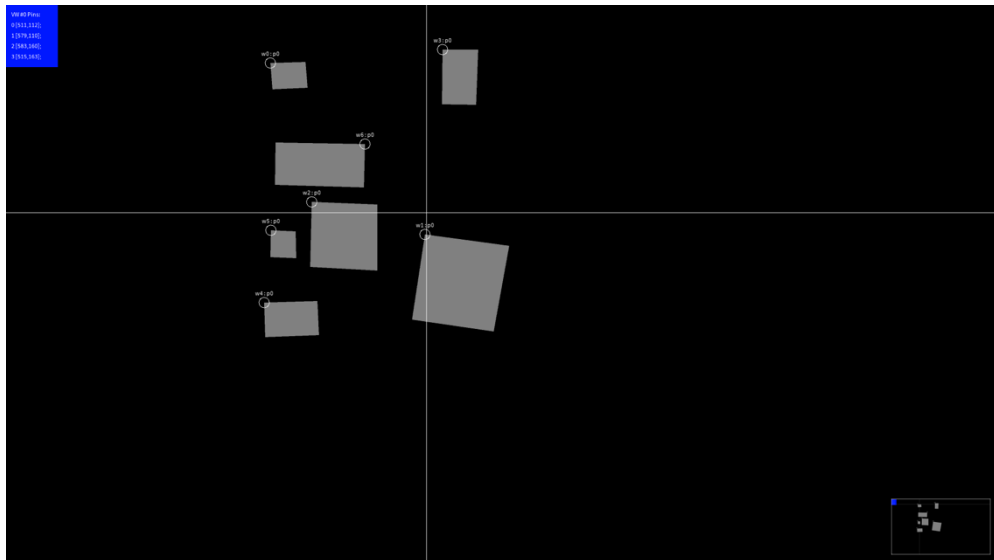


Figura 1 – Mapeamento do projeto em Processing 4

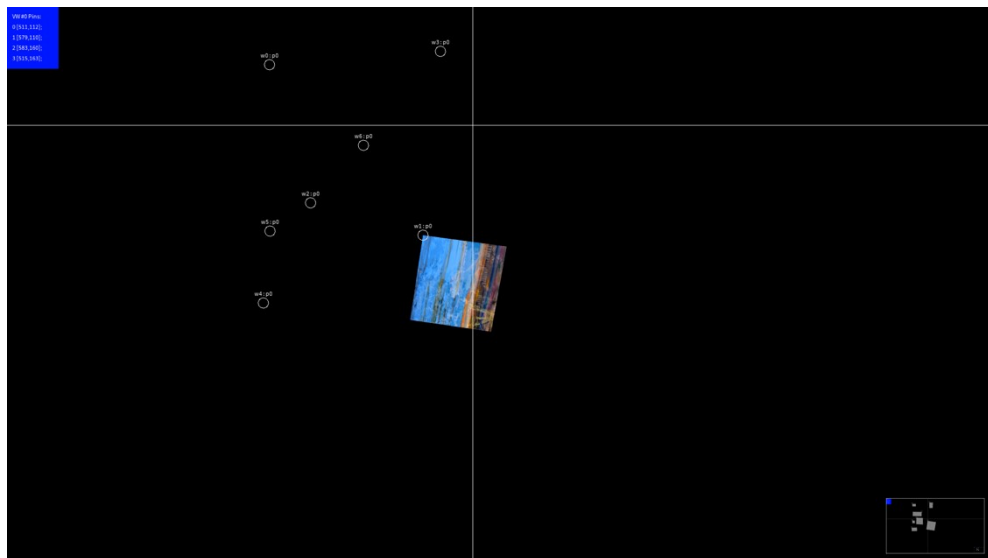


Figura 2 – Mapeamento do projeto em Processing 4, com exemplo de imagem

A residência artística na OSSO (Caldas da Rainha, maio de 2025) teve um papel determinante nesta fase. A OSSO Associação Cultural é uma estrutura independente de criação e programação artística, sediada em São Gregório, que promove residências, projetos de investigação e práticas colaborativas em áreas como a música, as artes visuais, a performance e a rádio.

O ambiente de partilha e experimentação coletiva proporcionado por esta residência ofereceu-me a oportunidade de projetar os materiais em condições próximas das da exibição final e de observar reações preliminares. Essa experiência confirmou a importância de manter a imagem mediada e o som próximo do original, validando a estratégia de equilibrar exposição e moderação da partilha.

Ainda na OSSO, fiz testes – que considero finais – sobre caixas de cartão de várias dimensões (como é possível consultar na Figura 3 e Figura 4, em seguida).



Figura 3 – Primeiro teste, na OSSO



Figura 4 – Projeções detalhadas

Deste modo, a produção não se limitou a um processo técnico de edição, mas constituiu um espaço de investigação estética, onde cada ferramenta foi entendida como meio de reflexão. A oscilação entre clareza e fragmentação, entre literalidade e opacidade, tornou-se o núcleo visual e sonoro da instalação.

3.3 Pós-Produção

A fase final do projeto concentrou-se na adaptação da obra ao espaço expositivo atribuído para o evento Panorama. O local atribuído foram três lugares de estacionamento da garagem da Universidade, um espaço inicialmente marcado pela sua abertura e caráter transitório. Para o transformar num ambiente imersivo, recorri a um pano preto comprido para cobrir o fundo da parede, restringindo assim a área expositiva. Adicionalmente, foram colocadas umas cortinas de PVC com transparência (Figura 5), pela universidade. Esta colocação de cortinas PVC acabou por não se tratar de algo apenas técnico, mas também simbólico: entrar na instalação equivale ao atravessar de uma fronteira, deixando o espaço coletivo do evento e acedendo a um território íntimo, próximo de um espaço pessoal.

Os vídeos foram projetados sobre objetos do quotidiano – cadeiras, almofadas, molduras, candeeiros, plantas, objetos decorativos – de forma a compor um cenário que evoca uma sala

de estar. As caixas, embora tenham deixado de ser utilizadas como suporte de projeção, mantêm-se conceptualmente presentes na instalação, onde a noção de capítulos de vida guardados e reabertos foi transposta para os objetos escolhidos (que agora assumem esse papel simbólico). Cada superfície de projeção torna-se, assim, um fragmento do arquivo, uma abertura parcial de memórias que, ao serem reconfiguradas, convidam o espectador a experienciar o íntimo de forma sensorial e coletiva.

Os testes finais centraram-se sobretudo na relação entre imagem, som e espaço. A projeção mapeada (exibida na Figura 6, canto superior esquerdo) revelou o potencial de cada objeto como superfície de evocação, onde o som, por contraste, manteve-se mais claro e linear, funcionando como fio condutor desta experiência. Este contraste entre a fragmentação da imagem e a nitidez do som evidenciou, por sua vez, a tensão central da obra: a dificuldade de aceder ao passado de forma completa, em confronto com os vestígios que permanecem e que resistem ao esquecimento.

A pós-produção incluiu ainda a afinação técnica da instalação. Ajustou-se a intensidade da luz projetada, a resolução das imagens e a disposição das colunas Genelec 6010A, para garantir que a experiência fosse coesa e imersiva para quem a vê.

A acústica da sala constituiu um desafio particular, sobretudo por se tratar de uma garagem ampla, partilhada com outros alunos que também apresentavam peças sonoras. O excesso de estímulos auditivos no mesmo espaço gerava sobreposição de sons, tornando difícil que cada trabalho fosse plenamente audível no seu potencial máximo. No meu caso, a solução passou por posicionar as colunas atrás da cortina preta, rente à parede, uma de cada lado, criando um fundo sonoro coeso com a projeção.

Embora o volume tivesse de ser ajustado em cada faixa – havendo diferenças entre alguns vídeos – procurei sempre que o som apoiasse a imagem em vez de a dominar. Assim, mesmo que o trabalho não fosse ouvido em toda a sala (que não era a intenção), mantinha-se uma relação equilibrada entre áudio e vídeo para o espectador que se aproximava, reforçando a coesão audiovisual sem que nenhum dos elementos anulasse o outro.

Deste modo, a instalação final traduziu de forma consistente a ideia central do projeto: a memória enquanto reconstrução instável, permanentemente oscilante entre revelar e ocultar,

entre partilhar e proteger. A pós-produção não foi apenas uma fase de acabamento técnico, mas o momento em que o diálogo entre teoria, prática e espaço expositivo encontrou a sua síntese.

Em retrospectiva, este percurso evidenciou que a obra não procura expor o arquivo de forma literal, mas antes criar um espaço de mediação, onde a intimidade se tornasse partilhável sem perder a sua reserva. Essa constatação encaminha naturalmente para a reflexão crítica desenvolvida no capítulo seguinte, onde se analisa o impacto destas escolhas no processo e no resultado final.

De forma a resumir este ponto importante do relatório, entendi que o historial da produção de *de mim, para sempre* evidencia a forma como cada etapa do processo – da pré-produção à pós-produção – esteve intrinsecamente ligado às questões conceptuais que fundamentaram o projeto. O ponto de partida foi a análise crítica do arquivo pessoal, momento em que emergiu a necessidade de impor limites à partilha através da manipulação da imagem. A pré-produção permitiu, assim, definir não apenas um material de trabalho, mas sobretudo uma estratégia de mediação entre o íntimo e o público.

Na fase de produção, esta estratégia foi concretizada através de ferramentas digitais que possibilitaram desenvolver um tratamento visual marcado pela fragmentação e pela oscilação entre estabilidade e movimento. A opção de preservar o som (sem qualquer manipulação) contrastou de imediato com a imagem distorcida – impactando, desta forma, este excerto de áudio num vestígio direto do momento vivido.

Finalmente, a pós-produção centrou-se na adaptação da peça ao espaço expositivo, onde a recriação de uma sala íntima (composta por objetos quotidianos) atuou como metáfora visual e afetiva do meu arquivo pessoal. Além disso, o período de residência artística na Associação Cultural OSSO contribuiu para testar e validar estas opções em contexto real, confirmando a pertinência do equilíbrio na partilha que está a ser por mim feita.

A projeção mapeada sobre estes elementos transformou algo familiar em suporte artístico, criando, desta forma, uma experiência coletiva imersiva. A integração de imagem, som e espaço foi consolidada pelos testes técnicos finais, o que possibilitou que a obra alcançasse a sua forma definitiva.

Em conjunto, estas etapas mostram que o processo de produção foi mais do que um percurso técnico; foi um exercício de negociação entre presença e ausência, entre o interesse de partilhar e a necessidade de proteger. É exatamente esse equilíbrio, consolidado na sua prática, que permite a reflexão crítica abordada no próximo capítulo.



Figura 5 – Obra final, exposta no Panorama



Figura 6 – Close-up da obra final

4 Reflexão Crítica

A instalação *de mim, para sempre* nasceu da vontade de transformar um arquivo pessoal em matéria artística, explorando a memória não como um repositório fixo, mas como um processo em constante reformulação. Desde o início, a questão central foi perceber como iria ser feita a partilha deste arquivo, sem o expor totalmente. Ao longo do processo, tornou-se claro que a partilha não precisa de ser literal para ser autêntica, uma vez que, a distorção das imagens – longe de as ocultar – constituiu-se como gesto de mediação, permitindo dar acesso sem revelar por completo. Essa mediação foi, simultaneamente, uma decisão estética e ética.

Ao rever os registos que compõem o arquivo, percebi que a sua exposição direta teria reduzido a distância necessária entre mim e o público. A sobreposição de vídeos distorcidos com fotografias estáticas tornou-se, assim, um recurso para trabalhar esse espaço. O vídeo introduz movimento e instabilidade, enquanto a imagem retirada de um *frame* oferece uma âncora de clareza. Inerentemente, acabou por ser feito um jogo que acaba por se traduzir na própria natureza da memória, que, com o tempo, perde nitidez e é reconstruída em fragmentos difusos.

Aos 27 anos, situo-me ainda numa fase inicial da vida adulta, mas é precisamente nesse ponto que a consciência do tempo se torna mais presente. O projeto não parte de nostalgia, mas do reconhecimento de que tudo o que vivemos se transforma inevitavelmente com o passar dos anos. A opção de não organizar os registos de forma cronológica reforça essa ideia. Como defende Elizabeth Freeman (2010), quebrar a linearidade pode ser entendido como gesto cultural e político: ao rejeitar a ordem convencional de início, meio e fim, abre-se espaço para uma temporalidade alternativa, feita de fragmentos que coexistem e, por sua vez, se contaminam.

Deste modo, *de mim, para sempre* procura suspender a experiência do tempo. O passado é evocado sem a pretensão de ser revivido; o presente assume-se como lugar de contemplação; e o futuro permanece em aberto, sem exigência ou aceleração. A distorção deixa de ser apenas um efeito visual, para se tornar num modo de resistir, de proteger e de redefinir o que significa partilhar intimidade no contexto artístico.

4.1 Comparação de resultados obtidos com os objetivos propostos

Os objetivos definidos inicialmente passavam por criar uma instalação audiovisual imersiva, capaz de trabalhar o arquivo pessoal como matéria artística, refletindo sobre memória, tempo e crescimento. A intenção era explorar formas de partilha que não implicassem exposição total, mas sim um equilíbrio entre a partilha e reserva.

O resultado final cumpriu com esse propósito. A instalação não se limitou a projetar os vídeos de forma literal, mas transformou-os através da manipulação e da sobreposição. Este processo permitiu reforçar a ideia de que recordar não é reproduzir fielmente, mas reconstituir e reinterpretar. Ao manter os áudios mais próximos do original, criei um contraste que evidencia os três pontos: a clareza, aquilo que permanece e aquilo que se perde.

Comparando com o plano inicial, algumas alterações enriqueceram o percurso. A substituição da ideia de caixas de cartão por objetos domésticos projetados no espaço expositivo aproximou a instalação para uma dimensão familiar (mais próxima da experiência quotidiana) - o que por si só, abre espaço a debate pessoal entre o público.

Esta decisão ampliou a coerência conceptual da instalação e tornou a experiência mais envolvente para quem a pôde experienciar em primeira mão.

4.2 Reflexão sobre o processo de aprendizagem

O processo revelou que trabalhar com o arquivo pessoal não se limita a escolhas técnicas, mas implica negociar constantemente com os limites da exposição. Partilhar fragmentos de vida trouxe consigo a experiência de vulnerabilidade, exigindo mecanismos de mediação que garantissem um equilíbrio entre o exposto e entre a proteção dessa mesma informação. A distorção visual funcionou não apenas como recurso estético, mas como gesto de cuidado.

Esta aprendizagem foi tão conceptual quanto prática. O tempo dedicado a explorar diferentes possibilidades de exposição foi fundamental para chegar a este entendimento; através do uso de ferramentas como Processing 4 e Adobe Premiere foi possível consolidar uma linguagem audiovisual própria, onde o mais significativo foi a compreensão de que o ato de manipular, não necessariamente diminui a veracidade daquilo que é partilhado. Muito pelo contrário;

aproxima-se da forma como a memória opera, por sua vez instável, por outras parcial, e sempre sujeita a reconstruções.

Adicionalmente, o contacto com outros criadores na residência artística da OSSO (em maio de 2025) trouxe novas perspectivas a este projeto, onde melhor entendi que a exposição do íntimo pode gerar identificação e conexão com o espectador. Esta oportunidade contribuiu para consolidar o conceito final da obra, enfatizando que a partilha não é apenas pessoal, mas também relacional e cultural.

4.3 Constrangimentos da produção

Um dos principais desafios prendeu-se com a clareza da imagem após os processos de distorção. Se, por um lado, a intenção era criar um género de opacidade que remetesse para a perda de detalhe na memória, por outro era necessário manter algum grau de legibilidade para que a projeção não se tornasse irrelevante visualmente. A solução encontrada foi a sobreposição de vídeo distorcido com imagens estáticas retiradas dos próprios registos. Esta combinação trouxe o equilíbrio necessário, uma vez que permitiu preservar a ideia de fragmentação, sem abdicar de pontos de ancoragem visuais.

Outro constrangimento foi a adaptação da instalação ao espaço físico atribuído: três lugares da garagem da universidade, partilhados com outros trabalhos sonoros e visuais. A ausência de um espaço fechado obrigou-me a repensar a forma de criar uma atmosfera mais íntima. As cortinas de PVC transparentes colocadas pela universidade – semelhantes a cortinas de talho – assumiram esse papel, funcionando como um limiar simbólico. Ao atravessá-las, o visitante era convidado a entrar no “meu arquivo”, numa área semi-isolada que reforçava a ideia de transição entre exterior e interior.

Já num parâmetro sonoro, deu-se como maior prioridade garantir a qualidade da experiência num espaço com características acústicas difíceis. Desta forma, e através de testes prévios, foi possível contornar esta dificuldade, assegurando que as vozes e fragmentos de conversas se mantinham perceptíveis sem perder a sua dimensão “etérea”.

Cada obstáculo acabou por contribuir para a consolidação da obra. As soluções técnicas adotadas foram também decisões conceptuais, reforçando a consistência entre a ideia inicial e a experiência final.

Em síntese, *de mim, para sempre* constituiu-se como um exercício de negociação entre intimidade e mediação, entre partilhar e proteger. O percurso de criação revelou que a arte pode transformar o arquivo pessoal em experiência coletiva sem exigir exposição total, permitindo que a vulnerabilidade se torne força estética e conceptual.

O processo demonstrou ainda que os constrangimentos técnicos e espaciais, funcionaram como oportunidades de aprofundar o conceito. Cada decisão – desde a manipulação audiovisual ao desenho do espaço expositivo – nasceu da necessidade de manter um equilíbrio delicado entre clareza e opacidade. Foi nesse equilíbrio que a instalação encontrou a sua identidade: uma experiência imersiva onde a memória se manifesta não como arquivo fixo, mas como fluxo em transformação.

4.4 Conclusão e considerações finais

O projeto *de mim, para sempre* permitiu-me explorar a memória como matéria artística enquanto processo em contínua transformação.

Através da manipulação audiovisual e da construção de um espaço expositivo imersivo, foi possível trabalhar a tensão entre: presença e ausência, e clareza e opacidade (dando corpo a uma reflexão que atravessa simultaneamente o plano pessoal e o coletivo).

Ao longo do percurso, compreendi que a partilha do arquivo pessoal não se esgota na transparência do registo. A distorção das imagens e a preservação quase intacta do som demonstraram que a intimidade pode ser comunicada sem se expor por completo, transformando-se em experiência estética que convida o público a refletir sobre a sua própria relação com o tempo e com a memória. A obra tornou-se, assim, um exercício de mediação: entre mim e o arquivo, entre o arquivo e o espetador, entre o passado e o presente.

Do ponto de vista processual, a investigação confirmou que as escolhas técnicas e conceptuais estão intrinsecamente ligadas. O uso de ferramentas digitais não foi apenas instrumental, mas uma forma de pensar e dar forma ao conceito. Do mesmo modo, os constrangimentos espaciais e logísticos foram decisivos para consolidar a identidade final da instalação, transformando

limites em oportunidades criativas.

Em última análise, este projeto reforça a ideia de que a memória não é apenas objeto de representação, mas também de invenção. Trabalhar com o arquivo pessoal foi, para mim, uma forma de interrogar não só o que se lembra, mas como se lembra, e de reconhecer que cada evocação implica tanto esquecimento como reinvenção. *de mim, para sempre* não pretende fixar o passado, mas criar um espaço onde ele possa ser continuamente reconfigurado - aberto à escuta, à contemplação e à interpretação de cada espectador.

No futuro, esta investigação poderá desdobrar-se em novas formas de instalação e experimentação, explorando outros suportes, outros arquivos ou diferentes escalas de apresentação. A reflexão sobre memória, intimidade e mediação mantém-se em aberto, pronta para ser revisitada e/ou expandida, acompanhando também a transformação da minha própria prática artística.

Disponibilizo, no Apêndice C, registos finais da peça concluída, em exposição na 25ª edição do Panorama. Neste apêndice, está também disponível uma pasta intitulada por “Montagens”, com algumas fotografias do processo de montagem na garagem da universidade.

5 Referências e Bibliografia

Bibliografia (citadas no texto)

- Art21. (2010). *William Kentridge: Anything is possible* [Documentário televisivo]. Art21, Inc.
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109–118). De Gruyter. <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783110207262.2.109/html>
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma; Gallimard; Seuil.
- Boltanski, C. (2005–). *Les archives du cœur* [Instalação]. Benesse Art Site Naoshima, Teshima, Japão.
- Claerbout, D. (2007). *Sections of a happy moment* [Vídeo/instalação].
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive: Une impression freudienne*. Galilée.
- Emin, T. (1998). *My bed* [Instalação]. Tate Britain, Londres, Reino Unido.
- Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- Gordon, D. (1993). *24 hour Psycho* [Instalação de vídeo]. Tramway, Glasgow, Reino Unido.
- Gullette, M. M. (2004). *Aged by culture*. University of Chicago Press.
- Halbwachs, M. (1992). *La mémoire collective*. Presses Universitaires de France. (Obra original publicada em 1950).
- Han, B.-C. (2009). *Duft der Zeit: Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*. Transcript Verlag.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. Routledge.
- Ikeda, R. (2008). *test pattern* [Instalação/performance audiovisual]. NTT InterCommunication Center (ICC), Tóquio, Japão.
- Lane, C., & Carlyle, A. (Eds.). (2013). *In the field: The art of field recording*. Uniformbooks.
- Lev, M. (2020). Art as a mediator for intimacy: Reflections of an art-based research study. *Journal of Applied Arts & Health*, 11(3), 299–313. https://doi.org/10.1386/jaah_00041_7
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Sterne, J. (2015). Field recording: Sound, media, and ethnography. *Environment and Planning*

D: *Society and Space*, 33(5), 757–774. <https://doi.org/10.1177/0263775815594310>

Sabiescu, A. G. (2020). Living archives and the social transmission of memory. *Curator: The Museum Journal*, 63(4), 497–510. <https://doi.org/10.1111/cura.12384>

Whiteread, R. (1993). *House [Escultura pública temporária]*. Artangel, Londres, Reino Unido.

Outras referências (consultadas)

Abramović, M. (2010). *The artist is present [Exposição]*. Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA.

Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso.

Basting, A. D. (2009). *Forget memory: Creating better lives for people with dementia*. Johns Hopkins University Press.

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les Presses du réel.

Chandler, D., & Munday, R. (2016). Punctum. Em D. Chandler & R. Munday, *A dictionary of media and communication* (2.^a ed.). Oxford University Press. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100354749>

Filipe, C. (2015). *O arquivo e a memória: Apropriação e reinterpretação de arquivos pessoais*. Edições 70.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Kentridge, W. (2004). *Black box: Theatre and the video screen [Catálogo]*. Tate Publishing.

Latour, B. (2010). *On the moderns and the non-moderns*. La Découverte.

Paterson, K. (2014). *Future library [Projeto de arte]*. The Future Library Trust.

von Brandenburg, U. (2018). *The politics of memory: From projection to perception [Catálogo]*. Éditions Xavier Barral.

6. Apêndices

APÊNDICE A

Vídeos selecionados do arquivo pessoal, com edição em Processing 4 (sem som).

Link de acesso:

https://drive.google.com/drive/folders/13GAfryfMBzR_2ufAgcJtzca0F10seJR2?usp=sharing

Informações adicionais sobre cada vídeo:

Nº	Título / Descrição breve	Duração	Ano aprox.	Observações (imagem/som)
V_0	Encontro com amigos	5 segundos	2022	Conversas espontâneas, música, risos, ambiente informal
V_1	Passeio urbano	5 segundos	2022	Sons de tráfego, pessoas a falar, música ambiente
V_2	Paisagem	11 segundos	2023	Conversas espontâneas, ambiente informal
V_3	Concerto em espaço interior	44 segundos	2023	Sons de público e música ao vivo
V_4	Momento em zona interior	24 segundos	2022	Vozes, barulhos de fundo
V_5	Paisagem costeira	15 segundos	2022	Som ambiente natural (ondas, vento), vozes
V_6	Festa em espaço interior	14 segundos	2023	Sons de público, e música

Cada vídeo mantém o som original da gravação, funcionando como parte integrante da imagem. Foram escolhidos pela sua carga memorial e potencial visual, constituindo a base da instalação *de mim, para sempre*. Trata-se de sete vídeos, com o respetivo som.

APÊNDICE B

Vídeos selecionados do arquivo pessoal, com edição em Processing 4 (com som).

Os vídeos foram editados e compilados no Adobe Premiere de forma a gerar uma sequência contínua; cada vídeo tem 2 minutos e 20 segundos de duração, e surge apenas no intervalo por mim definido.

Link de acesso:

<https://drive.google.com/drive/folders/1MwwtHOo9SiUjLfN86RIIL3t3LVLkB8n?usp=sharing>

APÊNDICE C

Registos finais da peça, exposta no Panorama 25.

Link de acesso:

https://drive.google.com/drive/folders/1-s_P_qBgBh9125Bi5enijHZ9hKdvO0gf?usp=sharing