



ESCOLA SUPERIOR
DE **COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Desenhou-se o seguinte percurso ao longo do semestre:

Foi introduzido o **conceito de “caminho” como princípio orientador da unidade curricular**, entendido simultaneamente como percurso conceptual e como **dispositivo de observação da cultura visual no quotidiano**.

Em continuidade, sublinhou-se que **o olhar não começa num dispositivo técnico ou num apetrecho visual**, mas **no próprio olho e na experiência do olhar**. Destacou-se que **é através do olhar que nos dirigimos ao mundo e o apreendemos**, sendo o olhar compreendido como uma **experiência fundamentalmente fenomenológica**, que antecede qualquer mediação tecnológica.

Neste contexto foi introduzida a **figura do flâneur**, associada à tradição de observação urbana, como modelo conceptual para pensar o observador que percorre o espaço quotidiano atento às imagens, aos sinais e aos dispositivos visuais que estruturam o ambiente urbano.

Foi então apresentado aos estudantes o **exercício do Diário de Cultura Visual**, concebido como um instrumento de observação, recolha e reflexão crítica sobre as imagens que estruturam a experiência contemporânea. O diário foi apresentado como um **caderno visual de carácter quase etnográfico**, combinando registos visuais e reflexão interpretativa.

Foram discutidas diferentes possibilidades temáticas para o diário, nomeadamente:

- **O ecossistema visual do quotidiano**, centrado nas imagens que habitam o ambiente mediático e urbano;
- **A cartografia do olhar**, que propõe mapear visualmente percursos e rotinas de observação;
- **A representação do corpo nas imagens contemporâneas**, analisando padrões de representação e construção simbólica.

O exercício foi posteriormente **delimitado em torno de um princípio unificador**: a construção de uma **cartografia visual do percurso semanal dos estudantes para o mestrado**, entendido como **dispositivo de observação da cultura visual**.

Cada estudante deverá, ao longo das semanas, **registar imagens encontradas nesse percurso** (publicidade, sinalética, ecrãs, grafitti, arquitetura, interfaces digitais, entre outros), combinando **registo visual e breve reflexão crítica**.

Cada entrada do diário deverá ainda **articular a observação visual com uma reflexão crítica orientada por um conceito e por um autor discutidos na unidade curricular**, conforme indicado no enunciado do trabalho.

O exercício inspira-se em abordagens da **cultura visual, da antropologia visual e da fenomenologia da percepção**, incentivando os estudantes a **suspender o automatismo do olhar e a desenvolver uma observação crítica das imagens que estruturam o espaço quotidiano**.

O diário funcionará assim como **uma cartografia visual reflexiva do percurso quotidiano**, permitindo desenvolver competências de **literacia visual, observação cultural e articulação entre imagem e pensamento crítico**.

Como orientar-se nas aulas: o fio condutor da unidade curricular

As perguntas apresentadas nesta ficha não são apenas questões isoladas. Elas constituem o **fio condutor das aulas**, orientando o percurso conceptual que iremos desenvolver ao longo da unidade curricular.

Cada aula parte de um conjunto de perguntas fundamentais que nos ajudam a pensar **como vemos as imagens e como as imagens organizam a forma como vemos o mundo**. Em vez de procurar respostas definitivas, o objetivo é usar estas perguntas como instrumentos de reflexão que permitem compreender diferentes dimensões da cultura visual contemporânea.

O percurso que iremos realizar segue um movimento progressivo. Começamos por uma questão fundamental da fenomenologia: **onde começa o olhar?** A partir dos trabalhos de Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl, refletimos sobre a ideia de que o olhar não começa apenas nos olhos, mas no corpo e na experiência sensível do mundo.

A partir dessa base, deslocamo-nos para a **história e a memória das imagens**, interrogando de que forma certos gestos, formas e representações sobrevivem ao longo do tempo. Com Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, exploramos a ideia de que as imagens transportam memórias culturais e reaparecem em diferentes momentos da história.

De seguida, ampliamos a reflexão para o campo da **cultura visual**, perguntando como as imagens estruturam a sociedade contemporânea. Autores como W. J. T. Mitchell, Hans Belting e Nicholas Mirzoeff ajudam-nos a compreender que as imagens não apenas representam a realidade — elas participam ativamente na sua construção.

Nas aulas seguintes, analisamos a transformação da imagem na era digital. Investigamos o que mudou quando a imagem se tornou **digital, circula em redes e pode ser manipulada ou reproduzida de forma ilimitada**. Com autores como Vilém Flusser, Lev Manovich, Henry Jenkins e Manuel Castells, discutimos a circulação das imagens nas redes sociais e o modo como se tornam virais.

Por fim, chegamos a uma das questões centrais da cultura visual contemporânea: **quem controla aquilo que vemos?** No contexto das plataformas digitais e dos algoritmos, torna-se necessário questionar até que ponto o nosso olhar continua a ser livre ou se é orientado por sistemas técnicos que organizam o visível.

Assim, ao longo das aulas percorremos um caminho que vai **do corpo aos algoritmos**:

o olhar começa no corpo

caminha pela cidade

reconhece memórias nas imagens

habita a cultura visual

circula nas redes

e, hoje, confronta-se com sistemas que organizam aquilo que se torna visível.

As perguntas desta ficha devem, portanto, ser entendidas como **um guia de reflexão**. Elas ajudam a orientar a observação, a leitura e a discussão em cada aula, permitindo compreender que ver imagens não é apenas um ato individual, mas uma experiência que envolve cultura, memória, tecnologia e poder.

Ficha de questionamentos – um guia para as aulas de 3 a 10

Aula 3 – 9 de março

O olhar começa no corpo

Autores

Maurice Merleau-Ponty

Edmund Husserl

Perguntas

1. 2. 3. O olhar começa nos olhos ou no corpo?

É possível ver sem interpretar?

Pode uma pessoa cega ver o mundo de outras formas?

Aula 4 – 16 de março

Memória e sobrevivência das imagens

Autores

Aby Warburg

Georges Didi-Huberman

Perguntas

4. As imagens têm memória?

5. Porque é que certos gestos ou poses reaparecem ao longo da história?

6. Quando vemos uma imagem contemporânea estamos também a ver o passado?

Cultura visual

Autores

W. J. T. Mitchell

Hans Belting

Nicholas Mirzoeff

Perguntas

7. Vivemos numa sociedade dominada por imagens?

8. As imagens apenas representam a realidade ou também a constroem?

9. Quem decide o que pode ser visto numa sociedade?

Autores

Vilém Flusser

Lev Manovich

Perguntas

10. O que mudou na imagem quando passou a ser digital?

11. Um fotógrafo controla realmente a imagem que produz?

12. As imagens digitais são mais manipuláveis que as imagens analógicas?

Imagens nas redes sociais

Autores

Henry Jenkins

Manuel Castells

Perguntas

13. Porque é que algumas imagens se tornam virais?

14. Nas redes sociais somos espectadores ou produtores de imagens?

Aula 8 – 13 de abril

Algoritmos e visibilidade

Autores

Shoshana Zuboff

Wendy Hui Kyong Chun

Perguntas

15. Quem controla hoje aquilo que vemos online: nós ou os algoritmos?

O caminho do olhar – a ausência – a memória na cultura visual

Ainda somos flâneurs que caminham livremente pelo mundo das imagens

ou caminhamos por um mundo visual organizado por algoritmos?

Quem vê realmente quando olhamos uma imagem: nós ou o sistema visual em que estamos inseridos?

Esta pergunta abre várias interpretações:

- percepção individual
- cultura visual
- media
- algoritmos.

Versão fenomenológica

Inspirada em Maurice Merleau-Ponty:

Se o olhar começa no corpo, até que ponto o nosso olhar é realmente nosso?

Versão cultura visual

Inspirada em W. J. T. Mitchell e Nicholas Mirzoeff:

Somos nós que vemos as imagens ou são as imagens que organizam a forma como vemos o mundo?

Versão digital

Inspirada em Lev Manovich e Shoshana Zuboff:

No mundo das redes sociais, somos observadores ou somos observados?

1. O que mudou na forma como vemos imagens depois desta UC?
2. Quem controla hoje o visível?
3. Ainda somos flâneurs?

O olhar começa no corpo.

Caminha pela cidade.

Reconhece memórias nas imagens.

Habita a cultura visual.

Circula nas redes.

**E hoje, talvez mais do que nunca,
precisamos de perguntar quem controla o visível.**

O conceito que orienta esta unidade curricular é o **caminho do olhar**. Ao longo das aulas procuramos compreender como vemos o mundo e como as imagens participam na construção dessa experiência. Este percurso não parte apenas das imagens enquanto objetos visuais, mas começa antes no próprio sujeito que vê. Antes de existirem imagens, existe um corpo que percebe, um sujeito que observa e uma experiência sensível do mundo.

É neste ponto que a fenomenologia se torna fundamental. Autores como **Edmund Husserl** e **Maurice Merleau-Ponty** mostram que a percepção não é apenas um fenómeno ótico. Ver não é apenas receber estímulos visuais; é uma forma de estar no mundo. O olhar começa no corpo e na experiência sensível do espaço. A percepção envolve movimento, atenção, memória e imaginação. O mundo não aparece simplesmente diante de nós: ele é vivido e interpretado pelo sujeito que o percebe.

A história das imagens pode ser lida também como uma tentativa de compreender e representar essa experiência da percepção. A perspetiva renascentista foi uma das primeiras tentativas de traduzir visualmente a forma como o espaço é percebido. Ao introduzir o ponto de fuga e a organização geométrica da profundidade, a pintura renascentista procurou construir um modelo racional da visão. No entanto, obras como *Las Meninas* de Velázquez mostram que o olhar não é apenas uma questão de geometria ou de representação espacial. Nessa pintura, o observador torna-se parte da própria imagem, e

o ato de ver transforma-se numa relação complexa entre quem observa e aquilo que é observado.

Com a modernidade artística surge uma transformação ainda mais profunda. No impressionismo e no modernismo, artistas como Monet ou Cézanne deixam de tentar representar simplesmente o mundo exterior e passam a explorar a própria experiência da percepção. A pintura torna-se um modo de mostrar como vemos: a instabilidade da luz, o movimento do olhar, a experiência sensível da cor e da forma. A imagem deixa de ser apenas representação e passa a ser também reflexão sobre o ato de ver.

Mas o olhar não acontece apenas diante de obras de arte. Ele acontece também na cidade. É neste contexto que surge a figura do **flâneur**, descrita por **Charles Baudelaire** e posteriormente analisada por **Walter Benjamin**. O flâneur é aquele que percorre a cidade observando o mundo urbano. Ele caminha sem um destino preciso, atento aos sinais visuais da vida moderna: vitrines, cartazes, multidões, ruas, gestos e pequenos acontecimentos quotidianos. A cidade moderna torna-se assim um verdadeiro ambiente de imagens.

Para Benjamin, a experiência do flâneur está ligada também à narrativa. O observador da cidade recolhe fragmentos da vida urbana e transforma-os em histórias. O olhar torna-se um modo de interpretar o mundo. Nesse sentido, a cultura visual não se limita às imagens visuais. Ela inclui também outros modos de experiência e de enquadramento da realidade: o texto, o som, a narrativa. Cada um destes elementos organiza o modo como percebemos o mundo e como damos sentido àquilo que vemos.

A cultura visual deve, portanto, ser compreendida como um campo mais amplo do que a simples produção de imagens. Ela envolve diferentes formas de mediação sensível: imagens, palavras, sons, narrativas e dispositivos técnicos que enquadram a experiência. Ver não é apenas olhar para uma imagem; é interpretar um contexto, reconhecer sinais culturais e situar-se num determinado ambiente visual.

Por essa razão, o olhar é sempre também subjetivo. Cada pessoa vê o mundo a partir da sua própria experiência corporal, da sua memória e do seu contexto cultural. A fenomenologia mostra que a percepção nunca é neutra ou puramente objetiva. O olhar está sempre situado: ele nasce do corpo, atravessa o espaço e é influenciado pela cultura e pela história.

Ao longo desta unidade curricular, procuraremos portanto seguir este percurso conceptual. Começamos pelo corpo e pela fenomenologia da percepção. Passamos depois

para a experiência urbana do olhar através da figura do flâneur. Em seguida, analisamos como as imagens participam na construção da cultura visual contemporânea. Este caminho permite compreender que ver não é apenas um ato visual, mas uma experiência complexa que envolve corpo, espaço, memória, narrativa e cultura.

Assim, o conceito de **caminho do olhar** torna-se a linha orientadora da unidade curricular. O olhar começa no corpo, desloca-se pelo espaço, encontra imagens, interpreta sinais culturais e constrói narrativas sobre o mundo. Aprender a ver implica, portanto, tornar-se consciente desse percurso e refletir sobre a forma como as imagens e os media participam na organização daquilo que se torna visível.

Começámos esta aula com uma pergunta simples: **onde começa o olhar?**

A fenomenologia mostrou-nos que o olhar não começa numa imagem nem numa câmara, mas **no corpo que percebe o mundo**. O olhar nasce da experiência sensível do espaço, do movimento e da relação entre o sujeito e aquilo que aparece diante dele.

Vimos depois que a história da arte tentou representar essa experiência: primeiro através da perspectiva renascentista, depois através das experiências modernas da perceção na pintura. Na cidade moderna, o olhar transforma-se também numa experiência de circulação. O **flâneur**, descrito por **Charles Baudelaire** e analisado por **Walter Benjamin**, percorre a cidade observando os fragmentos visuais da vida moderna.

Mas a cultura visual mostra-nos ainda algo mais: o corpo não é apenas aquele que vê. É também aquilo que **é visto, representado e interpretado pelas imagens**. O trabalho de **Frida Kahlo** revela um corpo vivido, marcado pela experiência e pela memória. Ao mesmo tempo, autoras como **Laura Mulvey** e **Simone de Beauvoir** lembram-nos que o olhar também envolve relações de poder e construção cultural.

Assim, compreender as imagens implica compreender também **quem olha, quem é visto e em que contexto esse olhar acontece**.

O caminho que começámos hoje é, portanto, um caminho do olhar: um olhar que nasce no corpo, atravessa a arte e a cidade, encontra imagens e narrativas e, ao fazê-lo, ajuda-nos a compreender não apenas o mundo que vemos, mas também a **forma como habitamos esse mundo**.

Em última análise, estudar a cultura visual significa também aprender a olhar para o nosso próprio contexto. As imagens ajudam-nos a compreender o mundo, mas ajudam também a compreender a forma como nós próprios nos situamos dentro dele. O olhar torna-se

assim não apenas um modo de observar a realidade, mas também um modo de refletir sobre a nossa própria experiência do mundo.

O caminho do olhar: corpo, percepção e cidade

1. O conceito que orienta a unidade curricular: o caminho do olhar

Esta unidade curricular organiza-se em torno de uma ideia central: **o caminho do olhar**.

A questão fundamental não é apenas **o que vemos**, mas **como vemos**.

O olhar não começa nas imagens.

Começa **no corpo**.

Antes de existirem imagens existe:

- um sujeito
- um corpo
- uma experiência sensível do mundo.

A fenomenologia, desenvolvida por **Edmund Husserl** e aprofundada por **Maurice Merleau-Ponty**, mostra que a percepção não é apenas um fenómeno ótico.

Ver significa:

- habitar o mundo
- mover-se no espaço
- relacionar-se com aquilo que aparece diante de nós.

A percepção é sempre **corporal e situada**.

2. A primeira tentativa de representar a percepção

A perspetiva renascentista

Durante o Renascimento surge a primeira grande tentativa de traduzir visualmente a percepção.

A **perspetiva linear** organiza o espaço através de:

- ponto de fuga
- linhas convergentes
- profundidade geométrica.

O objetivo era construir uma representação **racional e matemática da visão**.

No entanto, este modelo revela também um limite importante:

a visão humana não funciona apenas como um sistema geométrico.

A percepção envolve sempre:

- corpo
- movimento
- atenção.

3. O olhar dentro da imagem

Velázquez — *Las Meninas*

A pintura *Las Meninas* introduz uma questão essencial:

quem está realmente a olhar?

Na obra vemos:

- o pintor
- as personagens da corte
- um espelho que reflete o rei e a rainha.

O espectador torna-se parte da composição.

A pintura revela que o olhar não é apenas um fenómeno visual:

é uma **relação entre sujeito, imagem e mundo.**

Modernismo e percepção

Com o modernismo a arte deixa de tentar representar fielmente o mundo exterior.

A pintura passa a explorar **a própria experiência da percepção.**

Exemplos importantes:

- Monet pinta **a luz e a atmosfera**
- Cézanne pinta **a estrutura da visão.**

A imagem deixa de ser apenas representação.

Torna-se uma forma de investigar **como vemos.**

Fenomenologia da imagem

A fenomenologia ajuda-nos a compreender o funcionamento da imagem.

Husserl

Introduz o conceito de **consciência da imagem** (*Bildbewusstsein*).

A experiência da imagem envolve três níveis:

1. suporte material
2. objeto representado
3. objeto imaginado.

Ver uma imagem implica sempre **imaginação.**

Sartre

Para **Jean-Paul Sartre**, a imagem é um **ato da consciência.**

Existe uma diferença fundamental entre:

perceção → objeto presente

imaginação → objeto ausente.

Quando vemos uma imagem pensamos sempre em algo **que não está fisicamente presente**.

Merleau-Ponty

A ideia central é simples e profunda:

o olhar começa no corpo.

A perceção envolve:

- corpo
- movimento
- relação com o espaço.

A visão é uma experiência **encarnada**.

O olhar na cidade

O flâneur

O olhar moderno desenvolve-se também na cidade.

Aqui surge a figura do **flâneur**, descrita por **Charles Baudelaire** e analisada por **Walter Benjamin**.

O flâneur é:

- o observador da cidade
- aquele que caminha sem destino
- aquele que recolhe imagens do quotidiano.

A cidade moderna transforma-se num verdadeiro **ambiente de imagens**.

Ruas, vitrines, cartazes e multidões produzem uma nova experiência visual.

O narrador e a experiência urbana

Walter Benjamin associa o flâneur à figura do **narrador**.

O narrador recolhe fragmentos da realidade e transforma-os em histórias.

O olhar torna-se assim uma forma de interpretar o mundo.

A experiência urbana produz:

- imagens
- histórias
- memórias.

O corpo que vê e o corpo que é visto

A cultura visual levanta também outra questão fundamental:

quem olha e quem é olhado?

O trabalho de **Frida Kahlo** mostra o corpo como lugar de experiência vivida.

Nos seus autorretratos o corpo aparece:

- ferido
- fragmentado
- atravessado por memória e dor.

O corpo deixa de ser apenas objeto de representação.

Torna-se um **território de experiência**.

O olhar e o poder

A teórica do cinema **Laura Mulvey** introduziu o conceito de **male gaze**.

Segundo Mulvey, muitas imagens da cultura visual moderna foram construídas a partir de um olhar masculino que transforma o corpo feminino em objeto de contemplação.

O olhar não é neutro.

Ele pode envolver:

- poder
- desejo
- hierarquia.

Também **Simone de Beauvoir** mostra que o corpo feminino foi historicamente construído como objeto do olhar.

A sua famosa afirmação resume essa ideia:

“Não se nasce mulher, torna-se mulher.”

A identidade corporal é também uma **construção cultural**.

Conclusão

Podemos resumir o percurso conceptual da aula desta forma:

o olhar começa no corpo

↓

a perceção organiza a experiência do mundo

↓

a arte tenta representar essa perceção

↓

a cidade transforma-se num ambiente de imagens

↓

o flâneur observa e narra o mundo visual

↓

os corpos nas imagens revelam relações de poder e identidade.

O **caminho do olhar** torna-se assim o princípio que orienta toda a unidade curricular.

Aprender a ver implica compreender:

- o corpo que percebe
- o espaço onde caminhamos
- as imagens que encontramos
- as narrativas que construímos.

Estudar imagens não é apenas interpretá-las.

É compreender **como o olhar constrói o mundo que habitamos**.

Quando olhamos uma imagem, somos nós que a observamos...

ou é a imagem que organiza a forma como vemos o mundo?

Fotografia de Azovstal — o olhar em situação extrema

Esta fotografia reúne vários elementos discutidos ao longo da aula:

O corpo que vê

A imagem nasce da experiência corporal de quem está dentro daquele espaço — um fotógrafo que vive a situação e regista o que acontece.

O contexto do olhar

A fotografia não é apenas uma imagem estética; ela surge num contexto histórico e político muito concreto.

A memória das imagens

Estas fotografias tornam-se arquivos de memória coletiva. Elas fixam um momento que passa a fazer parte da história.

O enquadramento do olhar

Mesmo numa situação extrema, a fotografia mostra apenas um fragmento da realidade. Há sempre um fora de campo — aquilo que não vemos mas que imaginamos.

Síntese final da aula

- o olhar começa no corpo
- a arte tenta representar essa percepção
- a cidade transforma-se num ambiente de imagens
- o flâneur observa o mundo urbano
- as imagens constroem memória e narrativa.

Quando vemos uma fotografia como esta, estamos apenas a olhar para uma imagem...

ou estamos a olhar para um fragmento da experiência humana que ela preserva?

como vemos — e o que significa realmente ver.

corpo, experiência vivida, enquadramento, memória e o poder das imagens.

O último reduto — fotografias de Azovstal

O que estamos realmente a ver aqui?

O olhar começa no corpo.

A imagem nasce de uma experiência vivida.

E aquilo que vemos é sempre apenas um fragmento de um mundo muito maior.

A percepção e o olhar — Dalí

Esta pintura permite regressar à pergunta inicial da aula: **como vemos?**

Ela mostra que a percepção não é apenas uma reprodução da realidade. O olhar envolve:

- imaginação
- memória
- interpretação.

O mundo que vemos não é apenas o mundo físico; é também o mundo **construído pela consciência.**

Como ligar esta imagem ao percurso da aula

- o olhar começa no **corpo** (fenomenologia)
- a arte tenta representar a **experiência da percepção**
- a cidade moderna cria um ambiente de **imagens** (o flâneur)
- as imagens também constroem **memória e narrativa**
- o corpo é simultaneamente **aquele que vê e aquele que é visto.**

A pintura de Dalí mostra que a imagem pode revelar algo ainda mais profundo:

a forma como a mente organiza aquilo que vemos.

Se o olhar começa no corpo e na percepção, até que ponto aquilo que vemos é o mundo...

ou é a forma como a nossa mente constrói esse mundo?

O caminho do olhar: corpo, cidade e experiência da imagem

O conceito que orienta esta unidade curricular é o **caminho do olhar**. Ao longo das aulas procuramos compreender como vemos o mundo e como as imagens participam na construção dessa experiência. Este percurso não parte apenas das imagens enquanto objetos visuais, mas começa antes no próprio sujeito que vê. Antes de existirem imagens, existe um corpo que percebe, um sujeito que observa e uma experiência sensível do mundo.

É neste ponto que a fenomenologia se torna fundamental. Autores como **Edmund Husserl** e **Maurice Merleau-Ponty** mostram que a percepção não é apenas um fenómeno ótico. Ver não é apenas receber estímulos visuais; é uma forma de estar no mundo. O olhar começa no corpo e na experiência sensível do espaço. A percepção envolve movimento, atenção, memória e imaginação. O mundo não aparece simplesmente diante de nós: ele é vivido e interpretado pelo sujeito que o percebe.

A história das imagens pode ser lida também como uma tentativa de compreender e representar essa experiência da percepção. A perspetiva renascentista foi uma das primeiras tentativas de traduzir visualmente a forma como o espaço é percebido. Ao introduzir o ponto de fuga e a organização geométrica da profundidade, a pintura renascentista procurou construir um modelo racional da visão. No entanto, obras como *Las Meninas* de Velázquez mostram que o olhar não é apenas uma questão de geometria ou de representação espacial. Nessa pintura, o observador torna-se parte da própria imagem, e o ato de ver transforma-se numa relação complexa entre quem observa e aquilo que é observado.

Com a modernidade artística surge uma transformação ainda mais profunda. No impressionismo e no modernismo, artistas como Monet ou Cézanne deixam de tentar representar simplesmente o mundo exterior e passam a explorar a própria experiência da percepção. A pintura torna-se um modo de mostrar como vemos: a instabilidade da luz, o movimento do olhar, a experiência sensível da cor e da forma. A imagem deixa de ser apenas representação e passa a ser também reflexão sobre o ato de ver.

Mas o olhar não acontece apenas diante de obras de arte. Ele acontece também na cidade. É neste contexto que surge a figura do **flâneur**, descrita por **Charles Baudelaire** e posteriormente analisada por **Walter Benjamin**. O flâneur é aquele que percorre a cidade observando o mundo urbano. Ele caminha sem um destino preciso, atento aos sinais visuais da vida moderna: vitrines, cartazes, multidões, ruas, gestos e pequenos acontecimentos quotidianos. A cidade moderna torna-se assim um verdadeiro ambiente de imagens.

Para Benjamin, a experiência do flâneur está ligada também à narrativa. O observador da cidade recolhe fragmentos da vida urbana e transforma-os em histórias. O olhar torna-se um modo de interpretar o mundo. Nesse sentido, a cultura visual não se limita às imagens visuais. Ela inclui também outros modos de experiência e de enquadramento da realidade: o texto, o som, a narrativa. Cada um destes elementos organiza o modo como percebemos o mundo e como damos sentido àquilo que vemos.

A cultura visual deve, portanto, ser compreendida como um campo mais amplo do que a simples produção de imagens. Ela envolve diferentes formas de mediação sensível: imagens, palavras, sons, narrativas e dispositivos técnicos que enquadram a experiência. Ver não é apenas olhar para uma imagem; é interpretar um contexto, reconhecer sinais culturais e situar-se num determinado ambiente visual.

Por essa razão, o olhar é sempre também subjetivo. Cada pessoa vê o mundo a partir da sua própria experiência corporal, da sua memória e do seu contexto cultural. A fenomenologia mostra que a perceção nunca é neutra ou puramente objetiva. O olhar está sempre situado: ele nasce do corpo, atravessa o espaço e é influenciado pela cultura e pela história.

Ao longo desta unidade curricular, procuramos, portanto, seguir este percurso conceptual. Começamos pelo corpo e pela fenomenologia da perceção. Passamos depois para a experiência urbana do olhar através da figura do flâneur. Em seguida, analisamos como as imagens participam na construção da cultura visual contemporânea. Este caminho permite compreender que ver não é apenas um ato visual, mas uma experiência complexa que envolve corpo, espaço, memória, narrativa e cultura.

Assim, o conceito de **caminho do olhar** torna-se a linha orientadora da unidade curricular. O olhar começa no corpo, desloca-se pelo espaço, encontra imagens, interpreta sinais culturais e constrói narrativas sobre o mundo. Aprender a ver implica, portanto,

tornar-se consciente desse percurso e refletir sobre a forma como as imagens e os media participam na organização daquilo que se torna visível.

Começámos esta aula com uma pergunta simples: **onde começa o olhar?**

A fenomenologia mostrou-nos que o olhar não começa numa imagem nem numa câmara, mas **no corpo que percebe o mundo**. O olhar nasce da experiência sensível do espaço, do movimento e da relação entre o sujeito e aquilo que aparece diante dele.

Vimos depois que a história da arte tentou representar essa experiência: primeiro através da perspectiva renascentista, depois através das experiências modernas da percepção na pintura. Na cidade moderna, o olhar transforma-se também numa experiência de circulação. O **flâneur**, descrito por **Charles Baudelaire** e analisado por **Walter Benjamin**, percorre a cidade observando os fragmentos visuais da vida moderna.

Mas a cultura visual mostra-nos ainda algo mais: o corpo não é apenas aquele que vê. É também aquilo que **é visto, representado e interpretado pelas imagens**. O trabalho de **Frida Kahlo** revela um corpo vivido, marcado pela experiência e pela memória. Ao mesmo tempo, autoras como **Laura Mulvey** e **Simone de Beauvoir** lembram-nos que o olhar também envolve relações de poder e construção cultural.

Assim, compreender as imagens implica compreender também **quem olha, quem é visto e em que contexto esse olhar acontece**.

O caminho que começámos hoje é, portanto, um caminho do olhar: um olhar que nasce no corpo, atravessa a arte e a cidade, encontra imagens e narrativas e, ao fazê-lo, ajuda-nos a compreender não apenas o mundo que vemos, mas também **a forma como habitamos esse mundo**.

Em última análise, estudar a cultura visual significa também aprender a olhar para o nosso próprio contexto. As imagens ajudam-nos a compreender o mundo, mas ajudam também a compreender a forma como nós próprios nos situamos dentro dele. O olhar torna-se assim não apenas um modo de observar a realidade, mas também um modo de refletir sobre a nossa própria experiência do mundo.

Resumo

W.J.T. Mitchell examina o estatuto da cultura visual enquanto campo académico emergente, questionando a sua relação com disciplinas já estabelecidas como a história da arte, a estética e os estudos dos media. Para Mitchell, a cultura visual funciona como um

"suplemento perigoso" — ao mesmo tempo complementar e ameaçador para essas disciplinas, pois expõe lacunas no seu interior e alarga as suas fronteiras de formas que provocam ansiedade institucional. O autor desmonta ainda um conjunto de mitos recorrentes sobre o campo, como a ideia de que vivemos numa era predominantemente visual ou de que existem meios genuinamente "visuais".

Na segunda parte do texto, Mitchell propõe uma abordagem pedagógica que designa de *showing seeing* - um exercício em que os estudantes apresentam práticas quotidianas do olhar como se fossem etnógrafos a descrever uma cultura desconhecida. O objetivo é tornar o acto de ver estranho e problemático, revelando que a visão não é um dado natural e transparente, mas uma prática cultural, social e historicamente situada. Mitchell defende assim que a cultura visual não é apenas a construção social do campo visual, mas também a construção visual do campo social.

4 Conceitos Importantes

- 1 Suplemento perigoso (*dangerous supplement*) — noção derridiana usada para descrever como a cultura visual ameaça e desestabiliza as disciplinas que pretende apenas complementar.
- 2 Viragem pictórica (*pictorial turn*) — a percepção recorrente de que uma dada época é dominada pela imagem; Mitchell desmonta a ideia de que este fenómeno seria exclusivo da modernidade.
- 3 Construção social da visão vs. construção visual do social — distinção central: não só a sociedade molda o modo como vemos, como o próprio campo social é estruturado através de práticas visuais.

Showing seeing - exercício pedagógico que torna o olhar visível como prática cultural, desafiando a sua aparente naturalidade e transparência.

EXEMPLO — FICHA DE LEITURA NECESSÁRIA PARA EXECUTAR O TRABALHO

Autor: W. J. T. Mitchell

Texto: *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*

Semana 1 — Cultura Visual

1. Ideia principal do texto

W. J. T. Mitchell defende que ver não é um ato puramente natural ou biológico, mas sim uma

prática culturalmente construída. O autor propõe que a cultura visual deve ser entendida como um campo crítico que analisa não apenas as imagens, mas também os modos de ver. Assim, “ver” implica interpretação, contexto e aprendizagem, enquanto “olhar” pode ser um ato automático e não reflexivo.

2. Dois conceitos importantes

a) Diferença entre ver e olhar

Mitchell distingue “olhar” como um ato imediato e fisiológico, e “ver” como um processo complexo que envolve interpretação e consciência crítica. Esta distinção é fundamental porque mostra que a perceção visual não é neutra — ela é influenciada pela cultura, pela memória e pela experiência.

Importância:

Este conceito permite compreender que aquilo que vemos no quotidiano não é simplesmente dado, mas construído.

b) Cultura visual

O autor propõe que a cultura visual não se limita às imagens em si, mas inclui também os modos como essas imagens são produzidas, distribuídas e interpretadas. A cultura visual envolve práticas sociais, políticas e culturais que moldam aquilo que é visível e invisível.

Importância:

Ajuda a perceber que as imagens não existem isoladamente — fazem parte de sistemas de significado.

Citação e comentário

“Seeing is not just a matter of the physiological process of vision, but a cultural practice.”

Esta citação é central porque sintetiza a ideia principal do texto: ver não é apenas um processo biológico, mas uma prática cultural. Ou seja, aquilo que vemos depende de como fomos ensinados a ver, das imagens a que estamos expostos e dos contextos em que nos inserimos.

Ligação ao quotidiano

No quotidiano urbano, somos constantemente expostos a uma grande quantidade de imagens — publicidade, cartazes, ecrãs digitais. No entanto, muitas dessas imagens passam despercebidas devido à sua repetição e abundância.

Por exemplo, ao caminhar pela cidade, é comum ver os mesmos cartazes repetidos várias vezes. Apesar de estarem visíveis, raramente são realmente observados. Isto demonstra a diferença entre olhar (ver sem atenção) e ver (observar criticamente).

Assim, a cultura visual contemporânea caracteriza-se por uma saturação de imagens que exige um esforço consciente para ser interpretada.

PORQUE ESTE MODELO FUNCIONA

- ✓ Não resume apenas — **interpreta**
- ✓ Usa conceitos com precisão
- ✓ Liga teoria → quotidiano
- ✓ Prepara diretamente o aluno para a análise da imagem
- ✓ Tem linguagem académica, mas acessível

O olhar em rede: paisagem mediática, circulação e governo do visível

O percurso desta unidade curricular conduziu-nos progressivamente do corpo para o espaço, da perceção para a cidade e da experiência sensível para a cultura visual. Nesta aula, damos um passo decisivo: compreender como o olhar contemporâneo se transforma num contexto marcado pela mediação tecnológica, pela circulação em rede e pela organização algorítmica do visível.

Se nas aulas anteriores vimos que o olhar começa no corpo e se desloca pela cidade, importa agora reconhecer que esse olhar já não ocorre apenas na relação direta entre sujeito e mundo. Hoje, o olhar acontece dentro de uma estrutura mais ampla, que envolve dispositivos técnicos, redes digitais e sistemas de mediação. É neste contexto que o trabalho de Scott McQuire se torna central.

Em *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*, McQuire propõe o conceito de paisagem mediática. A cidade contemporânea não deve ser entendida apenas como um espaço físico composto por edifícios, ruas e infraestruturas materiais. Ela é também um ambiente mediático, onde os media digitais se integram na arquitetura e reorganizam a experiência do espaço. Ecrãs, dispositivos móveis, redes de comunicação e interfaces digitais tornam-se parte integrante da forma como habitamos e percebemos a cidade.

Assim, a cidade transforma-se numa interface. Não é apenas um lugar onde nos deslocamos; é um sistema onde imagens circulam, informações são exibidas e experiências são mediadas. O espaço urbano torna-se simultaneamente físico e informacional. Esta transformação altera profundamente o modo como vemos. O olhar deixa de ser apenas uma relação direta com o mundo e passa a ser atravessado por media.

Esta mediação torna-se particularmente evidente com a generalização dos dispositivos móveis. Smartphones, aplicações de navegação, redes sociais e câmaras digitais introduzem uma nova forma de relação com o espaço. O sujeito continua presente na cidade, mas a sua experiência é frequentemente filtrada por ecrãs. O mundo é visto através de interfaces. A perceção torna-se mediada, assistida e orientada por sistemas técnicos.

Lev Manovich, ao analisar a cultura digital em *The Language of New Media*, mostra que os media contemporâneos são estruturados por bases de dados, interfaces e lógicas computacionais. A experiência visual deixa de ser apenas linear e passa a ser navegável, interativa e modular. O olhar torna-se um processo de seleção dentro de sistemas organizados.

Esta transformação está também ligada ao desenvolvimento daquilo que Manuel Castells designa como sociedade em rede. No seu trabalho, Castells demonstra que a organização social contemporânea assenta em fluxos de informação que circulam através de redes digitais. O espaço deixa de ser apenas geográfico e passa a ser também um espaço de fluxos. O olhar inscreve-se nesses fluxos, tornando-se parte de uma dinâmica contínua de circulação de imagens e informação.

Neste contexto, o olhar deixa de ser individual e torna-se distribuído. Em situações contemporâneas — como eventos públicos, concertos ou manifestações — vemos frequentemente múltiplos indivíduos a registar simultaneamente o mesmo acontecimento. Cada pessoa produz uma imagem, criando uma multiplicidade de pontos de vista. O acontecimento não é apenas vivido; é imediatamente capturado, partilhado e disseminado. Henry Jenkins, ao desenvolver o conceito de cultura participativa, ajuda-nos a compreender esta transformação. Os utilizadores deixam de ser apenas consumidores de imagens e tornam-se produtores e distribuidores de conteúdos. O olhar passa a incluir não apenas a observação, mas também a produção e a circulação. Ver torna-se inseparável de partilhar.

Esta transformação pode ser entendida como uma reconfiguração da figura do flâneur. Se, no século XIX, o flâneur caminhava pela cidade observando os fragmentos da vida urbana, hoje podemos falar de um flâneur digital. Este sujeito continua a deslocar-se no espaço, mas fá-lo frequentemente mediado por dispositivos. Ele observa, mas também fotografa, grava e publica. O olhar torna-se simultaneamente experiência, registo e circulação.

No entanto, esta expansão do olhar não significa necessariamente maior liberdade. Pelo contrário, conduz-nos a uma nova questão: quem organiza aquilo que vemos?

No contexto das plataformas digitais, o visível é estruturado por algoritmos. Os conteúdos que aparecem nos feeds não são neutros nem aleatórios. São selecionados com base em dados, preferências e previsões comportamentais. O olhar passa a ser orientado por sistemas que operam de forma invisível.

Wendy Hui Kyong Chun analisa esta dimensão ao mostrar como os media digitais se baseiam em padrões de repetição e habituação. O que vemos é frequentemente o resultado de processos que reforçam comportamentos anteriores. A experiência torna-se previsível, e o olhar é conduzido por lógicas de repetição.

Por sua vez, Shoshana Zuboff, em *The Age of Surveillance Capitalism*, demonstra que estes sistemas não apenas organizam o visível, mas também capturam e exploram dados comportamentais. Cada ação — um clique, uma visualização, um tempo de permanência — é registada e transformada em informação. O sujeito deixa de ser apenas um observador e torna-se um conjunto de dados. O olhar torna-se quantificável e economicamente explorável.

Neste contexto, emerge uma nova forma de visualidade: o olhar das máquinas. Sistemas de vigilância, câmaras, reconhecimento facial e algoritmos de análise de imagem produzem uma forma de ver que não depende da experiência humana direta. Este olhar é automático, contínuo e muitas vezes invisível. Aquilo que não vemos — bases de dados, infraestruturas técnicas, sistemas de processamento — torna-se fundamental para compreender a organização do visível.

Assim, o percurso iniciado no corpo conduz-nos agora a uma realidade em que o olhar é simultaneamente humano e técnico, individual e coletivo, experiencial e algorítmico.

Podemos sintetizar este movimento da seguinte forma: o olhar começa no corpo, desloca-se pela cidade, é mediado por dispositivos, circula em redes e, finalmente, é organizado por sistemas invisíveis.

A questão que se coloca já não é apenas “como vemos?”, mas também “quem define aquilo que se torna visível?”.

Esta pergunta é essencial para compreender a cultura visual contemporânea. Se as imagens participam na construção do mundo, então os sistemas que organizam essas imagens participam também na construção da realidade que experienciamos.

O caminho do olhar, que começou como uma reflexão sobre a percepção, revela-se assim como uma ferramenta crítica para pensar o presente. Ver deixa de ser apenas um ato sensorial e torna-se um processo complexo que envolve mediação, tecnologia, poder e cultura.

Em última análise, estudar o olhar hoje implica compreender não apenas o sujeito que vê, mas também os sistemas que tornam possível — e condicionam — aquilo que pode ser visto.

O OLHAR EM REDE E O GOVERNO DO VISÍVEL

1. O OLHAR NA PAISAGEM MEDIÁTICA

o olhar já não acontece apenas entre um sujeito e o mundo.

Hoje, o olhar acontece dentro de sistemas mediáticos.

A cidade contemporânea deixou de ser apenas um espaço físico.

Tornou-se aquilo que Scott McQuire designa como uma paisagem mediática.

Isto significa que:

- o espaço urbano é atravessado por ecrãs
- a experiência do lugar é mediada por dispositivos
- o visível é produzido por infraestruturas tecnológicas

A cidade não é apenas habitada/ é também visualizada, registada e transmitida

O OLHAR DISTRIBUÍDO

Nas imagens apresentadas vemos uma situação muito comum na cultura contemporânea:

um acontecimento

uma multidão

múltiplos dispositivos

Cada pessoa está a olhar.

Mas cada pessoa está também a produzir uma imagem.

O olhar deixa de ser singular.

Passa a ser:

- múltiplo
- simultâneo
- distribuído

Já não existe apenas um ponto de vista sobre o mundo.

Existem milhares de pontos de vista a acontecer ao mesmo tempo.

Esta transformação altera profundamente a experiência visual.

O acontecimento deixa de ser apenas vivido.

Passa a ser:

- registado
- partilhado
- circulado

O olhar torna-se simultaneamente:

observação

produção

comunicação

A EXPERIÊNCIA MEDIADA

Na cultura contemporânea, a relação com o espaço altera-se.

O sujeito continua fisicamente presente na cidade.

Mas o seu olhar passa frequentemente por um ecrã.

O espaço é visto através de:

- mapas digitais
- aplicações
- câmaras
- interfaces

A experiência torna-se mediada.

Isto significa que não vemos apenas o mundo.

Vemos o mundo através de sistemas técnicos.

A perceção deixa de ser direta.

Torna-se:

- filtrada
- orientada
- assistida

Esta mediação reorganiza a relação entre:

corpo

espaço

imagem

O FLÂNEUR DIGITAL

No século XIX, a figura do flâneur, descrita por Charles Baudelaire e analisada por Walter Benjamin, representava o observador da cidade.

O flâneur caminhava sem destino.

Observava o quotidiano.

Recolhia imagens do mundo urbano.

Hoje, esta figura transforma-se.

O flâneur contemporâneo:

- caminha
- observa
- fotografa
- grava
- partilha

O olhar deixa de ser apenas contemplativo.

Torna-se produtivo.

O sujeito não é apenas espectador.

É também produtor de imagens.

A experiência urbana passa a incluir:

- registo
- edição
- circulação

A cidade deixa de ser apenas observada.

Passa a ser constantemente reconfigurada por imagens.

A CIDADE COMO INTERFACE

A transformação do olhar não depende apenas dos dispositivos móveis.

Depende também da própria cidade.

Os espaços urbanos são hoje atravessados por:

- ecrãs
- publicidade digital
- fachadas interativas
- sistemas de informação

A arquitetura torna-se mediática.

Os edifícios deixam de ser apenas estruturas físicas.

Passam a ser superfícies de comunicação.

A cidade transforma-se num ambiente visual ativo.

Segundo Scott McQuire, isto significa que:

os media não estão apenas na cidade

os media constituem a cidade

O GOVERNO DO VISÍVEL

Se o olhar se torna mediado, surge uma nova questão:

quem decide aquilo que vemos?

Nas plataformas digitais, o visível não é neutro.

Os conteúdos que aparecem:

- não são aleatórios
- não são cronológicos
- não são escolhidos livremente

São organizados por algoritmos.

Um algoritmo é um conjunto de regras que seleciona, ordena e distribui informação.

No contexto das redes sociais, os algoritmos:

- filtram conteúdos
- antecipam interesses
- orientam a atenção

O olhar passa a ser condicionado por sistemas invisíveis.

DADOS E VISIBILIDADE

As plataformas digitais não veem apenas conteúdos.

Veem utilizadores como dados.

Cada ação deixa um rasto:

- cliques
- likes
- tempo de visualização
- interações

Esses dados são analisados para prever comportamentos.

O sujeito deixa de ser apenas observador.

Torna-se também:

- perfil

- padrão
- conjunto de dados

O olhar torna-se quantificável.

O OLHAR DAS MÁQUINAS

Surge uma nova forma de olhar:

o olhar não humano.

As máquinas:

- registam
- analisam
- reconhecem
- armazenam

Este olhar é:

- automático
- contínuo
- invisível

Aquilo que não vemos é precisamente o mais importante:

- bases de dados
- sistemas de reconhecimento
- infraestruturas digitais

O verdadeiro olhar acontece muitas vezes fora do campo visível.

Podemos sintetizar o percurso desta aula da seguinte forma:

o olhar torna-se distribuído

a experiência torna-se mediada

o sujeito transforma-se em produtor de imagens

a cidade torna-se interface

os algoritmos organizam o visível

as máquinas passam também a olhar

Fecho

O olhar começa no corpo.

Caminha pela cidade.

Habita a cultura visual.

Circula nas redes.

E hoje, cada vez mais,

é organizado por sistemas invisíveis.

Ainda vemos o mundo...

ou vemos aquilo que os sistemas nos permitem ver?

Entre a imagem, o espaço e a imaginação

Objetivo da aula

Compreender de que modo a imagem não representa apenas o mundo, mas participa na sua criação. A partir de Paul Klee e de Gaston Bachelard, a aula procura mostrar que ver é também imaginar, habitar e construir interiormente o espaço.

O que significa ver?

Paul Klee: a imagem torna visível aquilo que normalmente não vemos.

Gaston Bachelard: os espaços guardam memórias e afetos.

Paul Virilio: hoje vemos cada vez mais através de máquinas e ecrãs.

!Esta pessoa está realmente a ver?

Paul Klee — A Confissão Criadora — A Confissão Criadora

Ideia central

Paul Klee afirma:

“A arte não reproduz o visível; torna visível.”

Isto significa que a imagem artística não serve para copiar aquilo que já vemos.

Serve para revelar aquilo que normalmente permanece escondido.

Uma árvore, por exemplo, não é apenas tronco, folhas e raízes. A arte pode mostrar:

- a força do crescimento
- a fragilidade
- o movimento do vento
- o tempo
- a memória

Klee interessa-se pelas forças invisíveis por trás das formas.

A linha como percurso

Klee dizia que desenhar é “levar uma linha a passear”.

A linha não é apenas contorno. Ela pode ser:

- nervosa
- suave

- interrompida
- circular
- agressiva
- labiríntica

Cada linha exprime um estado interior.

Da casa ao ecrã

Este quarto é ainda um espaço habitado ou tornou-se apenas uma imagem?

Síntese final dos três autores

Ideia-chave da aula

Tanto Klee como Bachelard defendem que a realidade visível é insuficiente.

Paul Klee Gaston Bachelard

A imagem revela forças invisíveis O espaço revela memórias e afetos

A arte não copia o mundo A casa não é apenas arquitetura

A linha exprime um percurso interior O espaço exprime uma experiência interior

O visível nasce da imaginação O espaço é habitado poeticamente

Pode resumir assim:

Klee mostra que a imagem é uma forma de pensamento. Bachelard mostra que o espaço é uma forma de memória.

Ligação à unidade curricular de Culturas Visuais

Hoje vivemos rodeados de imagens, mas muitas vezes vemos apenas a superfície.

Klee e Bachelard ajudam-nos a perceber:

- que as imagens têm camadas invisíveis
- que os espaços são construções afetivas
- que a experiência visual depende da memória e da imaginação
- que ver é sempre interpretar

ligar isto a:

- fotografias de espaços abandonados
- quartos em filmes
- casas em séries
- imagens de cidades
- redes sociais e quartos filmados para TikTok ou Instagram

O que mostram realmente estas imagens: o espaço físico ou uma construção

imaginária de identidade?

8. Fecho da aula

“A arte não reproduz o visível; torna visível.” — Paul Klee

“A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador.” — Gaston Bachelard

A imagem e o espaço nunca são neutros. Ambos guardam aquilo que somos, aquilo que lembramos e aquilo que imaginamos.

A cor como regime de visualidade: símbolo, percepção, linguagem, afeto e experiência

Ideia central da aula

A cor parece uma coisa simples: olhamos para um objeto e dizemos “é azul”, “é vermelho”, “é verde”.

Mas, quando a estudamos em Culturas Visuais, percebemos que a cor não é apenas uma propriedade física dos objetos.

A cor é também uma construção histórica, uma experiência perceptiva, uma convenção linguística, uma força simbólica, uma atmosfera afetiva e um dispositivo de poder.

O que é uma cor?

A resposta será construída por vários autores: Goethe, Pastoreau, Albers, Wittgenstein, Kandinsky, Klee e Merleau-Ponty.

Goethe — a cor como fenómeno vivido

Goethe publica a sua *Teoria das Cores* em 1810.

A sua posição nasce em diálogo crítico com Newton.

Newton tinha mostrado que a luz branca podia ser decomposta em várias cores através do prisma.

Goethe não nega a importância da experiência ótica, mas considera que a cor não pode ser reduzida a um fenómeno físico.

Para ele, a cor deve ser estudada também do ponto de vista da percepção humana, da experiência sensível e da relação entre luz e sombra.

A cor está apenas na luz?

Para Goethe, não. **A cor nasce quando a luz encontra a sombra e quando esse encontro é percebido pelo olho humano.** Isto é muito importante: **a cor não é apenas “lá fora”, no objeto, nem apenas “cá dentro”, no sujeito. Ela aparece numa relação.**

Por exemplo, o amarelo, para Goethe, está associado à proximidade da luz; o azul, à proximidade da obscuridade. Isto não quer dizer que Goethe esteja a fazer uma física moderna da cor, mas sim uma fenomenologia antes da fenomenologia: ele observa como a cor aparece à experiência humana.

Conceitos principais

Luz e sombra

A cor nasce da tensão entre claro e escuro. Não há cor sem diferença, sem contraste, sem limiar.

Cor fisiológica

O olho participa na produção da cor. A visão não é um espelho passivo.

Cor afetiva

As cores produzem disposições emocionais. O amarelo pode parecer expansivo; o azul pode parecer distante, profundo ou melancólico.

Círculo cromático

Goethe organiza as cores num círculo que já sugere relações de oposição, complementaridade e emoção. O seu círculo cromático não é apenas técnico; é também simbólico.

Goethe interessa-nos porque nos obriga a perceber que a cor não é apenas um dado científico. **É uma experiência do olhar. Quando vemos um pôr-do-sol, não estamos apenas a medir comprimentos de onda: estamos a viver uma atmosfera cromática.**

Michel Pastoureau — a cor como construção histórica e social

Pastoureau é essencial para Culturas Visuais porque mostra que as cores têm história. Aquilo que uma sociedade sente, pensa ou valoriza numa cor muda ao longo do tempo. A cor não tem um significado fixo e universal.

O azul, por exemplo, nem sempre foi a cor preferida do Ocidente. A sua ascensão está ligada à Idade Média, à iconografia da Virgem Maria, à heráldica, à monarquia e, mais tarde, às instituições modernas.

As cores significam naturalmente?

Não. As cores significam historicamente. O vermelho não é “naturalmente” paixão, o azul não é “naturalmente” confiança, o verde não é “naturalmente” ecologia. **Esses sentidos foram sendo construídos por práticas sociais, religiosas, políticas, comerciais e visuais.**

Por exemplo, o azul torna-se prestigiante no mundo medieval porque passa a ser associado à Virgem Maria. O manto azul mariano não é apenas uma escolha estética: é uma operação simbólica. A cor passa a transportar santidade, pureza, elevação e transcendência. Mais tarde, o azul passa também para a monarquia, para os uniformes, para as instituições e, no século XX e XXI, para a comunicação corporativa e digital.

Conceitos principais

História das cores

A cor não é intemporal. Tem épocas, usos, mudanças e conflitos.

Regime cromático

Cada sociedade organiza as cores de modo diferente. Algumas cores são nobres, outras vulgares; algumas são permitidas, outras proibidas; algumas são sagradas, outras suspeitas.

Polícia cromática

As sociedades regulam a cor. Durante muito tempo, certas cores ou tecidos só podiam ser usados por determinadas classes sociais. A cor servia para marcar estatuto, pertença, género, religião ou poder.

Simbólica social da cor

A cor funciona como linguagem coletiva. Uma bandeira, um uniforme, uma marca, uma interface digital ou uma imagem religiosa usam a cor para produzir reconhecimento e autoridade.

Exemplo explicado: o azul

Hoje o azul é dominante em bancos, tecnologia, redes sociais e organismos institucionais. Porquê? Porque comunica confiança, distância, estabilidade, racionalidade e segurança. Mas isto não é natural: é resultado de uma longa sedimentação cultural.

Pastoreau ensina-nos que a cor é arquivo. Quando vemos azul numa app bancária, não estamos apenas perante uma decisão de design; estamos perante séculos de construção simbólica da confiança.

Josef Albers — a cor como relação e instabilidade perceptiva

Josef Albers, em *Interaction of Color*, muda a pergunta. Ele não pergunta apenas “o que significa a cor?”, mas “o que acontece a uma cor quando está ao lado de outra?”. Para Albers, a cor é o meio mais relativo da arte,

porque raramente é vista tal como é fisicamente. A mesma cor pode parecer diferente se estiver sobre fundos diferentes.

Vemos uma cor tal como ela é?

Não. **Vemos uma cor em relação com outras cores.** Uma mancha cinzenta pode parecer mais clara sobre fundo escuro e mais escura sobre fundo claro. A cor física é a mesma, mas a perceção muda.

8Isto é fundamental para Culturas Visuais: mostra que o **olhar não é neutro**. Ver não é receber passivamente uma informação visual. Ver é organizar relações. O nosso sistema perceptivo compara, ajusta, contrasta, interpreta.

Conceitos principais

Interação da cor

A cor muda conforme o contexto. **Nenhuma cor existe sozinha.**

Contraste simultâneo

Duas cores vistas ao mesmo tempo influenciam-se mutuamente. Um vermelho junto de verde parece diferente do mesmo vermelho junto de laranja.

Relatividade cromática

A cor é relativa porque depende da luz, da vizinhança, da superfície, da escala, da memória e da expectativa.

Engano perceptivo

Quando Albers diz que a cor engana, não quer dizer que a visão seja inútil. Quer dizer que a **visão é ativa, relacional e interpretativa.**

Albers ensina-nos que a cor não é uma coisa, é uma situação. A mesma cor muda de comportamento quando muda de companhia.

Wittgenstein — a cor como problema de linguagem e pensamento

Em *Anotações sobre as Cores*, Wittgenstein não está a fazer uma teoria artística nem uma história cultural da cor. Está a investigar a **lógica da nossa linguagem cromática**. Ele pergunta por que certas frases parecem possíveis e outras impossíveis. Por exemplo: dizemos “vermelho escuro” sem dificuldade, mas “**branco escuro**” parece **contraditório**. Dizemos “vidro transparente”, mas “**branco transparente**” parece **estranho**.

Porque é que “branco escuro” parece um paradoxo?

Porque, na nossa gramática comum das cores, “branco” funciona como a cor mais clara. Quando dizemos “escuro”, estamos a indicar uma diminuição de

luminosidade. Podemos imaginar “vermelho escuro” porque o vermelho admite variações de luminosidade: vermelho-claro, vermelho-escuro, vermelho-sangue, vermelho-vinho. Mas “branco escuro” parece contraditório porque, se escurece suficientemente, deixa de funcionar como branco e passa a ser cinzento.

Ou seja, **o problema não é apenas físico. É conceptual.** A nossa linguagem estabelece certas possibilidades e impossibilidades. “Branco escuro” não é impossível como sequência de palavras; é impossível dentro do uso normal que damos à palavra “branco”.

Porque é que “branco transparente” é problemático?

Porque “transparente” significa que vemos através de algo. Um vidro transparente pode ter uma tonalidade azulada, esverdeada ou amarelada, mas continua a deixar passar a visão.

O branco, porém, na nossa experiência comum, está associado à opacidade ou à reflexão da luz. Uma parede branca não é transparente; uma folha branca não é transparente; leite é branco porque não deixa ver através dele.

Portanto, “branco transparente” cria conflito entre dois modos de ver: o branco, como superfície opaca e luminosa; o transparente, como profundidade atravessável.

Pode existir “preto luminoso”?

Depende do uso. **Como metáfora poética, sim: podemos falar de um “preto luminoso” para descrever um veludo negro que brilha, uma pintura negra com reflexos, uma noite intensa. Mas, em sentido estrito, preto é a ausência ou absorção da luz visível; luminoso é aquilo que emite ou reflete luz.** A expressão cria uma tensão entre a experiência visual e a linguagem.

Conceitos principais

Gramática da cor

As cores obedecem a regras de uso. **Não são apenas sensações; são também conceitos.**

Jogos de linguagem

Aprendemos a usar palavras como “branco”, “preto”, “claro”, “escuro”, “transparente”, “brilhante” em práticas sociais.

Paradoxo cromático

Certas expressões mostram os limites do nosso pensamento visual.

Ver e dizer

Não vemos primeiro e falamos depois. **A linguagem participa na organização do que reconhecemos como cor.**

Wittgenstein não quer saber se conseguimos fabricar um pigmento estranho chamado ‘branco escuro’. **Ele pergunta: que regras do nosso pensamento fazem com que essa expressão nos pareça impossível?**

136. Kandinsky — a cor como ressonância interior

Kandinsky é importante porque aproxima a cor da música, da espiritualidade e da emoção. Para ele, a cor não serve apenas para representar objetos. **A cor afeta diretamente a sensibilidade. Uma cor pode vibrar, ferir, acalmar, elevar ou inquietar.**

A cor pode produzir emoção sem representar nada?

Sim. **Para Kandinsky, uma superfície azul, vermelha ou amarela pode afetar-nos mesmo que não represente uma árvore, um rosto ou uma paisagem. A cor tem força própria. Ela age como som. Assim como uma nota musical pode provocar tensão ou repouso, também uma cor pode criar uma vibração interior.**

O amarelo, em Kandinsky, tende a ser expansivo, terrestre, próximo, quase agressivo. O azul tende a ser profundo, espiritual, interiorizado. O vermelho tem energia, intensidade e tensão vital.

Conceitos principais

Necessidade interior

A obra nasce de uma exigência espiritual e expressiva, não apenas da cópia do real.

Ressonância cromática

A cor produz uma vibração emocional no observador.

Sinestesia

As cores aproximam-se da música: **podem ter ritmo, intensidade, timbre, harmonia.**

Abstração

A cor ganha autonomia quando deixa de estar subordinada à representação figurativa.

Kandinsky ajuda-nos a perceber que a cor não precisa de representar para

comunicar. Uma composição abstrata pode falar diretamente ao corpo e à emoção.”

Paul Klee — a cor como força que torna visível

Klee é decisivo porque formula uma das frases mais belas da teoria da arte moderna: **a arte não reproduz o visível, torna visível. Isto significa que a arte não se limita a copiar aquilo que já vemos. Ela revela forças, ritmos, estruturas e movimentos que normalmente permanecem invisíveis.**

A arte serve para copiar o que vemos?

Para Klee, não. **A arte não é reprodução. É revelação. Um pintor não está apenas a imitar uma árvore, uma casa ou uma montanha. Está a mostrar forças de crescimento, movimento, tensão, ritmo, equilíbrio, fragilidade.**

A cor, em Klee, participa nesse processo. Ela não é preenchimento decorativo.

A cor organiza ritmos, densidades, atmosferas. Pode tornar visível uma emoção, uma energia, uma vibração, uma estrutura interna do mundo.

O que significa “tornar visível”?

Significa dar forma sensível ao que não aparece imediatamente. Por exemplo, uma cidade não é apenas ruas e edifícios; é memória, circulação, ruído, desejo, medo, orientação. **Uma pintura pode tornar visível essa estrutura invisível. A cor pode mostrar a vibração de um lugar, a temperatura de uma memória, a energia de uma forma.**

Conceitos principais

Génese da forma

A forma não aparece pronta. Ela nasce, cresce, transforma-se.

Ritmo visual

Linhas, cores e manchas funcionam como movimentos.

Cor como energia

A cor não apenas cobre a forma; ajuda a produzi-la.

Tornar visível

A arte revela aquilo que não estava ainda organizado para o olhar.

Klee é essencial para Culturas Visuais porque mostra que a imagem não é cópia. A imagem é uma operação de revelação.”

Merleau-Ponty — a cor como experiência encarnada

Para ele, a percepção não é uma operação puramente mental. Vemos com o

corpo. O olhar é situado, encarnado, sensível. A cor não está simplesmente no objeto, nem apenas no cérebro. Ela acontece entre o corpo e o mundo.

Onde está a cor: no objeto, no olho ou no mundo?

Para Merleau-Ponty, esta pergunta está mal colocada se quisermos escolher apenas uma resposta. **A cor acontece numa relação. Uma maçã vermelha não é vermelha sem luz, sem corpo, sem olhar, sem mundo. Mas também não é uma invenção arbitrária da mente. A cor é um acontecimento perceptivo.**

Vemos a cor porque estamos no mundo, não fora dele. O corpo não é uma máquina que recebe dados visuais; é uma presença sensível que habita o espaço.

Porque Cézanne é importante para Merleau-Ponty?

Porque Cézanne não pinta os objetos como se fossem formas geométricas fechadas. Ele pinta a maneira como as coisas aparecem ao olhar: instáveis, vibrantes, em construção. As maçãs, as montanhas e as paisagens de Cézanne ganham peso, luz, volume e presença através da cor. A cor não está apenas “dentro” do contorno; ela constrói o espaço.

Conceitos principais

Percepção encarnada

Ver é uma ação do corpo inteiro, não apenas dos olhos.

Carne do visível

O visível não é uma superfície distante. Nós pertencemos ao mundo que vemos.

Espessura do mundo

A cor dá densidade, atmosfera e presença às coisas.

Pintura como pensamento

A pintura pensa visualmente aquilo que a linguagem conceptual nem sempre consegue dizer.

Merleau-Ponty ensina-nos que a cor não é uma etiqueta colada aos objetos.

A cor é o modo como o mundo se torna sensível para um corpo.

Síntese comparativa dos autores

Autor Pergunta principal Resposta essencial Conceito-chave

Goethe Onde nasce a cor? Na relação entre luz,
fenómeno vivido

sombra e experiência

Pastoreau A cor tem significado natural? Não, tem história social simbólica da cor

Albers A cor é estável? Não, muda com o contexto interação

Wittgenstein Podemos dizer qualquer coisa sobre cor?

Não, há uma gramática do visível jogos de linguagem

Autor Pergunta principal Resposta essencial Conceito-chave

Kandinsky Klee Merleau-Ponty

A cor pode afetar sem representar? Sim, tem ressonância interior

Espiritualidade da cor A arte copia o visível? Não, torna visível génese da forma

Onde está a cor? Entre corpo e mundo percepção encarnada

Como todos se ligam

A cor não é uma camada superficial da imagem. A cor é um dos modos mais profundos através dos quais uma cultura organiza o visível.

Pastoreau mostra que a cor é histórica.

Albers mostra que é relacional.

Wittgenstein mostra que é conceptual.

Kandinsky mostra que é afetiva e espiritual.

Klee mostra que é criadora.

Merleau-Ponty mostra que é encarnada. Goethe, antes de todos, mostra que a cor deve ser pensada como fenómeno vivido.

Assim, a cor é simultaneamente:

história,

percepção,

linguagem,

afeto,

corpo,

poder,

imagem.

Não vemos simplesmente cores. Vemos através de histórias cromáticas, relações preceptivas, hábitos linguísticos, atmosferas afetivas e experiências corporais. A cor não decora o mundo: organiza o modo como o mundo aparece.

Aula 4 - esquema

A experiência da imagem: fenomenologia do visível

Problema central

Como é que experienciamos uma imagem?

Autores principais

- Edmund Husserl
- Jean-Paul Sartre
- Maurice Merleau-Ponty

Conceitos

- consciência da imagem (Bildbewusstsein)
- imaginação
- percepção
- corpo e visão
- visível / invisível

Conteúdo

- estrutura fenomenológica da imagem
- relação entre percepção e imaginação
- o papel do corpo no olhar
- a experiência estética da imagem

Texto possível

Merleau-Ponty

Eye and Mind

Exercício

Mostrar uma imagem (fotografia ou frame de filme) e pedir aos alunos para descrever:

- o que veem
- o que imaginam
- o que sentem.

Aula 2- esquema

Memória das imagens

Problema central

Como é que as imagens sobrevivem ao longo da história?

Autores

- Aby Warburg
- Walter Benjamin
- Georges Didi-Huberman

Conceitos

- Nachleben
- Pathosformel
- imagem dialética
- sobrevivência das imagens
- anacronismo visual

Conteúdo

- memória cultural das imagens
- sobrevivência de gestos visuais
- imagens como arquivos culturais

Texto possível

Didi-Huberman

Devant l'image

Exercício

Comparar duas imagens de épocas diferentes (ex.: pintura clássica e publicidade contemporânea).

Aula 3 - esquema

Teoria da imagem e cultura visual

Problema central

Como é que as imagens organizam a cultura contemporânea?

Autores

- W. J. T. Mitchell
- Hans Belting
- Nicholas Mirzoeff

Conceitos

- pictorial turn
- visualidade
- imagem-medium-corpo
- cultura visual
- agência das imagens

Conteúdo

- passagem da história da arte para cultura visual
- imagens como sistemas culturais
- política do visível

Texto possível

Mitchell

What Do Pictures Want?

Exercício

Analisar uma imagem viral.

Aula 4 - esquema

Cultura visual digital

Problema central

Como é que a tecnologia transformou as imagens?

Autores

- Vilém Flusser
- Lev Manovich

Conceitos

- imagens técnicas
- software culture
- base de dados
- interface
- modularidade

Conteúdo

- fotografia digital
- cultura do software
- produção massiva de imagens

Texto possível

Manovich

The Language of New Media

Exercício

Analisar o feed de uma rede social.

Aula 5 - esquema

Imagens nas redes sociais

Problema central

Como circulam as imagens na sociedade em rede?

Autores

- Manuel Castells
- Henry Jenkins
- Nicholas Mirzoeff

Conceitos

- sociedade em rede
- cultura participativa
- ecologia visual
- viralidade
- memória digital

Conteúdo

- redes sociais como ecossistemas visuais
- memes
- circulação de imagens

Exercício

Mapear a circulação de uma imagem viral.

Aula 6 - esquema

Algoritmos e visualização de dados

Problema central

Quem controla a visibilidade das imagens?

Autores

- Benjamin Bratton
- Wendy Hui Kyong Chun
- Shoshana Zuboff
- Johanna Drucker

Conceitos

- algoritmos
- visibilidade
- capitalismo de vigilância
- visualização de dados
- estética algorítmica

Conteúdo

- feeds algorítmicos
- poder das plataformas
- visualização de redes

Exercício

Mostrar um mapa de redes sociais e discutir.

Ficha de questionamentos – um guia para as aulas de 3 a 10

Aula 3 – 9 de março

O olhar começa no corpo

Autores

Maurice

Merleau-Ponty

Edmund Husserl

Perguntas

- 1. O olhar começa nos olhos ou no corpo?**
- 2. É possível ver sem interpretar?**
- 3. Pode uma pessoa cega pode ver o mundo de outras formas?**

Aula 4 – 16 de março

Memória e sobrevivência das imagens

Autores

Aby

Warburg

Georges Didi-Huberman

Perguntas

- 4. As imagens têm memória?**
- 5. Porque é que certos gestos ou poses reaparecem ao longo da história?**
- 6. Quando vemos uma imagem contemporânea estamos também a ver o passado?**

Aula 5 – 23 de março

Cultura visual

Autores

W.	J.	T.	Mitchell
Hans			Belting
Nicholas Mirzoeff			

Perguntas

- 7. Vivemos numa sociedade dominada por imagens?**
- 8. As imagens apenas representam a realidade ou também a constroem?**
- 9. Quem decide o que pode ser visto numa sociedade?**

Aula 6 – 30 de março

Cultura visual digital

Autores

Vilém	Flusser
Lev Manovich	

Perguntas

- 10. O que mudou na imagem quando passou a ser digital?**
- 11. Um fotógrafo controla realmente a imagem que produz?**
- 12. As imagens digitais são mais manipuláveis que as imagens analógicas?**

Aula 7 – 6 de abril

Imagens nas redes sociais

Autores

Henry

Jenkins

Manuel Castells

Perguntas

13. Porque é que algumas imagens se tornam virais?

14. Nas redes sociais somos espectadores ou produtores de imagens?

Aula 8 – 13 de abril

Algoritmos e visibilidade

Autores

Shoshana

Zuboff

Wendy Hui Kyong Chun

Perguntas

15. Quem controla hoje aquilo que vemos online: nós ou os algoritmos?

Aula 9 – 20 de abril

O caminho do olhar – a ausência – a memória na cultura visual

Ainda somos flâneurs que caminham livremente pelo mundo das imagens ou caminhamos por um mundo visual organizado por algoritmos?

Quem vê realmente quando olhamos uma imagem: nós ou o sistema visual em que estamos inseridos?

Esta pergunta abre várias interpretações:

- percepção individual

- cultura visual
- media
- algoritmos.

Versão fenomenológica

Inspirada em Maurice Merleau-Ponty:

Se o olhar começa no corpo, até que ponto o nosso olhar é realmente nosso?

Versão cultura visual

Inspirada em W. J. T. Mitchell e Nicholas Mirzoeff:

Somos nós que vemos as imagens ou são as imagens que organizam a forma como vemos o mundo?

Versão digital

Inspirada em Lev Manovich e Shoshana Zuboff:

No mundo das redes sociais, somos observadores ou somos observados?

1. O que mudou na forma como vemos imagens depois desta UC?
2. Quem controla hoje o visível?
3. Ainda somos flâneurs?

**O olhar começa no corpo.
Caminha pela cidade.
Reconhece memórias nas imagens.
Habita a cultura visual. Circula nas redes.**

**E hoje, talvez mais do que nunca,
precisamos de perguntar quem controla o visível.**

Primeira aula

Aula 1 (2h)

O olhar começa no corpo

Autores centrais

Maurice

Merleau-Ponty

Edmund

Husserl

W. J. T. Mitchell

Ideia central da aula

Antes de existirem imagens:

existe **um corpo que vê**.

A fenomenologia mostra que ver não é apenas um processo óptico.
É uma **forma de estar no mundo**.

Texto científico

Merleau-Ponty

Eye and Mind (1961)

Um ensaio curto e muito acessível sobre visão, pintura e percepção.

Estrutura da aula (2h)

Introdução da disciplina

Apresentar o percurso das seis aulas.

Explicar a pergunta central da UC:

Como vemos as imagens?

Mostrar rapidamente a sequência conceptual:

corpo

cidade

memória

cultura

visual

redes

algoritmos

Pergunta inicial

Onde começa o olhar?

Introduzir a ideia fenomenológica:

O olhar começa no corpo.

Exposição teórica

Apresentar ideias centrais da fenomenologia:

Merleau-Ponty:

- percepção corporal
- corpo como lugar do olhar
- visível / invisível.

Ideia fundamental:

ver é habitar o mundo.

Introdução ao exercício

Explicar que o olhar não acontece apenas na sala de aula.

Ele acontece:

- na rua
- na cidade
- no espaço público.

Apresentar a figura que surgirá na aula seguinte:

o flâneur.

Exercício – intervalo da aula

10 minutos caminhem pelo campus ou pela rua mais próxima.

Observem:

- cartazes
- ecrãs
- publicidade
- vitrines
- pessoas com telemóvel.

1. Que imagens viram?
2. Que imagens ignoraram?
3. Que imagens vos olharam?

Discussão coletiva

Debater as respostas.

Introduzir a ideia de:

W. J. T. Mitchell

Mitchell sugere que:

As imagens não são apenas vistas.

As imagens também nos olham.

Síntese conceptual

o olhar envolve:

- corpo
- movimento
- ambiente visual.

A cidade é um **campo de imagens**.

Fecho da aula

Ver não é apenas perceber imagens.

É habitar um mundo visual.

E quando caminhamos num lugar— talvez não estejamos apenas a vê-lo.

Talvez sejamos, por um momento, o próprio lugar.

Ligação à aula seguinte

Se ver envolve caminhar e habitar o espaço, quem é aquele que observa o espaço?

Resposta:

→ o flâneur.

Função pedagógica da aula 1

Esta aula estabelece:

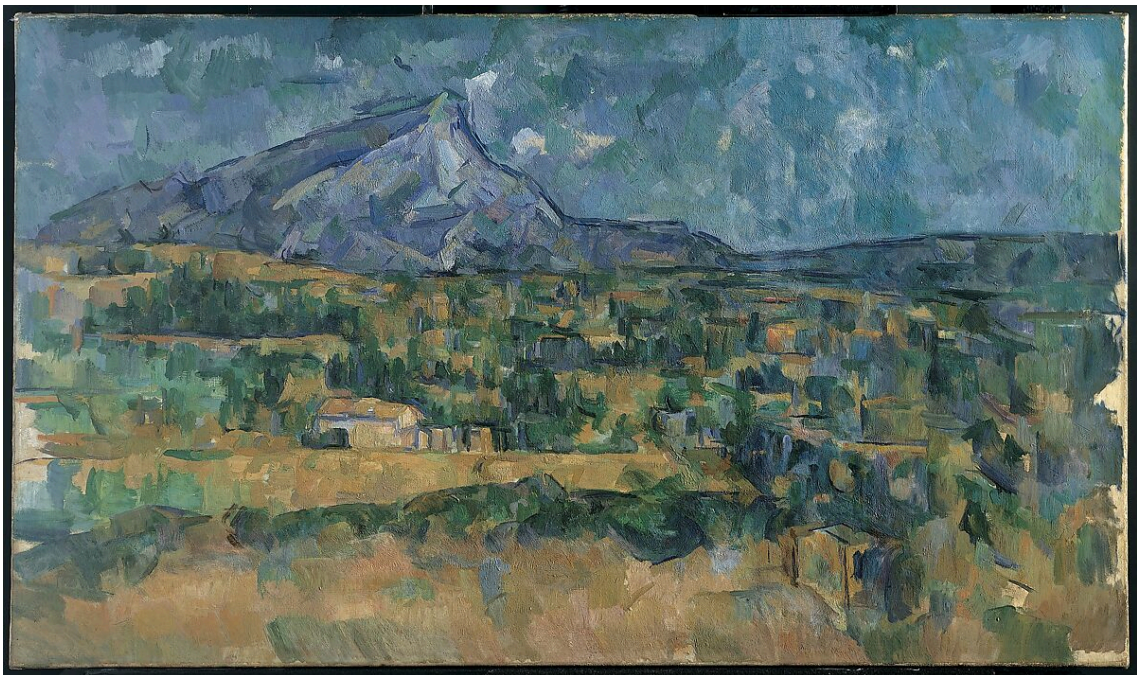
- a base fenomenológica da UC
- a importância do corpo
- a experiência urbana do olhar.

E prepara a passagem para:

corpo	que	percebe
↓		
corpo	que	caminha
↓		
flâneur		

Imagem 1 — O corpo que vê





Maurice Merleau-Ponty porque escreveu sobre **Cézanne** como exemplo de pintura que revela a percepção.

Perguntas aos alunos

- O que estão a ver exatamente?
- Estão a ver montanhas ou manchas de tinta?
- Onde começa a imagem: na tela ou no vosso olhar?

Transição teórica

Introduzir a ideia fenomenológica:

Ver não é receber imagens.

É participar na formação do visível.

Imagem 2 — O flâneur e a cidade







As fotografias de **Atget** são frequentemente associadas ao olhar urbano analisado por Walter Benjamin.

Perguntas aos alunos

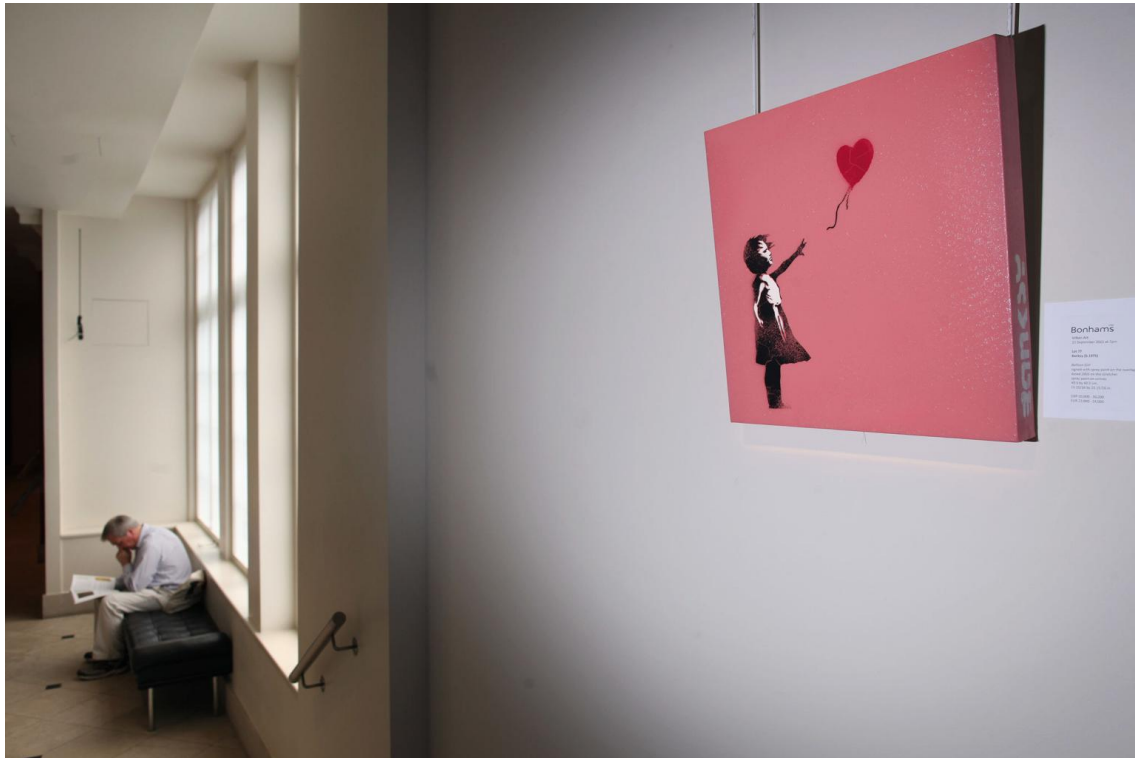
- Quem está a olhar esta rua?
- Quem poderia caminhar aqui?
- O que chama primeiro a atenção?

Ideia a introduzir

A cidade é um **campo visual**.

Circular na cidade e pela cidade é ainda ser-se a cidade.

Imagem 3 — A imagem que nos olha







A arte urbana cria uma situação interessante: **a imagem parece olhar o transeunte.**
introduzir a ideia de W. J. T. Mitchell.

Perguntas aos alunos

- Estamos apenas a olhar esta imagem?
- Ou ela também chama o nosso olhar?

Ideia central

Mitchell pergunta:

What do pictures want?

Ou seja:

As imagens também nos olham.

Sequência pedagógica das três imagens

imagem		1
o	corpo	percebe
imagem		2
o	corpo	caminha
imagem		3
a imagem responde ao olhar		

Se o olhar começa no corpo,
e se a cidade é um campo de imagens,
vamos experimentar olhar.

Resultado pedagógico

Com estas três imagens os alunos entendem intuitivamente três ideias fundamentais da UC:

1. o olhar é corporal
2. a cidade é visual
3. as imagens têm agência.

O observador da cidade







A fotografia **Paris, Montparnasse** de Andreas Gursky mostra um enorme edifício cheio de janelas.

Cada janela sugere:

- um olhar

- um corpo
- uma vida.

Ou seja, a cidade torna-se uma **rede de olhares**.

1. Quantas pessoas estão aqui?
2. Quantos olhares existem nesta imagem?
3. Quem está a observar quem?

Ideia conceptual

- o olhar nasce no corpo
- o corpo habita o espaço
- o espaço urbano é feito de múltiplos olhares.

A cidade é uma **constelação de perceções**.

Transição para a aula 2

Se cada pessoa nesta cidade observa o mundo a partir do seu próprio lugar, existe também uma figura que percorre a cidade observando tudo.

o flâneur

conceito analisado por Walter Benjamin.

O olhar começa no corpo.

**E quando muitos corpos habitam a cidade,
a cidade torna-se uma rede de olhares.**

Segunda aula

Aula 2 (2h)

Memória e sobrevivência das imagens

Autores centrais

Aby

Warburg

Walter

Benjamin

Georges Didi-Huberman

Texto científico

Georges Didi-Huberman — “Before the Image / Devant l’image” (introdução)

Walter Benjamin — “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”

Ideia central da aula

As imagens não pertencem apenas ao presente.

Elas **sobrevivem**.

Gestos, expressões e poses reaparecem ao longo da história.

Warburg chamou a isso:

Nachleben

der

Antike

(sobrevivência da Antiguidade).

Estrutura da aula

Introdução visual

Mostrar duas imagens.

Imagem 1 — Renascimento

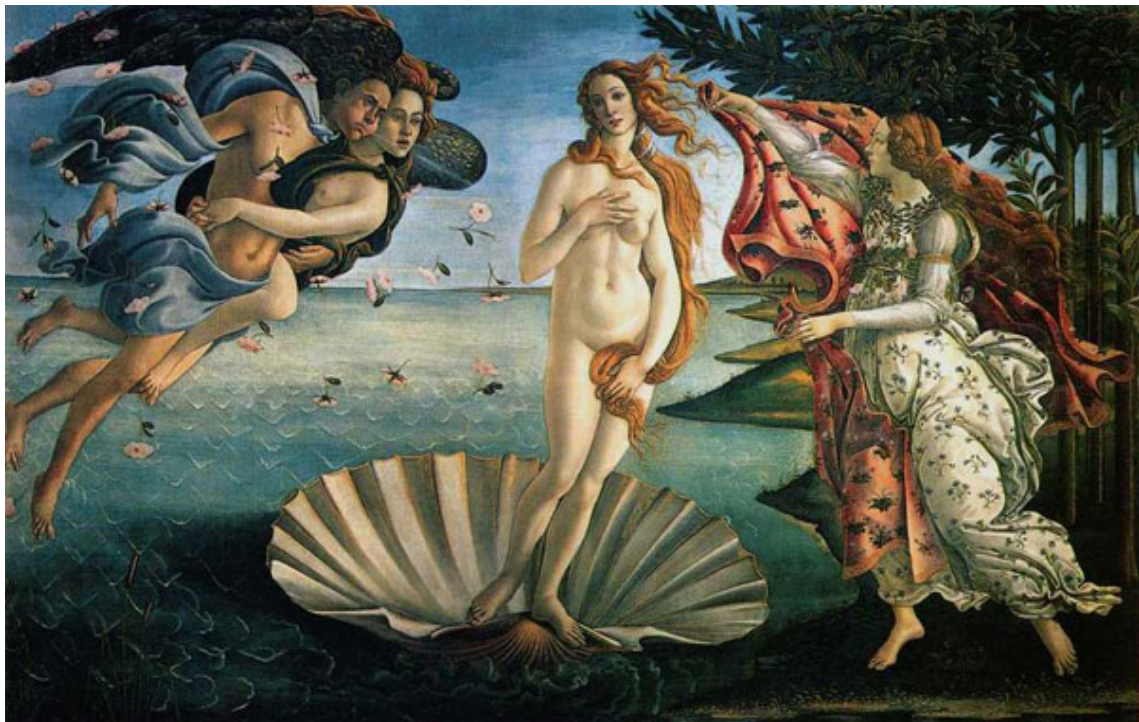
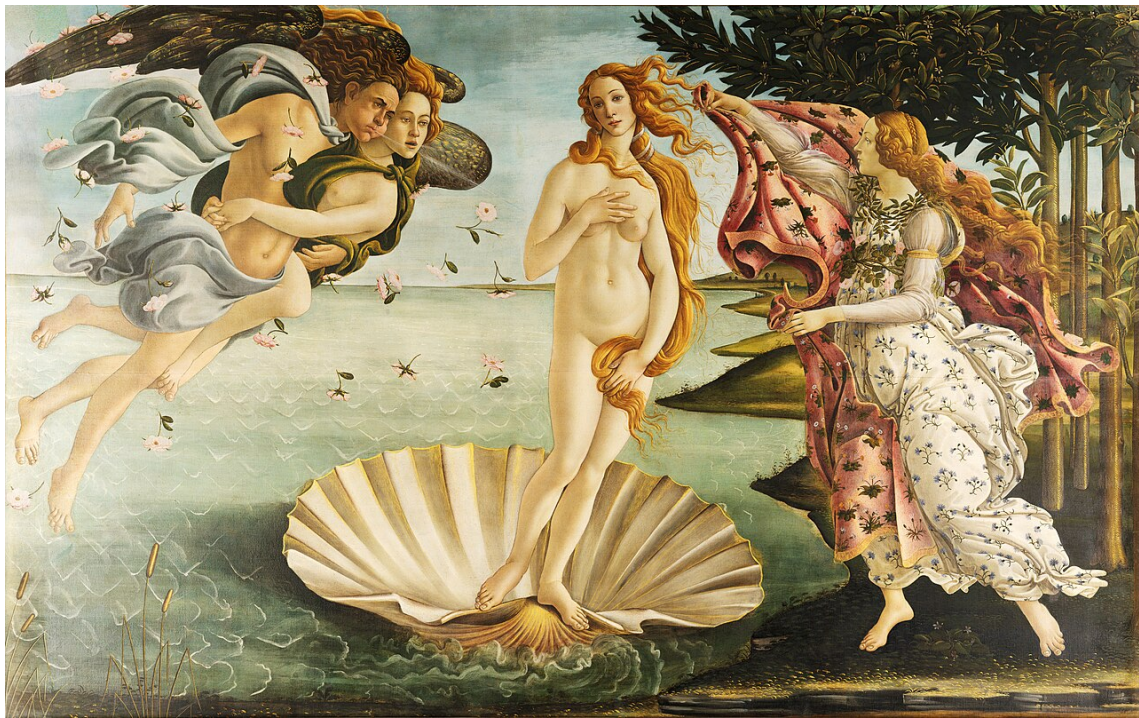




Imagem 2 — publicidade contemporânea





Porque é que estas imagens parecem semelhantes?

Exposição teórica

Introduzir conceitos.

Nachleben

sobrevivência das imagens.

conceito de Aby Warburg.

Pathosformel

gestos e expressões emocionais que sobrevivem na cultura visual.

imagem dialética

conceito de Walter Benjamin.

o passado encontra o presente numa imagem.

sobrevivência das imagens

desenvolvido por Georges Didi-Huberman.

Análise visual

Comparar três tipos de imagens.

Arte clássica







Fotografia de moda







Cinema





Que gestos ou poses reaparecem?

Exercício

Objetivo:

encontrar **uma sobrevivência visual**.

Perguntas:

1. Que gesto reaparece?
2. Que emoção se mantém?
3. O significado mudou?

Discussão

Pergunta final:

As imagens têm memória?

Didi-Huberman:

“Images are never alone. They are always haunted by other images.”

Frase de fecho da aula

O flâneur caminha pela cidade.

Mas aquilo que vê não pertence apenas ao presente.

Cada imagem traz consigo outras imagens.

Ligação à aula 3

Pergunta final:

**Se as imagens sobrevivem e circulam na sociedade,
quem organiza o mundo das imagens?**

Resposta na aula seguinte:

→ cultura visual.

Terceira aula

Aula 3 (2h)

Cultura visual

Autores centrais

W.

J.

T.

Mitchell

Hans

Belting

Nicholas Mirzoeff

Ideia central da aula

Depois de percebermos que as imagens:

- nascem da percepção (aula 1)
- sobrevivem na história (aula 2)

agora surge a pergunta:

Como organizam as imagens a sociedade contemporânea?

Vivemos numa **cultura visual**.

Textos científicos curtos (PDF)

Mitchell — *What Do Pictures Want?* (introdução)

Mirzoeff — *How to See the World*

Belting — *An Anthropology of Images*

Estrutura da aula (2h)

Pergunta inicial

Vivemos numa sociedade de imagens?

Culturas Visuais - 2º semestre mestrado em Audiovisual e Multimédia 2025-2026
Escola Superior de Comunicação Social

Ambiente visual contemporâneo





Perguntas:

- quantas imagens vemos todos os dias?
- é possível escapar às imagens?

Exposição teórica

Introduzir conceitos fundamentais.

Pictorial Turn

conceito de W. J. T. Mitchell.

uma viragem cultural onde as imagens se tornam centrais na cultura.

Cultura Visual

campo interdisciplinar que estuda:

- arte
- media
- cinema
- publicidade
- redes sociais.

Visualidade

conceito desenvolvido por Nicholas Mirzoeff.

refere-se às formas sociais que organizam **o que pode ser visto**.

Imagem–Medium–Corpo

conceito de Hans Belting.

as imagens existem na relação entre:

- corpo
- medium
- cultura.

Análise de imagens contemporâneas

Publicidade







Pergunta:

- que emoções estas imagens produzem?

Cinema

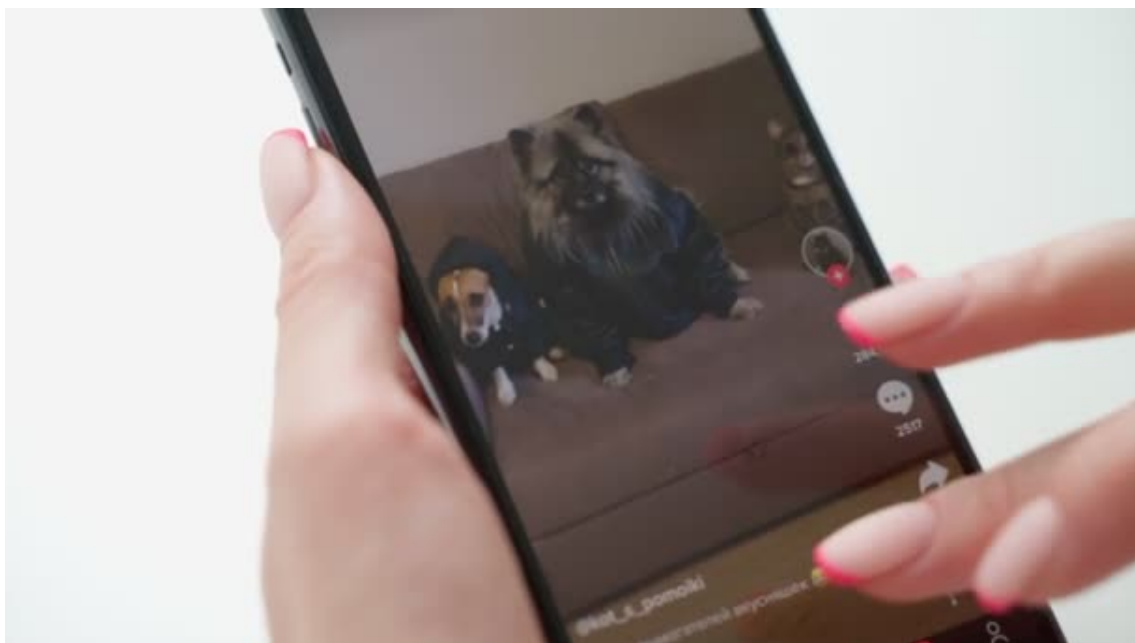
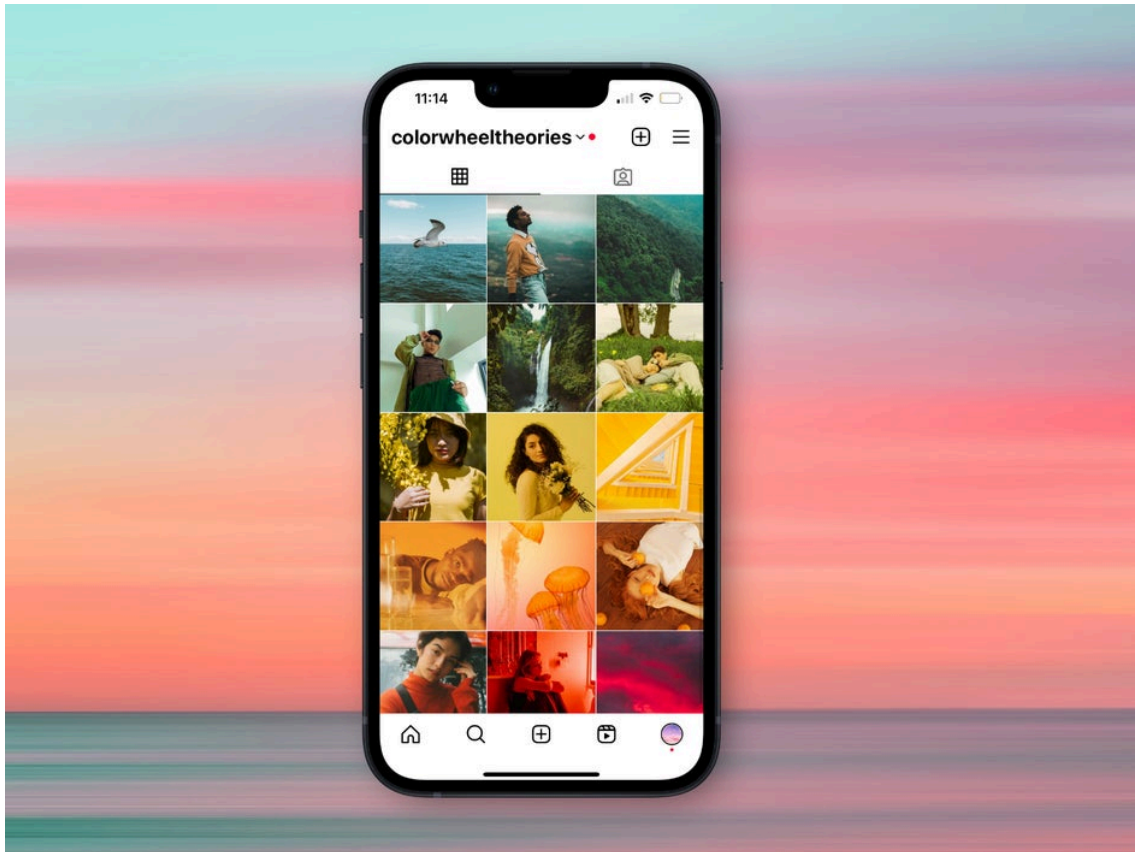




Pergunta:

- **como o cinema constrói mundos visuais?**

Redes sociais





Pergunta:

- qual a diferença entre publicidade e Instagram?

Exercício

Pedir aos alunos:

escolher **uma imagem viral recente**.

Pode ser:

- meme
- fotografia viral
- vídeo viral
- imagem de protesto.

Exemplo de meme viral





Analisar

1. Quem produziu a imagem?
2. Porque se tornou viral?
3. Que emoção provoca?
4. Como circula?

Discussão

Pergunta central da aula:

Qual é o poder das imagens na sociedade?

Possíveis respostas:

- influenciar
- persuadir
- mobilizar
- criar identidade.

Mitchell:

“Pictures are not just representations.

They are actors in culture.”

Frase de fecho da aula

As imagens não apenas mostram o mundo.

Elas ajudam a construí-lo.

Ligação à aula seguinte

Pergunta final:

**Se as imagens organizam a cultura visual,
como circulam hoje essas imagens?**

Resposta na aula seguinte:

redes sociais.

Quarta aula

Cultura visual: quem organiza o visível?

Autores centrais

W.	J.	T.	Mitchell
Nicholas			Mirzoeff
Hans Belting			

Ideia central da aula

A cultura contemporânea é organizada por imagens.

Não vivemos apenas com imagens.

Vivemos dentro de sistemas visuais.

Esta aula faz a transição:

cidade → cultura visual global

Textos científicos curtos (PDF)

Mitchell — *What Do Pictures Want?* (introdução)

Mirzoeff — *How to See the World* (capítulo 1)

<https://archive.org/details/howtoseeworldint0000mirz/page/n5/mode/2up>

Belting — *An Anthropology of Images* (introdução)

https://monoskop.org/images/3/3f/Belting_Hans_An_Anthropology_of_Images.pdf

Estrutura da aula (2h)

Ligação à aula anterior

Pergunta inicial:

**Se as imagens sobrevivem e reaparecem,
onde é que elas circulam?**

Resposta:

na cultura.

Culturas Visuais - 2º semestre mestrado em Audiovisual e Multimédia 2025-2026
Escola Superior de Comunicação Social

Cultura visual urbana





- Quantas imagens vemos todos os dias?
- É possível escapar às imagens?

Introdução teórica

Pictorial Turn

Conceito de W. J. T. Mitchell.

Refere-se a uma mudança cultural em que as imagens se tornam centrais na produção de conhecimento e significado.

Visualidade

Conceito desenvolvido por Nicholas Mirzoeff.

A visualidade organiza aquilo que:

- pode ser visto
- pode ser mostrado
- pode ser partilhado.

Imagem–Medium–Corpo

Conceito de Hans Belting.

As imagens existem na relação entre:

- corpo
- medium
- cultura.

Publicidade global







Pergunta:

Que valores culturais estas imagens transmitem?

Fotografia política

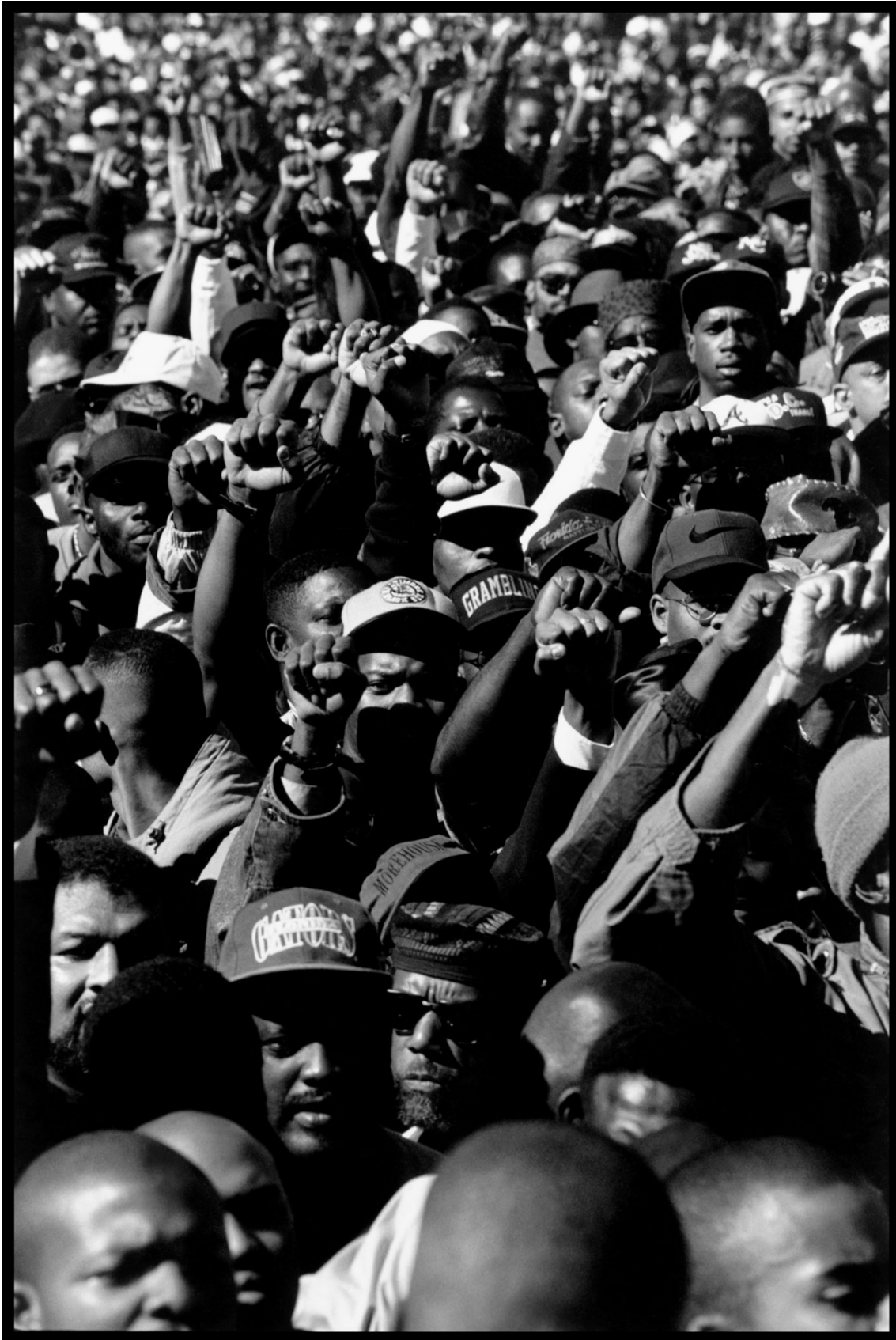




Pergunta:

Como uma imagem pode representar um momento histórico?

Imagens de protesto social





Pergunta:

- **Como as imagens mobilizam ação política?**

Meme viral





Pergunta:

- **Como uma imagem simples pode circular globalmente?**
- Quem produziu esta imagem?
- Quem a vê?
- Quem a partilha?
- Que cultura visual ela expressa?

abrir o feed de uma rede social.

Perguntas:

1. Quantas imagens aparecem em **30 segundos**?
2. Que tipo de imagens são?
3. Que emoções produzem?

Discussão final

Quem decide o que vemos?

Possíveis respostas:

- media
- marcas
- utilizadores
- plataformas.

não são apenas os utilizadores.

A cidade era o espaço do flâneur.

Hoje o espaço do flâneur é o fluxo de imagens.

Ligação à aula 5

**Se a cultura visual organiza o mundo das imagens,
como é que as imagens circulam hoje?**

Resposta da aula seguinte:

→ redes sociais

Quinta aula

Aula 5 (2h)

Imagens nas redes: o flâneur digital

Autores centrais

Manuel

Castells

Henry

Jenkins

Lev Manovich

Ideia central da aula

Se o flâneur do século XIX caminhava pela cidade,
o flâneur contemporâneo navega por fluxos de imagens.
A cidade transforma-se numa rede visual global.

Texto científico curto (PDF)

Jenkins — *Confronting the Challenges of Participatory Culture*

https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/free_download/9780262513623_Confronting_the_Challenges.pdf

Manovich — *The Language of New Media*

https://monoskop.org/images/4/40/Manovich_Lev_The_Language_of_New_Media.pdf

Castells — *The Rise of the Network Society* (excerto)

https://monoskop.org/images/5/53/Castells_Manuel_The_Rise_of_the_Network_Society.pdf

Conceitos principais

Sociedade em rede

conceito de Manuel Castells

a comunicação contemporânea organiza-se através de **redes digitais globais**.

Cultura participativa

conceito de Henry Jenkins

os utilizadores deixam de ser apenas espectadores.

Eles:

- produzem imagens
- remixam imagens
- distribuem imagens.

Cultura do software

conceito de Lev Manovich

as imagens digitais são estruturadas por:

- bases de dados
- interfaces
- software.

Estrutura da aula (2h)

Ligação à aula anterior

Pergunta:

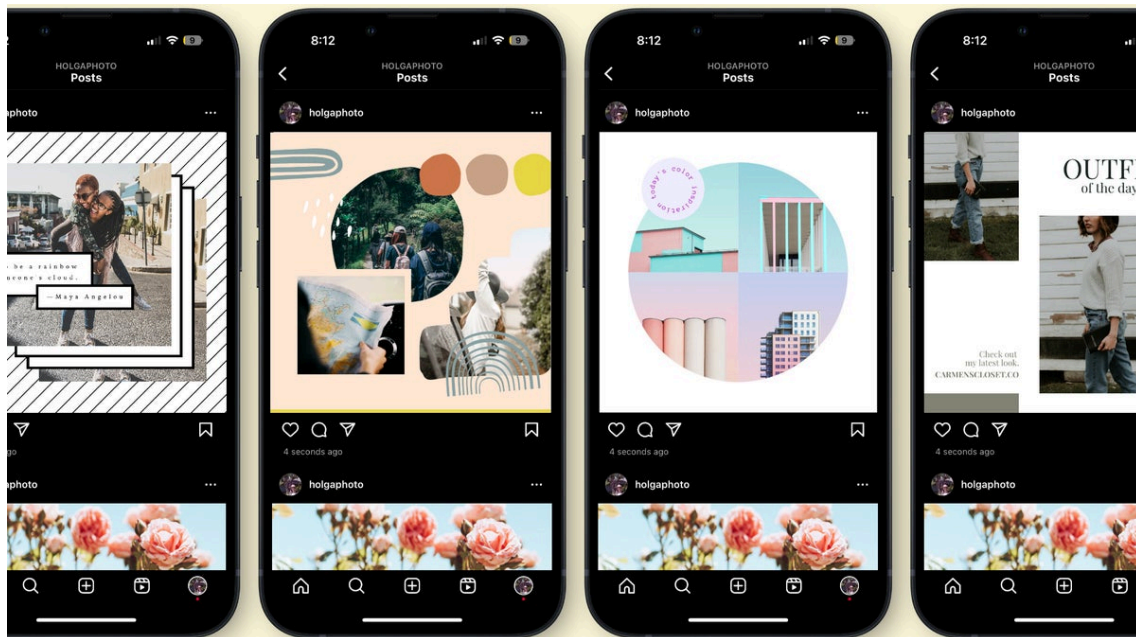
Onde encontramos hoje a maioria das imagens?

Resposta:

- redes sociais
- plataformas digitais.

Fluxo visual digital





Perguntas:

- **Quantas imagens vemos por dia no telemóvel?**
- **O que mudou em relação à cidade do flâneur?**

Exposição teórica

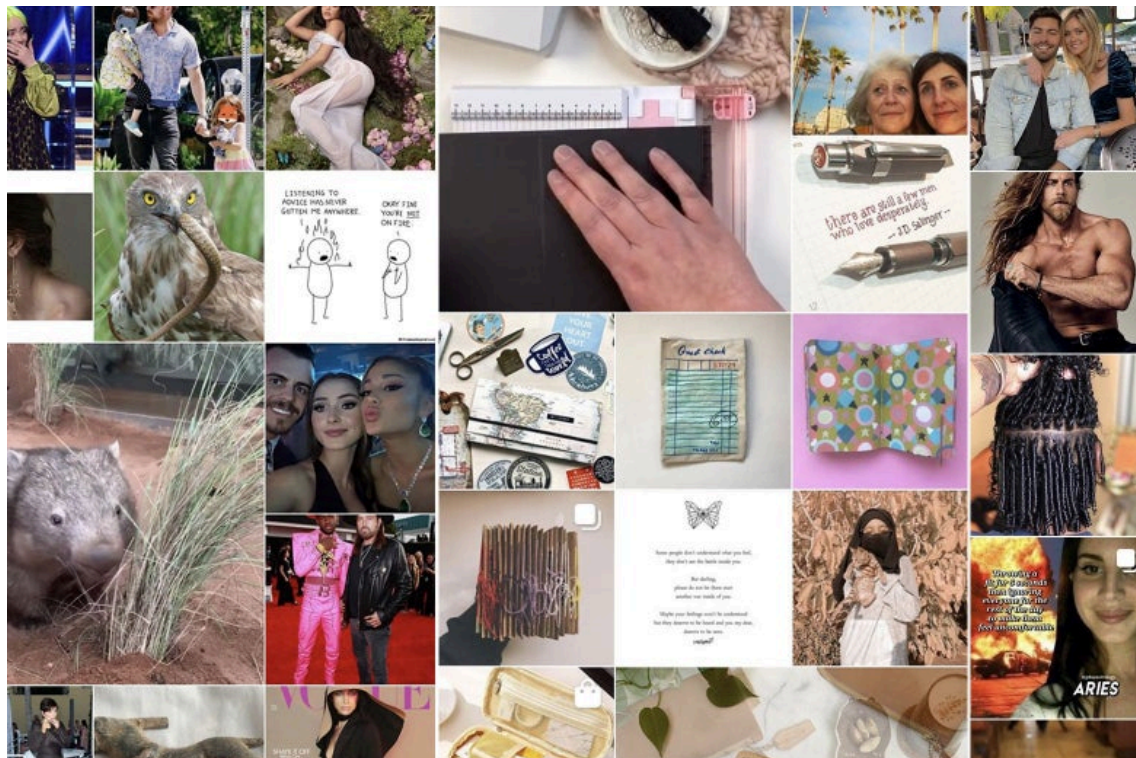
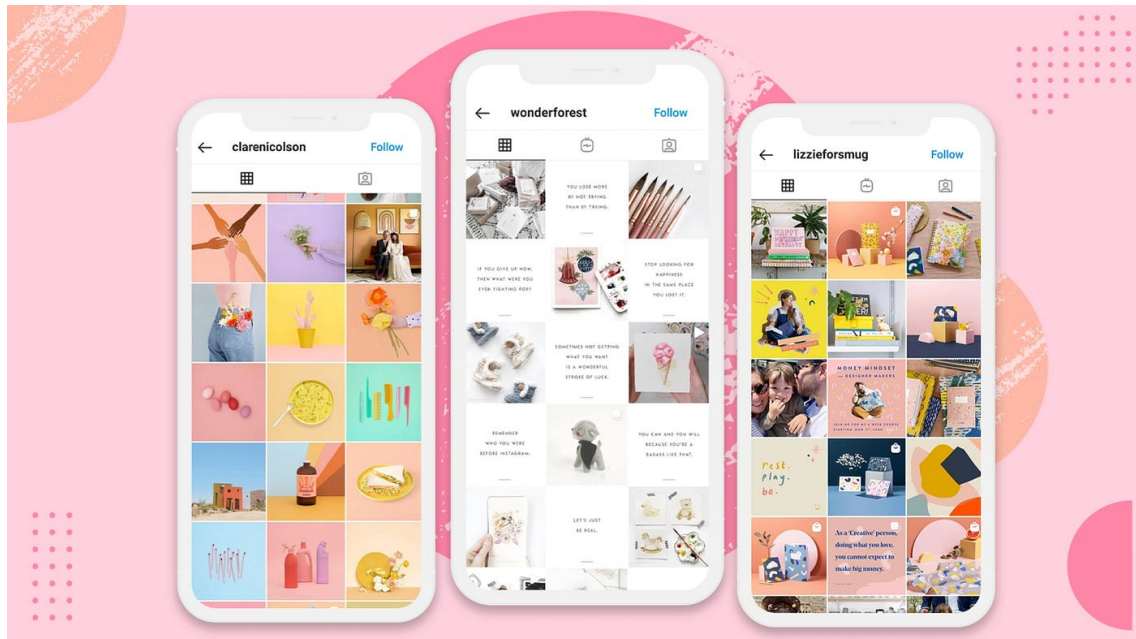
Explicar a transformação:

cidade → rede

Introduzir conceitos:

- sociedade em rede
- cultura participativa
- cultura do software.

Feed de Instagram



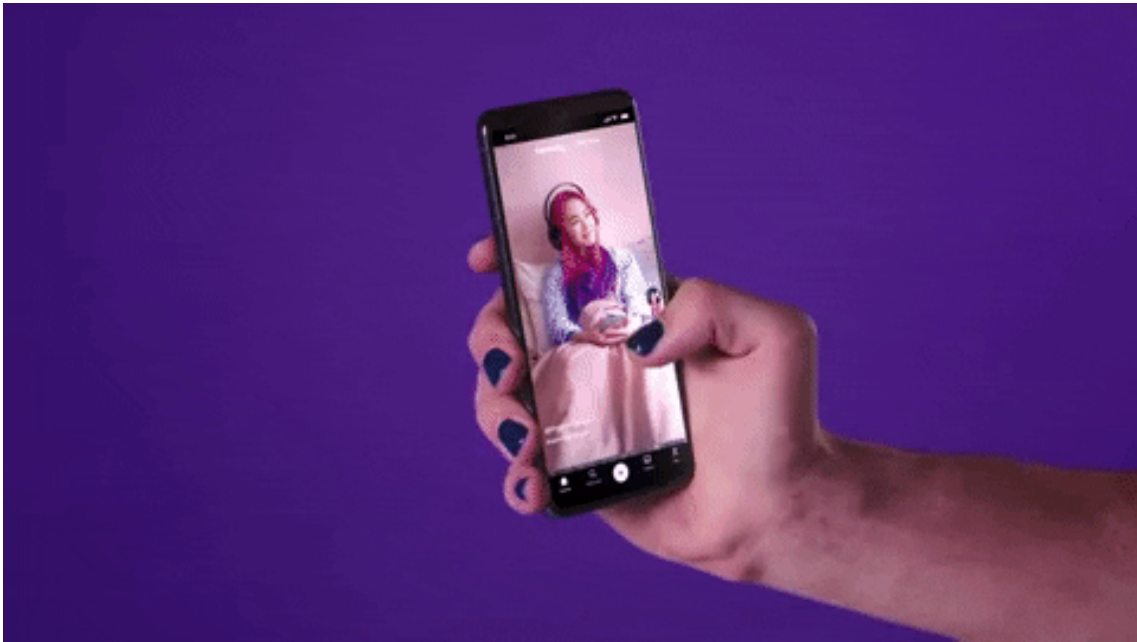
Culturas Visuais - 2º semestre mestrado em Audiovisual e Multimédia 2025-2026
Escola Superior de Comunicação Social



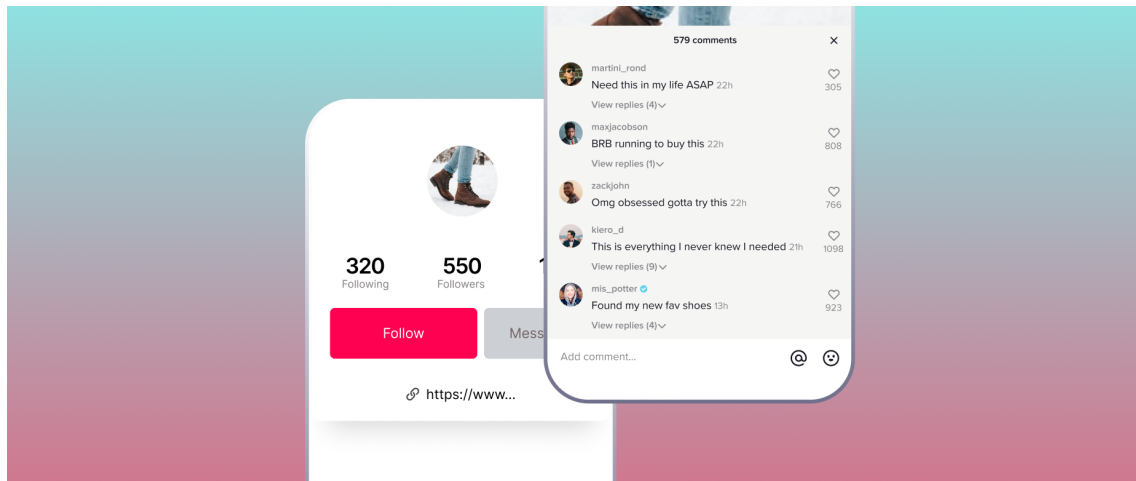
Pergunta:

- **Como estas imagens constroem estilos de vida?**

Vídeos curtos (TikTok / Reels)



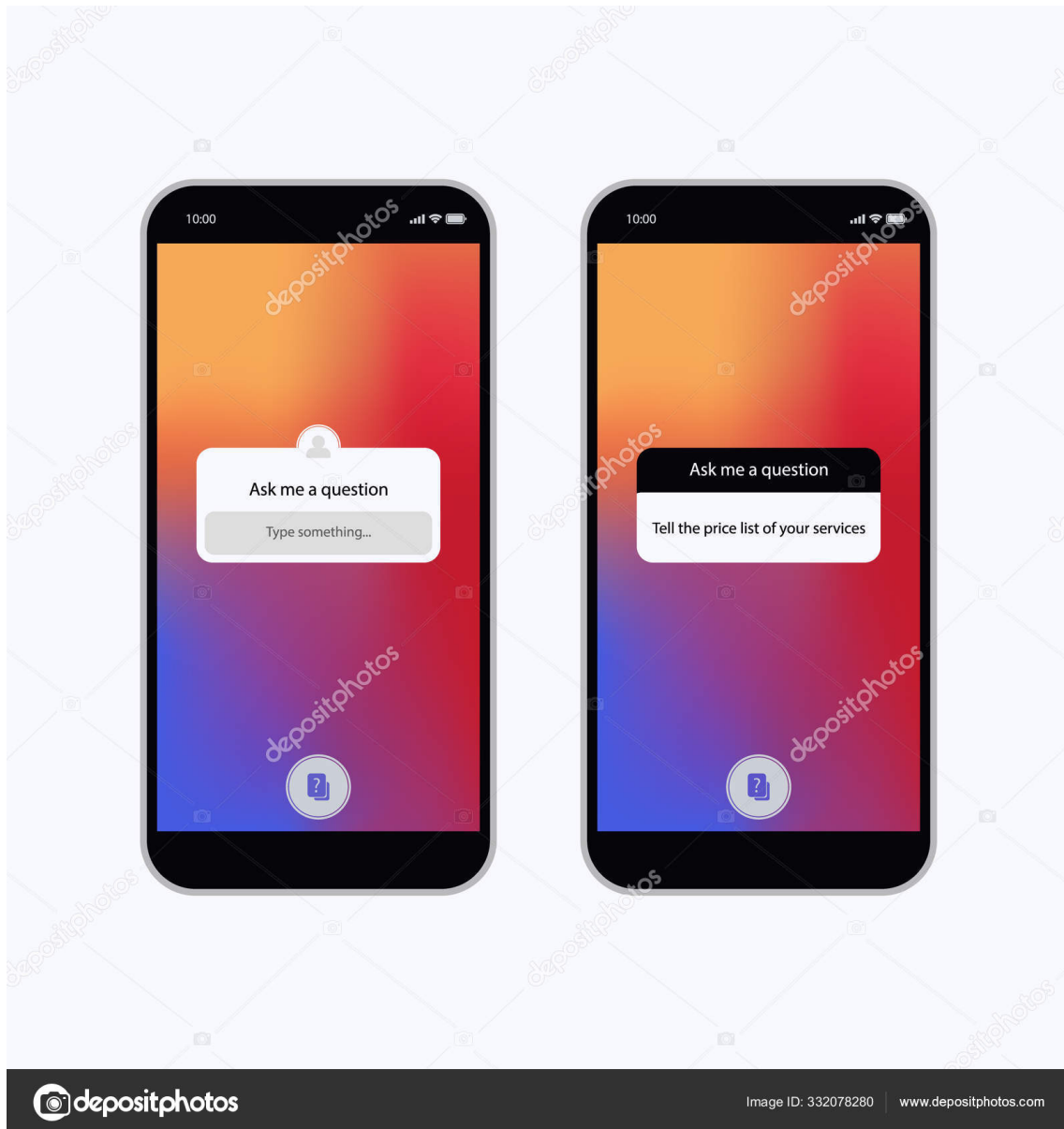
Culturas Visuais - 2º semestre mestrado em Audiovisual e Multimédia 2025-2026
Escola Superior de Comunicação Social



Pergunta:

- **Porque os vídeos curtos são tão eficazes?**

Stories e conteúdos efémeros







Pergunta:

- **Porque as imagens efémeras são importantes na cultura digital?**
- **quem produziu estas imagens?**
- **quem as vê?**
- **quem as transforma?**

Ideia central:

nas redes sociais **os utilizadores tornam-se produtores de imagens.**

identificar **um meme viral recente.**

Podem procurar no telemóvel.

Responder:

1. Onde surgiu?
2. Como circulou?
3. Como foi transformado?

Discussão final

Pergunta central da aula:

Nas redes sociais, quem controla a circulação das imagens?

Prováveis respostas:

- utilizadores
- comunidades
- influencers.

não são apenas os utilizadores.

O flâneur caminhava pelas ruas da cidade.

Hoje caminhamos por fluxos de imagens.

Ligação à aula 6

**Se as imagens circulam em redes,
quem decide o que aparece no nosso ecrã?**

Resposta da última aula:

→ **algoritmos**

Sexta aula

Aula 6 (2h)

Algoritmos e o governo do visível

Autores centrais

Lev

Manovich

Wendy

Hui

Kyong

Chun

Shoshana

Zuboff

Benjamin Bratton

Ideia central da aula

Hoje não vemos apenas através dos olhos.

Vemos através de:

- plataformas
- software
- algoritmos.

O visível tornou-se computacional.

Texto científico curto (PDF)

Manovich — *Cultural Analytics*

<https://manovich.net/index.php/projects/cultural-analytics>

Chun — *Updating to Remain the Same*

https://monoskop.org/images/a/a4/Chun_Wendy_Hui_Kyong_Updating_to_Remain_the_Same_Habitual_New_Media.pdf

Zuboff — *The Age of Surveillance Capitalism* (excerto)

<https://cryptome.org/2019/01/age-of-surveillance-capitalism.pdf>

Conceitos principais

Algoritmo

Conjunto de regras que organiza informação.

Feed algorítmico

Os conteúdos que aparecem nas redes sociais são **filtrados por algoritmos**.

Capitalismo de vigilância

Conceito de Shoshana Zuboff

As plataformas utilizam dados para **prever e influenciar comportamentos**.

Infraestrutura digital

Benjamin Bratton

A internet pode ser compreendida como uma **arquitetura global de dados**.

Estrutura da aula (2h)

Quem decide o que aparece no vosso feed?

Prováveis respostas:

- amigos
- páginas seguidas
- interesses.

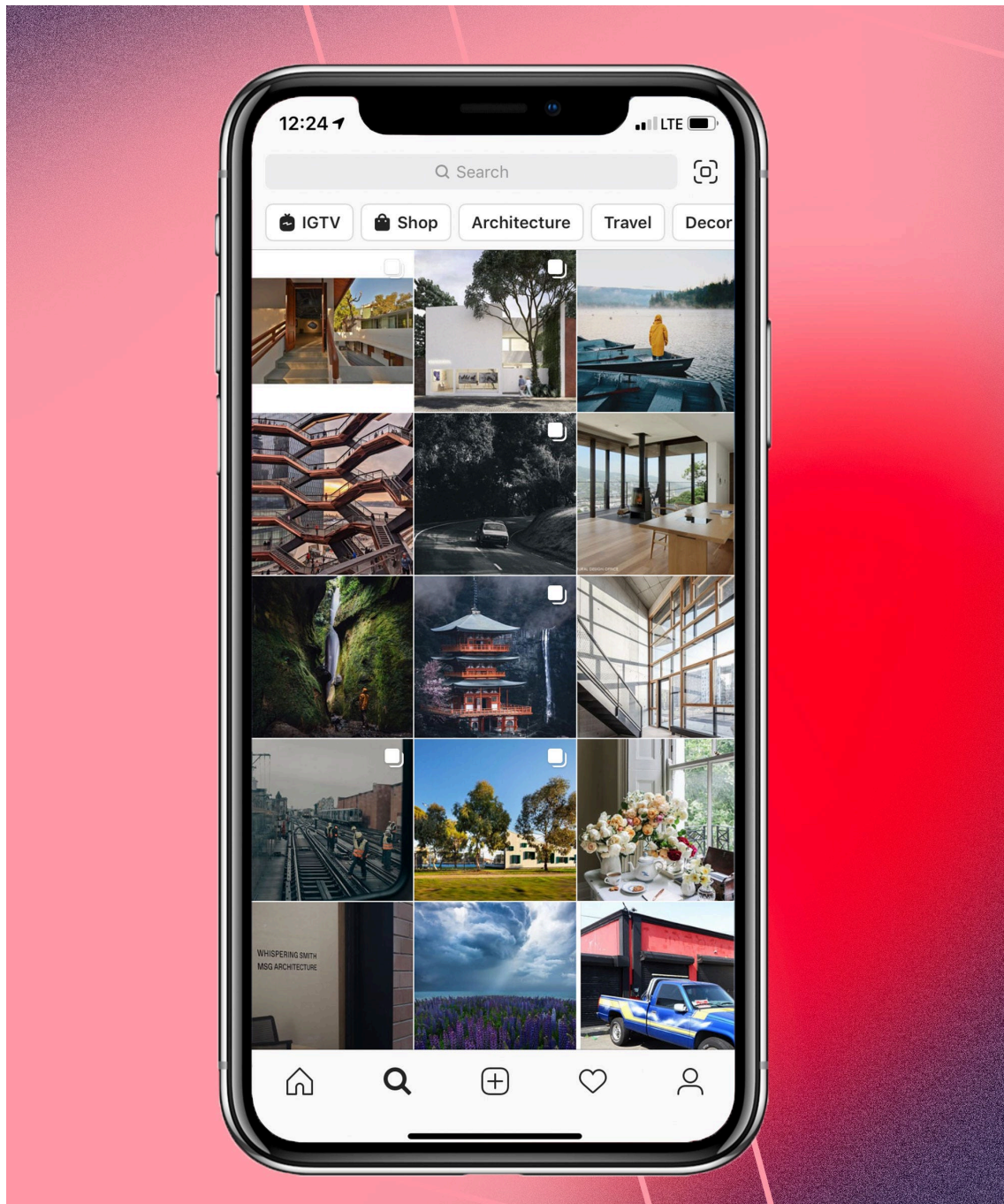
algoritmos.

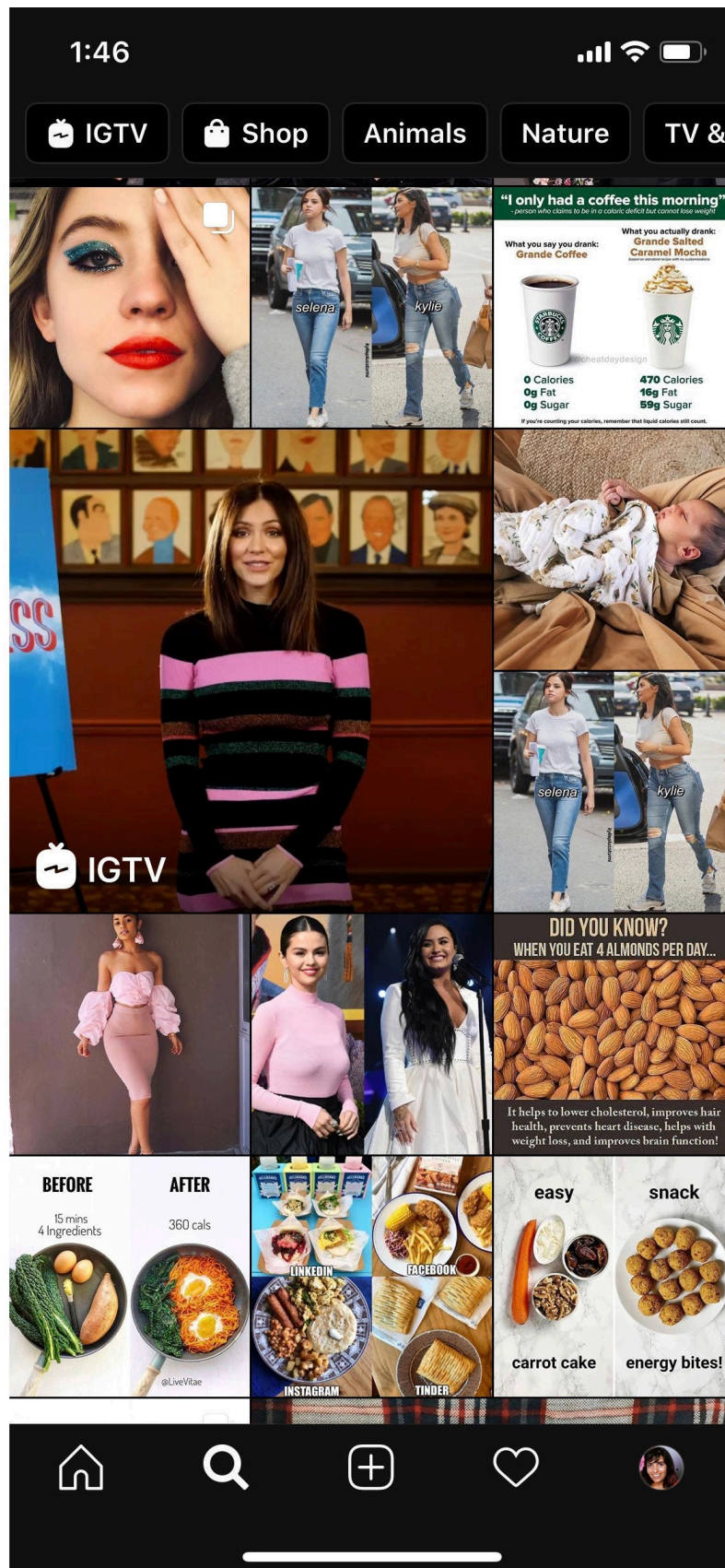
Exposição teórica

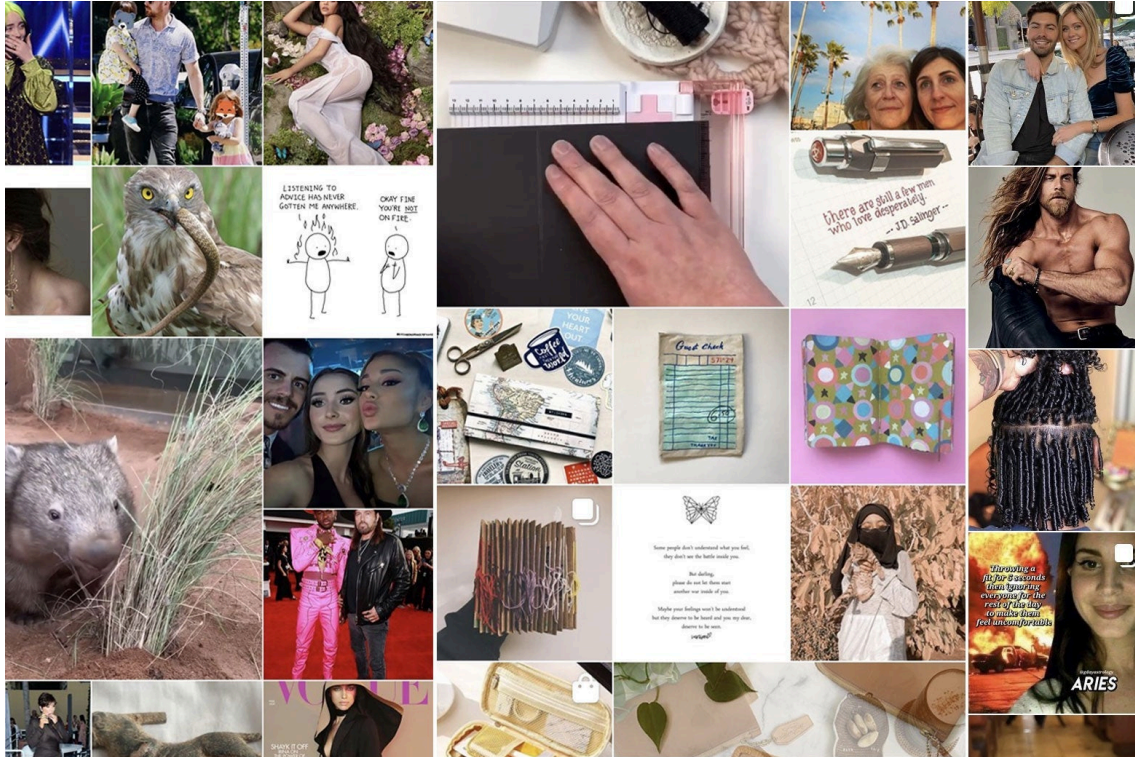
Explicar como funcionam:

- algoritmos de recomendação
- sistemas de ranking
- sistemas de visibilidade.

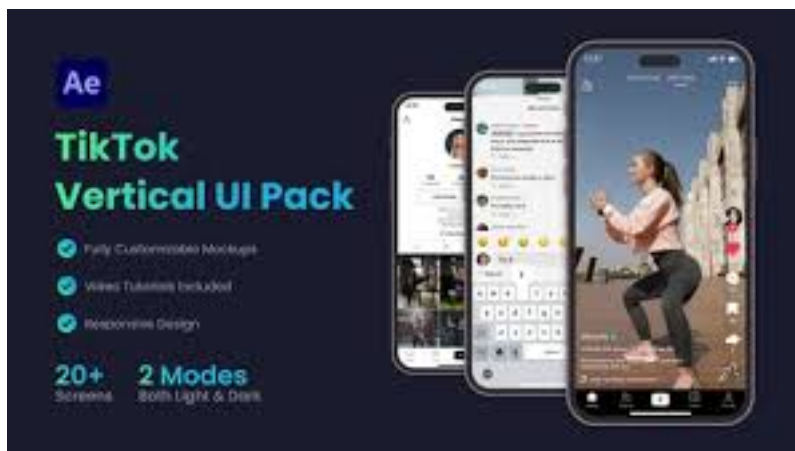
Feed de Instagram



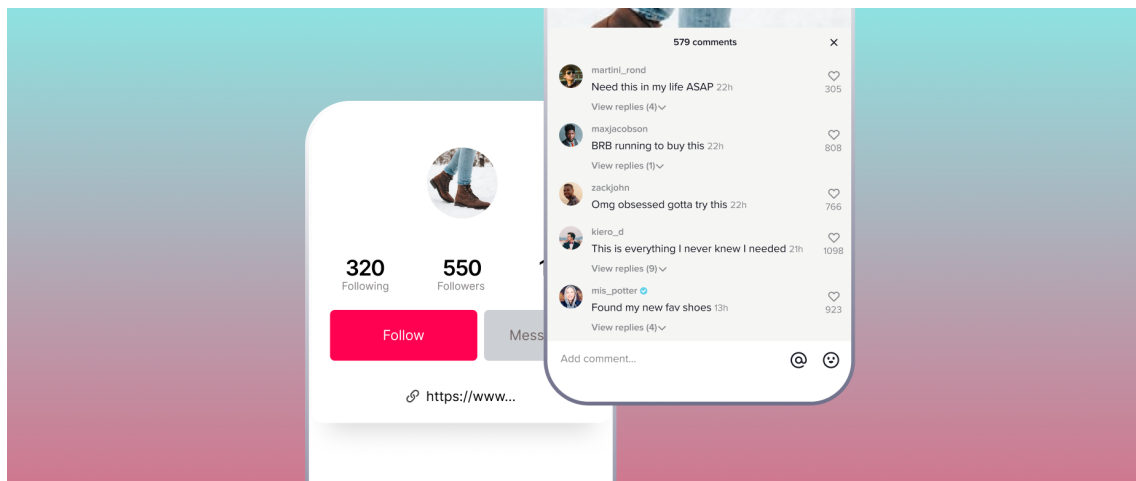
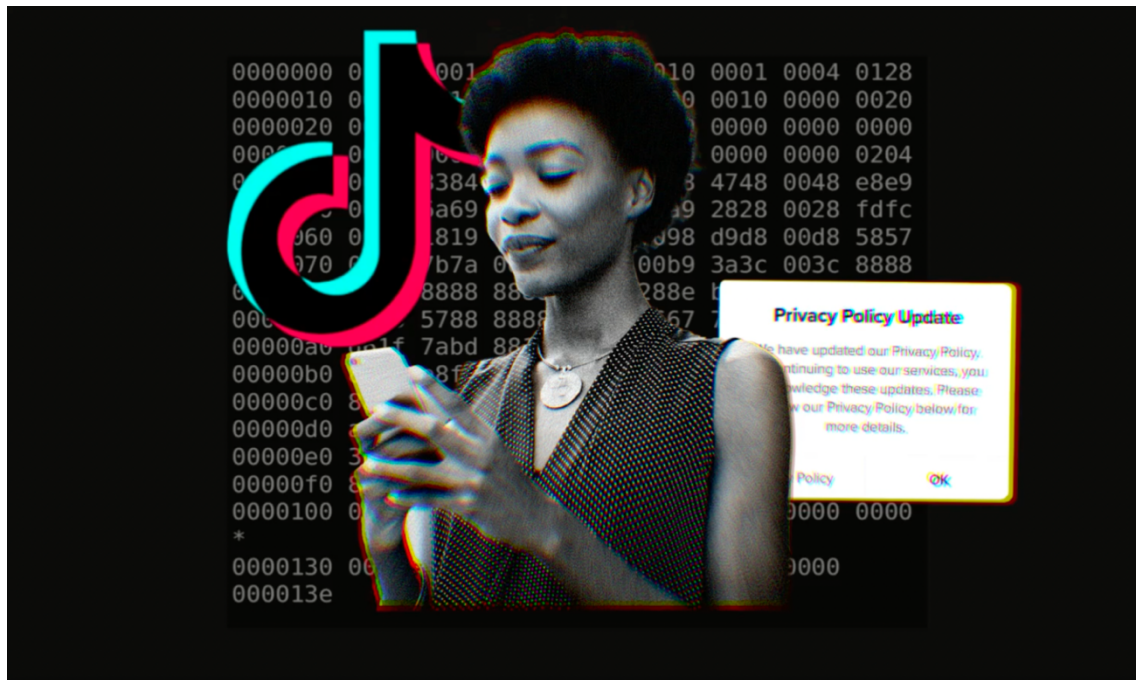




Página inicial do TikTok



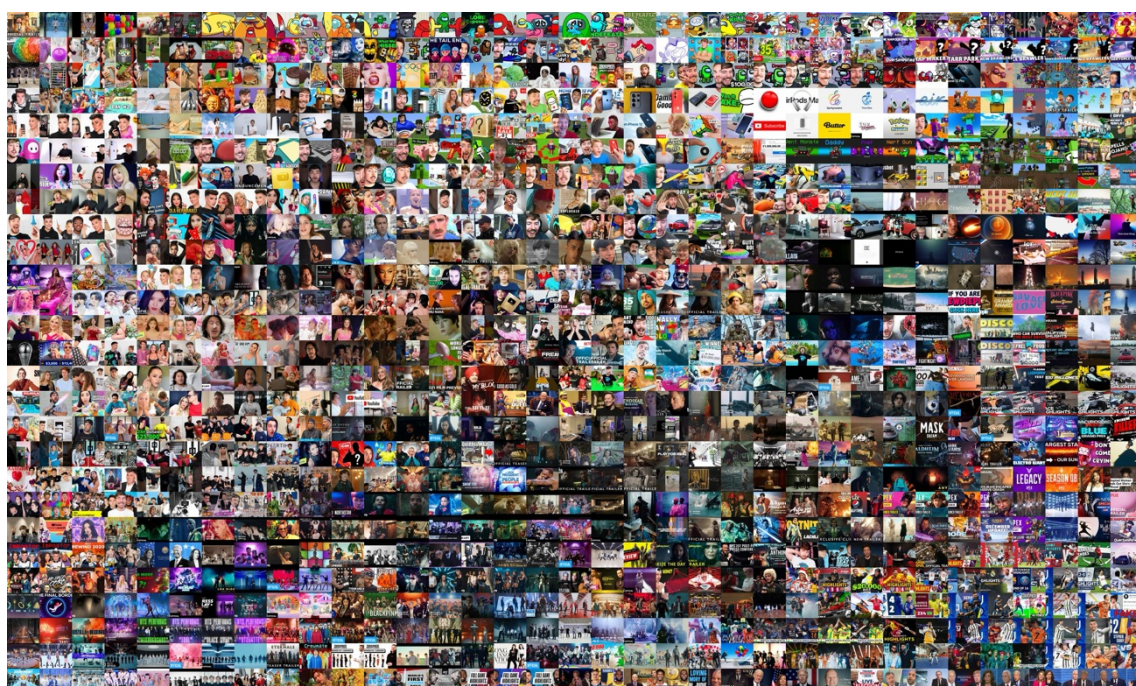
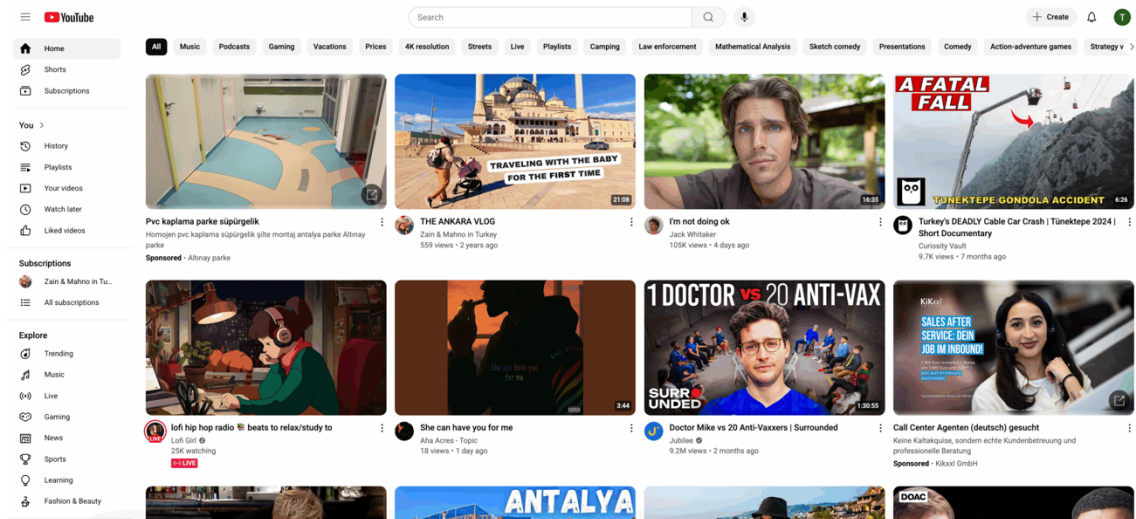
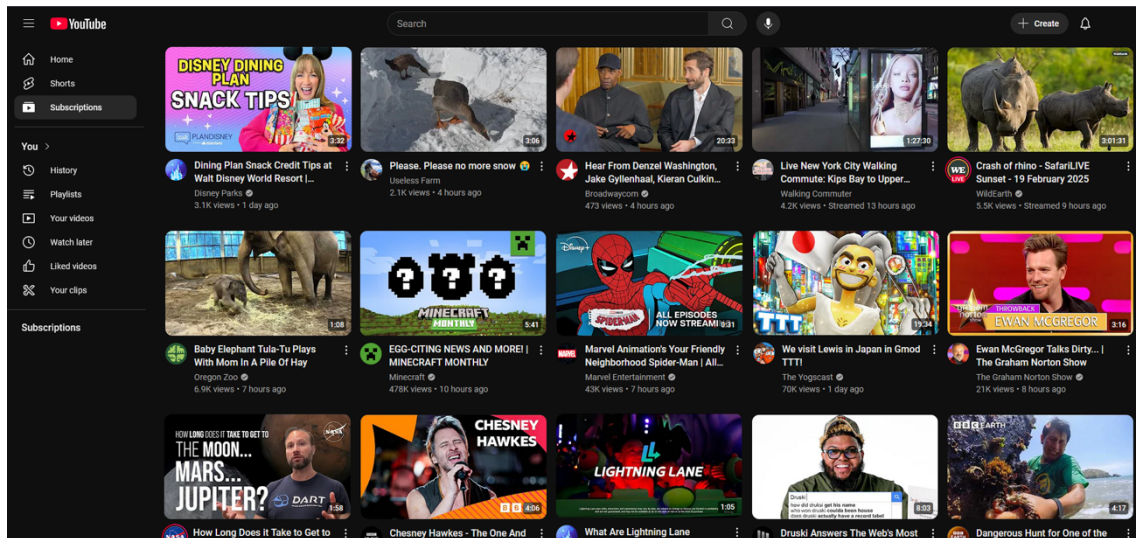
Culturas Visuais - 2º semestre mestrado em Audiovisual e Multimédia 2025-2026
Escola Superior de Comunicação Social



Recomendações do YouTube

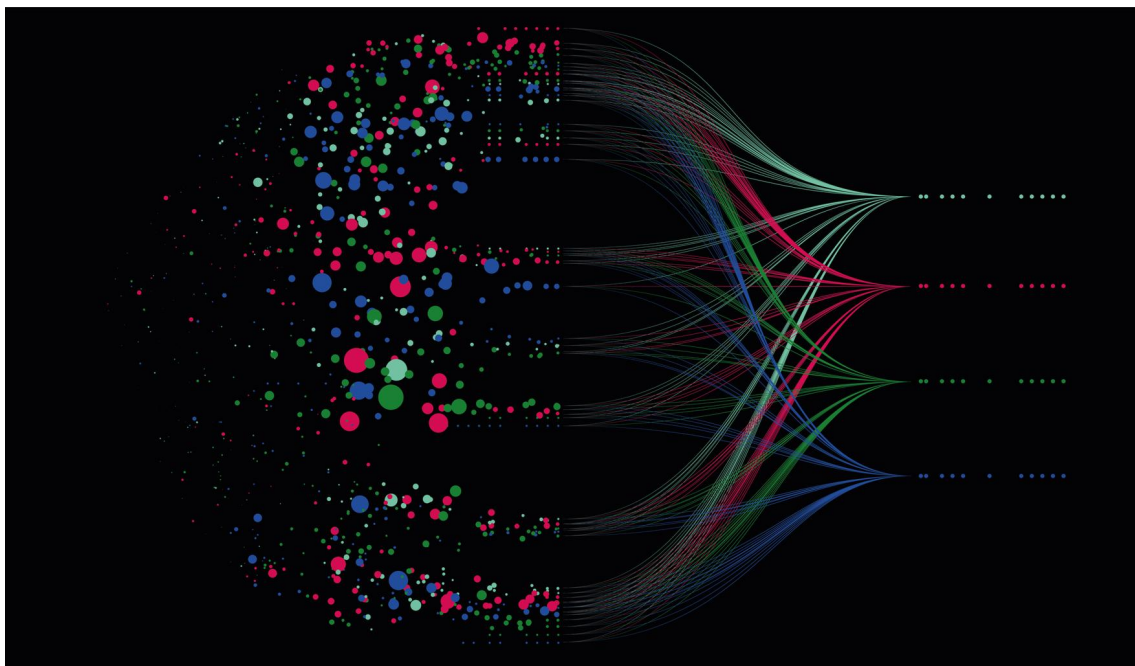
Culturas Visuais - 2º semestre mestrado em Audiovisual e Multimédia 2025-2026

Escola Superior de Comunicação Social



Porque aparecem estes conteúdos?

Visualização de redes sociais





as plataformas veem os utilizadores como dados e relações de rede.

Discussão final

Pergunta central da aula:

Ainda **somos** **flâneurs?**

Ou estamos a ser guiados por algoritmos?

Debater:

- autonomia do olhar
- poder das plataformas
- economia dos dados.

Fecho conceptual da UC

O olhar começa no corpo.
Caminha pela cidade.
Reconhece memórias nas imagens.
Habita a cultura visual.
Circula nas redes.
E hoje, muitas vezes,
é guiado por algoritmos.

Frase final da disciplina

O flâneur caminhava livremente pela cidade.

Hoje caminhamos por feeds organizados por algoritmos.

Sétima aula

Entre a imagem, o espaço e a imaginação

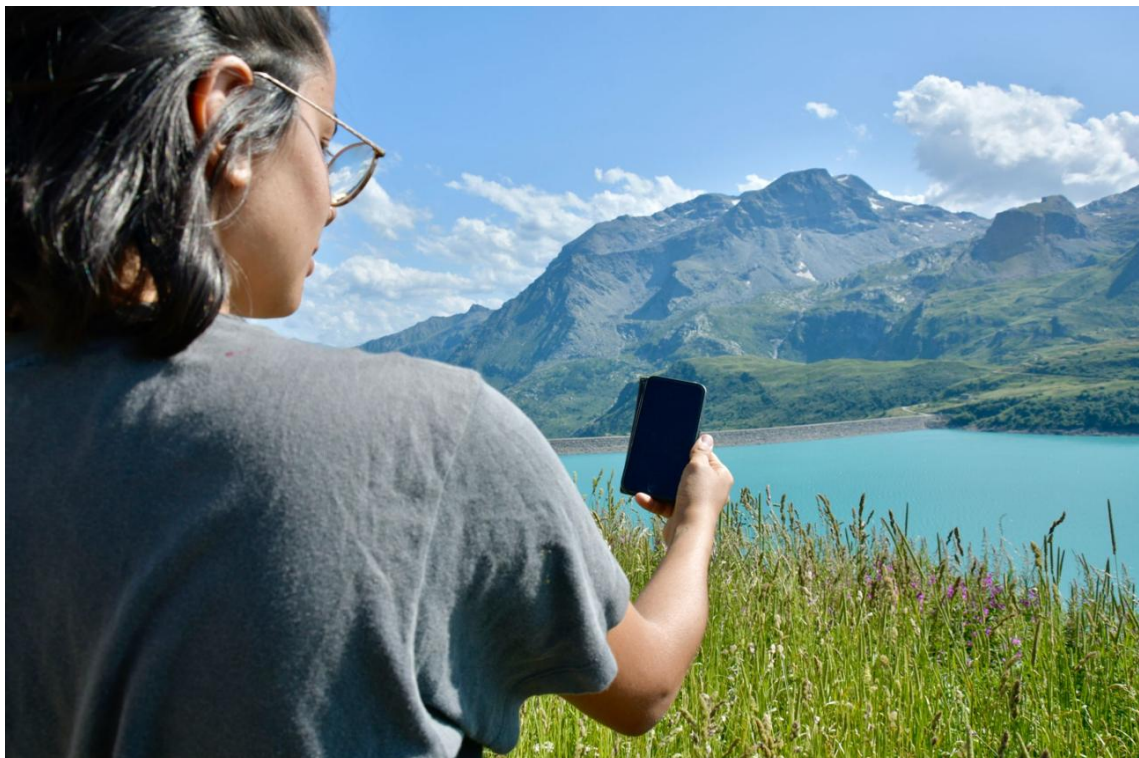
Objetivo da aula

Compreender de que modo a imagem não representa apenas o mundo, mas participa na sua criação. A partir de Paul Klee e de Gaston Bachelard, a aula procura mostrar que ver é também imaginar, habitar e construir interiormente o espaço.

1. Ponto de partida para a aula

O que significa ver?

1. Paul Klee: a imagem torna visível aquilo que normalmente não vemos.
2. Gaston Bachelard: os espaços guardam memórias e afetos.
3. Paul Virilio: hoje vemos cada vez mais através de máquinas e ecrãs.





Esta pessoa está realmente a ver?

2. Paul Klee — A Confissão Criadora — A Confissão Criadora

Ideia central

Paul Klee afirma:

“A arte não reproduz o visível; torna visível.”

Isto significa que a imagem artística não serve para copiar aquilo que já vemos. Serve para revelar aquilo que normalmente permanece escondido.

Uma árvore, por exemplo, não é apenas tronco, folhas e raízes. A arte pode mostrar:

- a força do crescimento
- a fragilidade
- o movimento do vento
- o tempo
- a memória

Klee interessa-se pelas forças invisíveis por trás das formas.

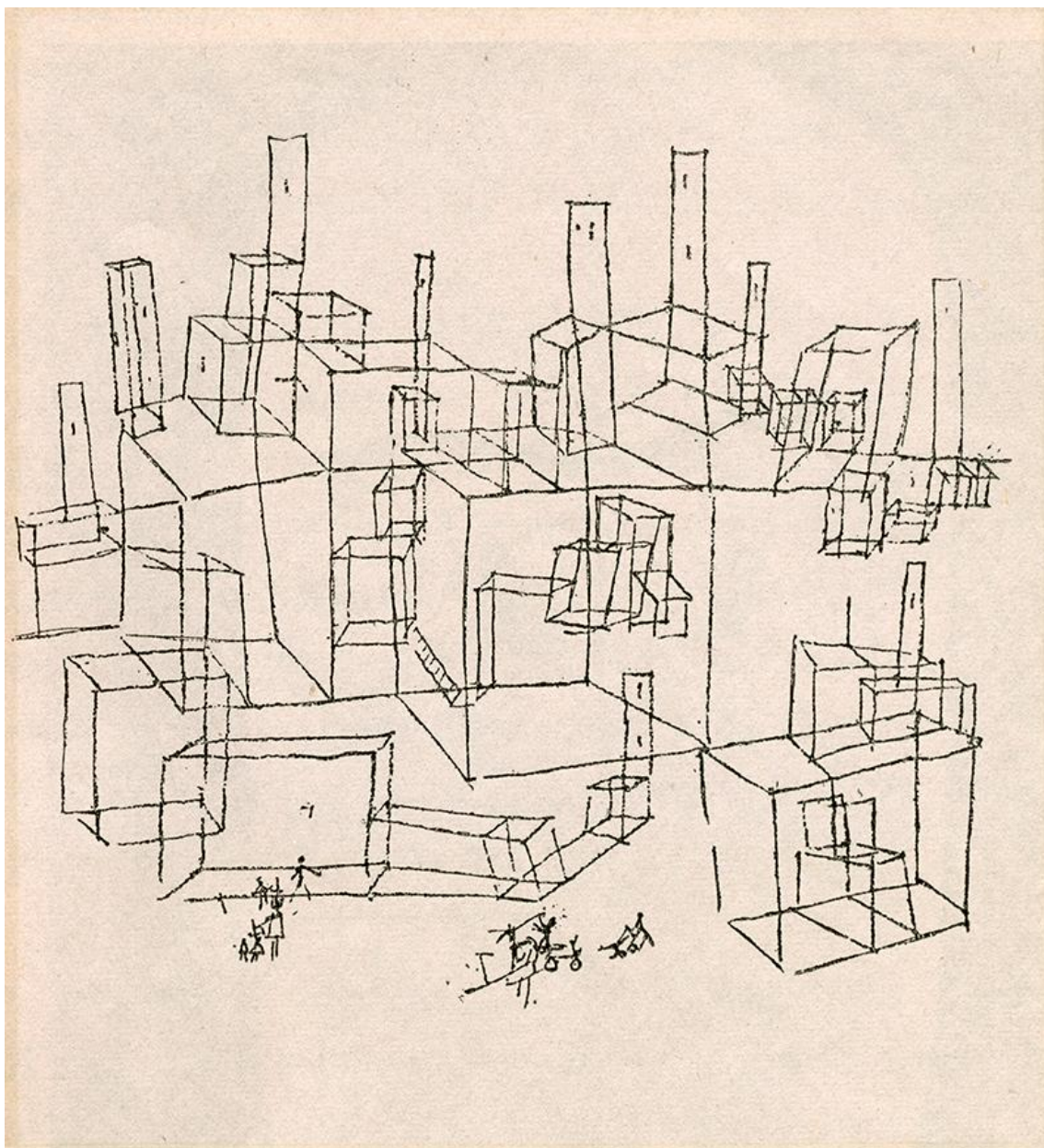
A linha como percurso

Klee dizia que desenhar é “levar uma linha a passear”.

A linha não é apenas contorno. Ela pode ser:

- nervosa
- suave
- interrompida
- circular
- agressiva
- labiríntica

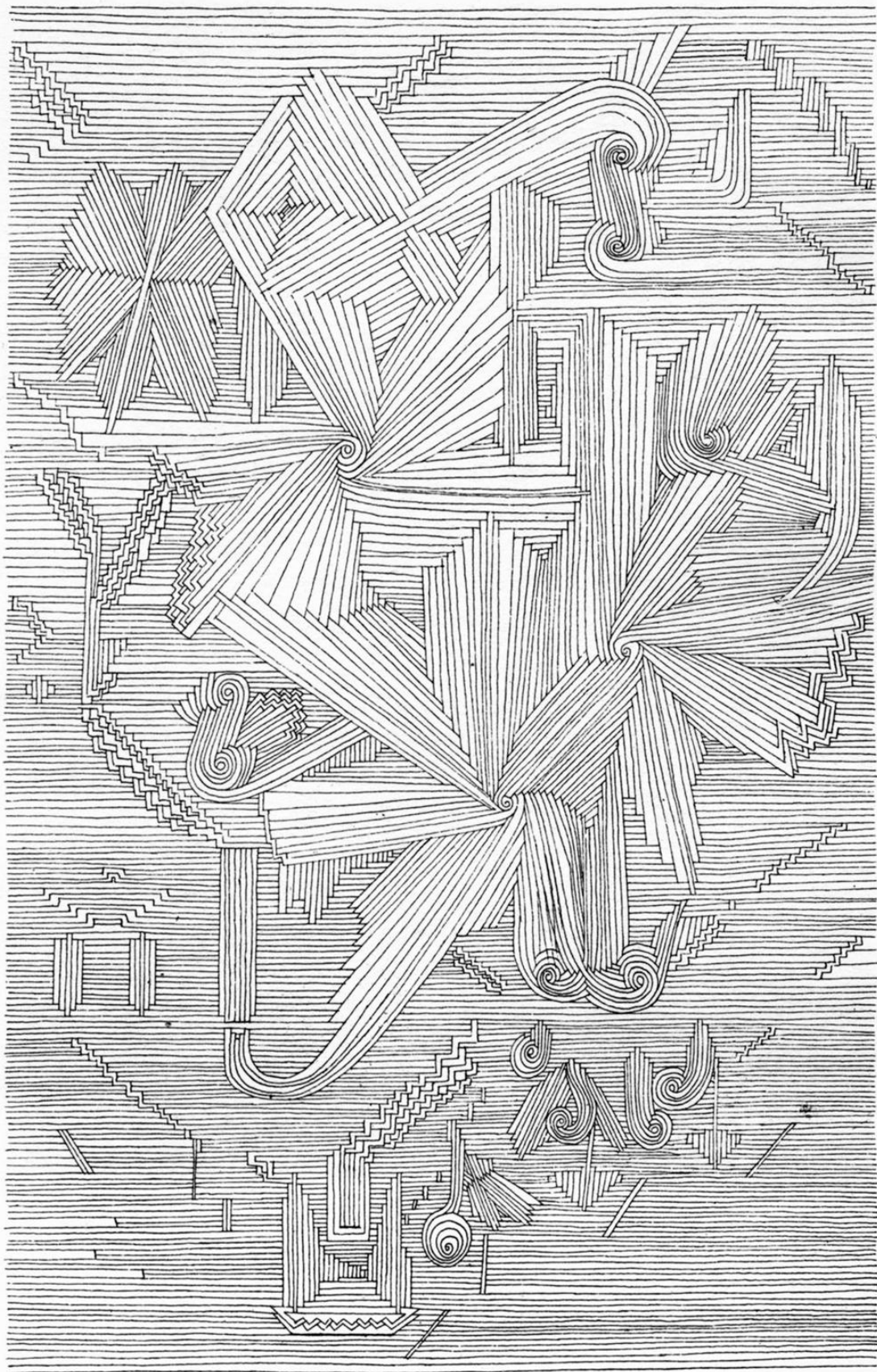
Cada linha exprime um estado interior.







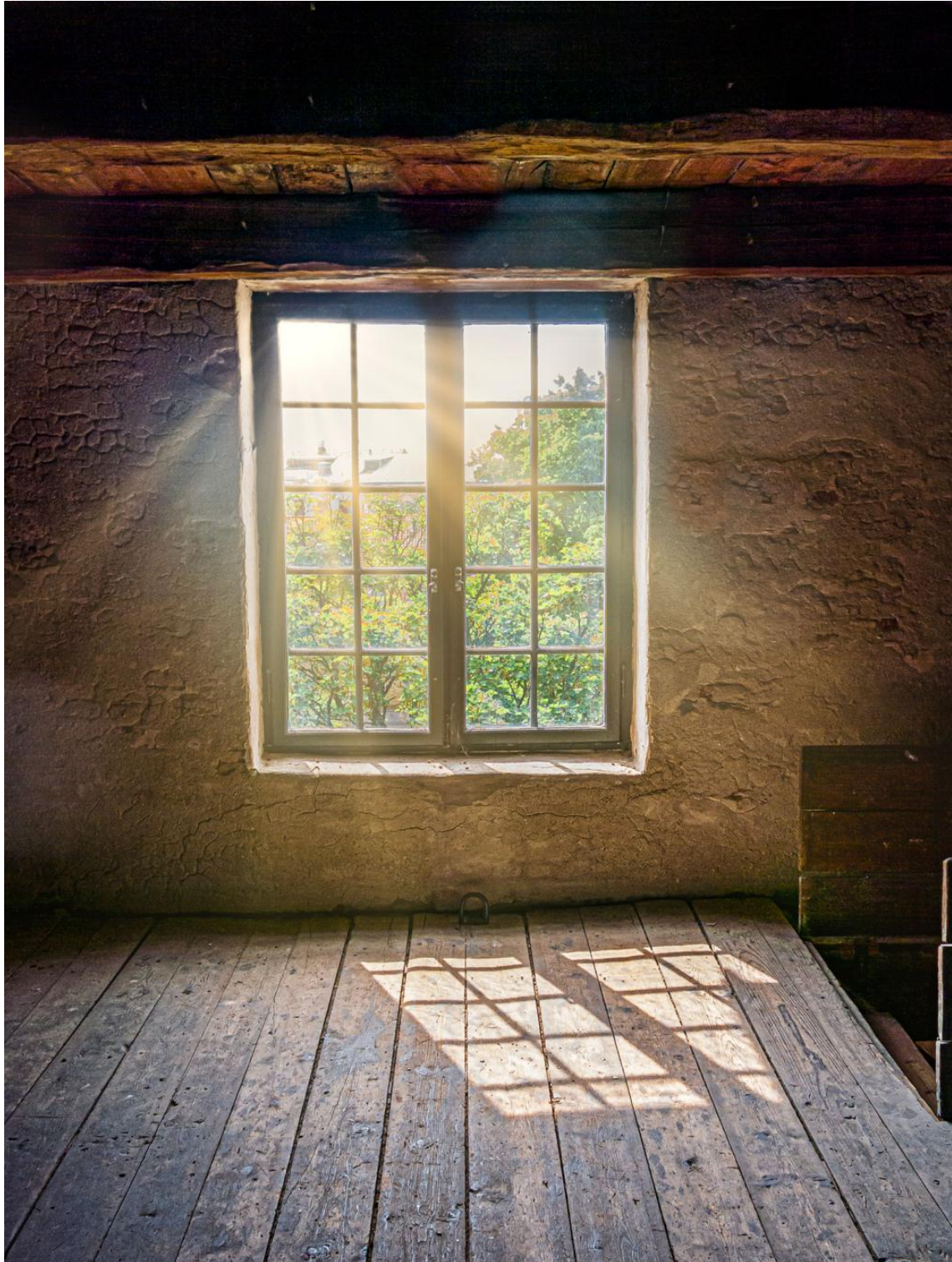










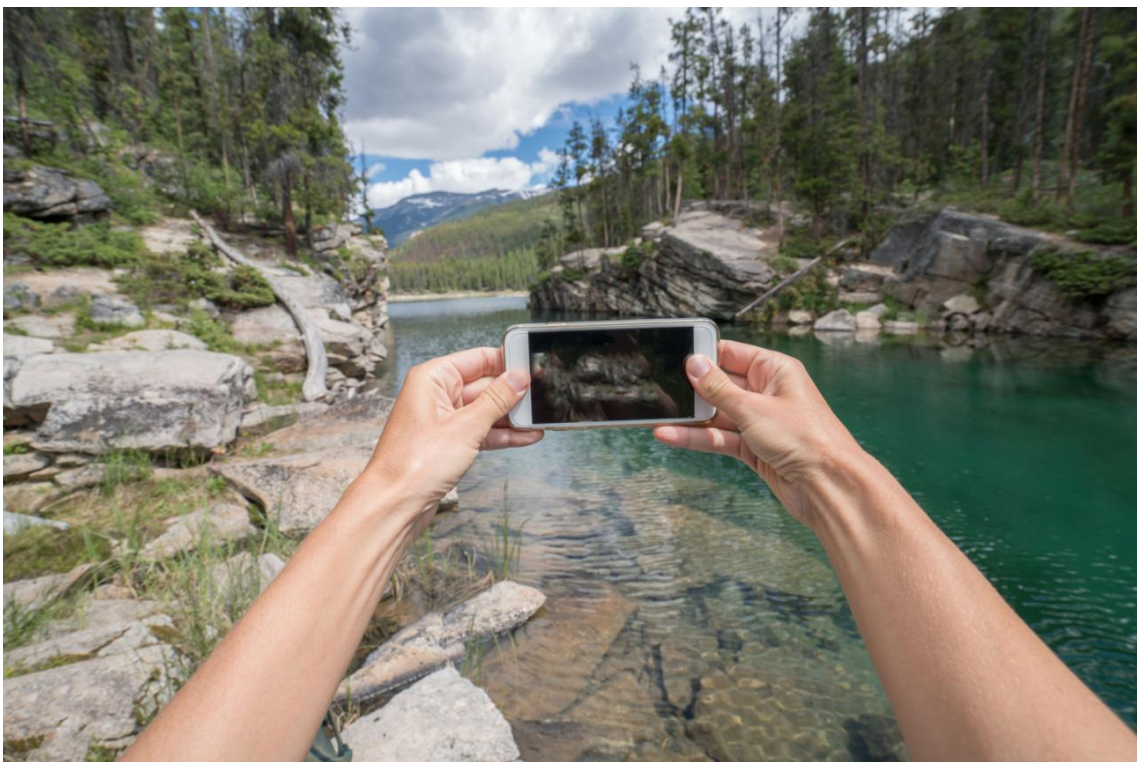








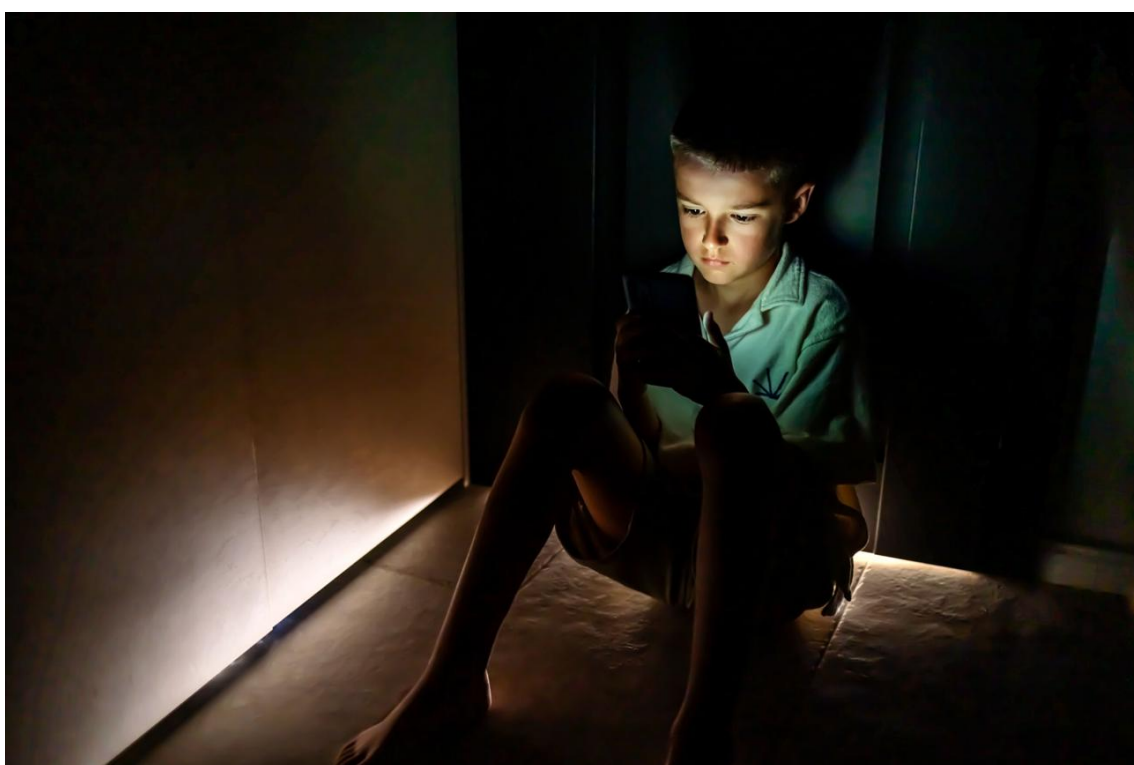
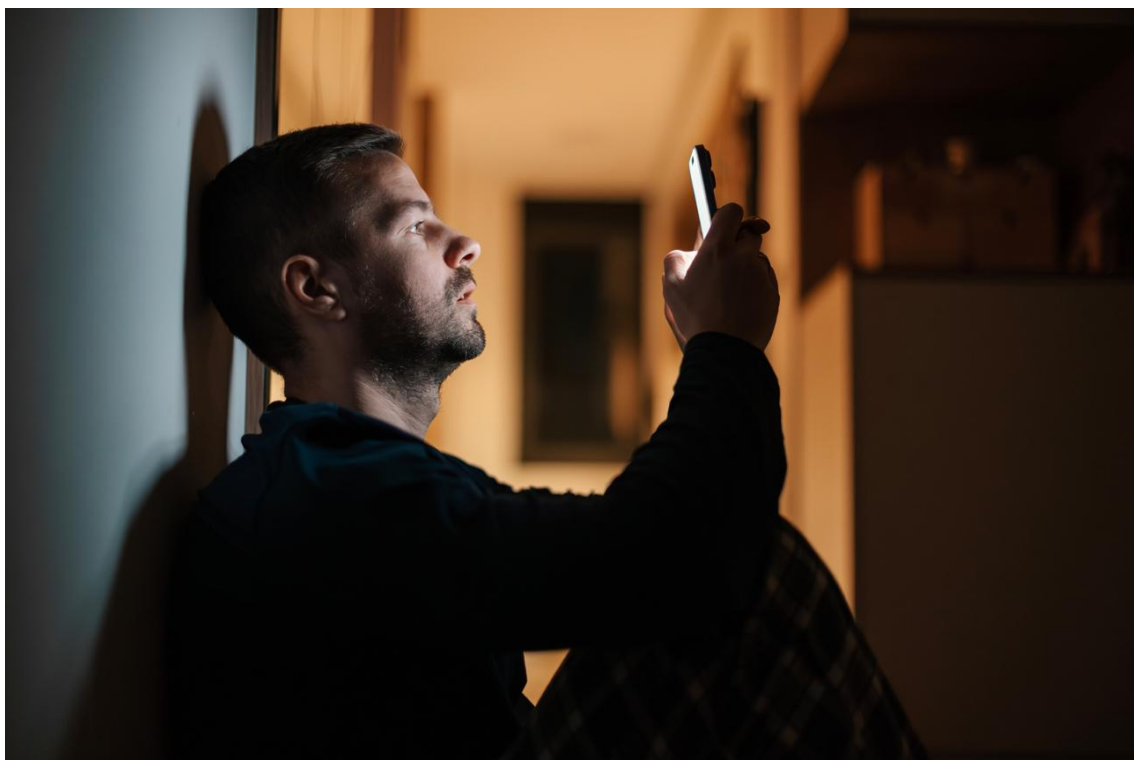












Da casa ao ecrã

Este quarto é ainda um espaço habitado ou tornou-se apenas uma imagem?

6. Síntese final dos três autores

Ideia-chave da aula

Tanto Klee como Bachelard defendem que a realidade visível é insuficiente.

Paul Klee

Gaston Bachelard

A imagem revela forças invisíveis

O espaço revela memórias e afetos

A arte não copia o mundo

A casa não é apenas arquitetura

A linha exprime um percurso interior

O espaço exprime uma experiência interior

O visível nasce da imaginação

O espaço é habitado poeticamente

Pode resumir assim:

Klee mostra que a imagem é uma forma de pensamento. Bachelard mostra que o espaço é uma forma de memória.

6. Ligação à unidade curricular de Culturas Visuais

Hoje vivemos rodeados de imagens, mas muitas vezes vemos apenas a superfície.

Klee e Bachelard ajudam-nos a perceber:

- que as imagens têm camadas invisíveis
- que os espaços são construções afetivas
- que a experiência visual depende da memória e da imaginação
- que ver é sempre interpretar

ligar isto a:

- fotografias de espaços abandonados
- quartos em filmes
- casas em séries
- imagens de cidades
- redes sociais e quartos filmados para TikTok ou Instagram

O que mostram realmente estas imagens: o espaço físico ou uma construção imaginária de identidade?

8. Fecho da aula

“A arte não reproduz o visível; torna visível.” — Paul Klee

“A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador.” — Gaston Bachelard

A imagem e o espaço nunca são neutros. Ambos guardam aquilo que somos, aquilo que lembramos e aquilo que imaginamos.

Oitava aula

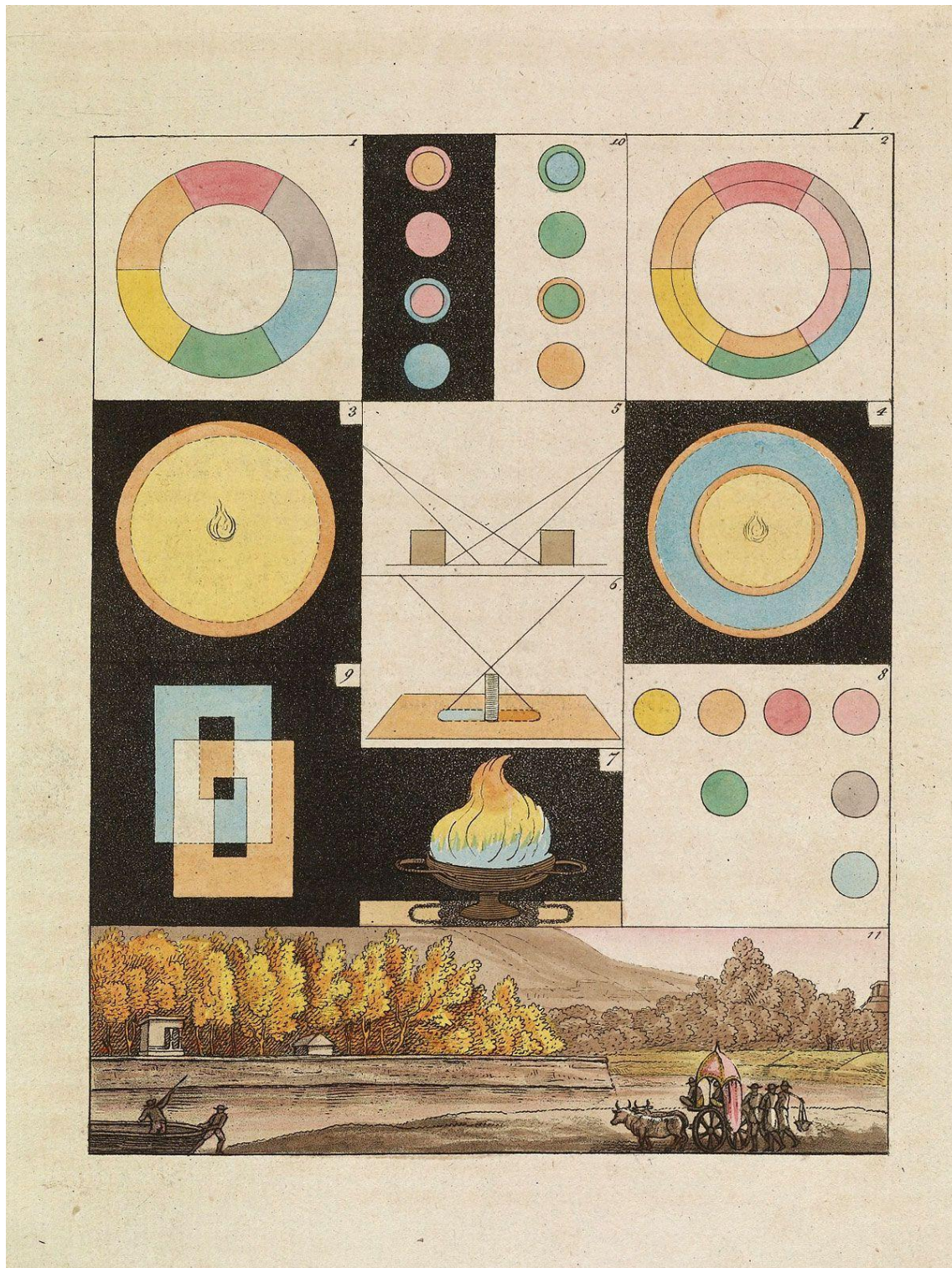
A cor como regime de visualidade: símbolo, percepção, linguagem, afeto e experiência

1. Ideia central da aula

A cor parece uma coisa simples: olhamos para um objeto e dizemos “é azul”, “é vermelho”, “é verde”.

Mas, quando a estudamos em Culturas Visuais, percebemos que a cor não é apenas uma propriedade física dos objetos.

A cor é também uma construção histórica, uma experiência perceptiva, uma convenção linguística, uma força simbólica, uma atmosfera afetiva e um dispositivo de poder.



Esta aula parte de uma pergunta simples:

O que é uma cor?

A resposta será construída por vários autores: Goethe, Pastoreau, Albers, Wittgenstein, Kandinsky, Klee e Merleau-Ponty.

2. Goethe — a cor como fenómeno vivido



Goethe publica a sua *Teoria das Cores* em 1810.

A sua posição nasce em diálogo crítico com Newton.

Newton tinha mostrado que a luz branca podia ser decomposta em várias cores através do prisma.

Goethe não nega a importância da experiência ótica, mas considera que a cor não pode ser reduzida a um fenómeno físico.

Para ele, a cor deve ser estudada também do ponto de vista da percepção humana, da experiência sensível e da relação entre luz e sombra.

A cor está apenas na luz?

Para Goethe, não. **A cor nasce quando a luz encontra a sombra e quando esse encontro é percebido pelo olho humano.** Isto é muito importante: **a cor não é apenas “lá fora”, no objeto, nem apenas “cá dentro”, no sujeito. Ela aparece numa relação.**

Por exemplo, o amarelo, para Goethe, está associado à proximidade da luz; o azul, à proximidade da obscuridade. Isto não quer dizer que Goethe esteja a fazer uma física moderna da cor, mas sim uma fenomenologia antes da fenomenologia: ele observa como a cor aparece à experiência humana.

Conceitos principais

Luz e sombra

A cor nasce da tensão entre claro e escuro. Não há cor sem diferença, sem contraste, sem limiar.

Cor fisiológica

O olho participa na produção da cor. A visão não é um espelho passivo.

Cor afetiva

As cores produzem disposições emocionais. O amarelo pode parecer expansivo; o azul pode parecer distante, profundo ou melancólico.

Círculo cromático

Goethe organiza as cores num círculo que já sugere relações de oposição, complementaridade e emoção. O seu círculo cromático não é apenas técnico; é também simbólico.

Goethe interessa-nos porque nos obriga a perceber que a cor não é apenas um dado científico. **É uma experiência do olhar. Quando vemos um pôr-do-sol, não estamos apenas a medir comprimentos de onda: estamos a viver uma atmosfera cromática.**

3. Michel Pastoureau — a cor como construção histórica e social



Pastoureau é essencial para Culturas Visuais porque mostra que as cores têm história. Aquilo que uma sociedade sente, pensa ou valoriza numa cor muda ao longo do tempo. A cor não tem um significado fixo e universal.

O azul, por exemplo, nem sempre foi a cor preferida do Ocidente. A sua ascensão está ligada à Idade Média, à iconografia da Virgem Maria, à heráldica, à monarquia e, mais tarde, às instituições modernas.

As cores significam naturalmente?

Não. As cores significam historicamente. O vermelho não é “naturalmente” paixão, o azul não é “naturalmente” confiança, o verde não é “naturalmente” ecologia. Esses

sentidos foram sendo construídos por práticas sociais, religiosas, políticas, comerciais e visuais.

Por exemplo, o azul torna-se prestigiante no mundo medieval porque passa a ser associado à Virgem Maria. O manto azul mariano não é apenas uma escolha estética: é uma operação simbólica. A cor passa a transportar santidade, pureza, elevação e transcendência. Mais tarde, o azul passa também para a monarquia, para os uniformes, para as instituições e, no século XX e XXI, para a comunicação corporativa e digital.

Conceitos principais

História das cores

A cor não é intemporal. Tem épocas, usos, mudanças e conflitos.

Regime cromático

Cada sociedade organiza as cores de modo diferente. Algumas cores são nobres, outras vulgares; algumas são permitidas, outras proibidas; algumas são sagradas, outras suspeitas.

Polícia cromática

As sociedades regulam a cor. Durante muito tempo, certas cores ou tecidos só podiam ser usados por determinadas classes sociais. A cor servia para marcar estatuto, pertença, género, religião ou poder.

Simbólica social da cor

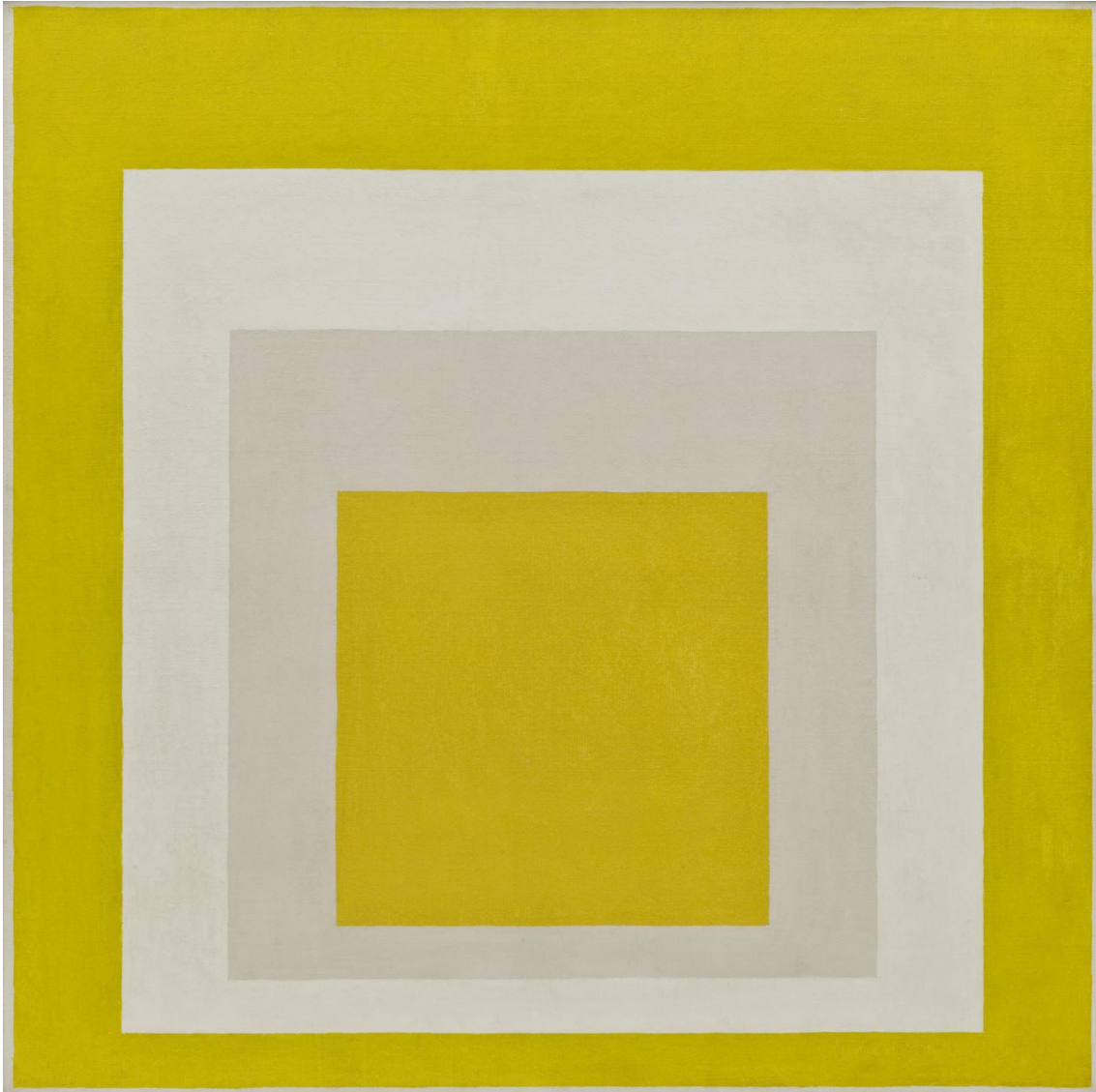
A cor funciona como linguagem coletiva. Uma bandeira, um uniforme, uma marca, uma interface digital ou uma imagem religiosa usam a cor para produzir reconhecimento e autoridade.

Exemplo explicado: o azul

Hoje o azul é dominante em bancos, tecnologia, redes sociais e organismos institucionais. Porquê? Porque comunica confiança, distância, estabilidade, racionalidade e segurança. Mas isto não é natural: é resultado de uma longa sedimentação cultural.

Pastoureau ensina-nos que a cor é arquivo. Quando vemos azul numa app bancária, não estamos apenas perante uma decisão de design; estamos perante séculos de construção simbólica da confiança.

4. Josef Albers — a cor como relação e instabilidade perceptiva

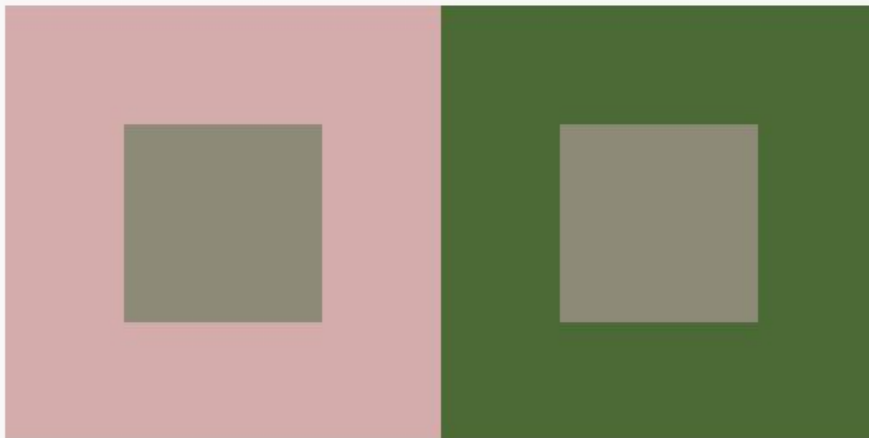


Josef Albers, em *Interaction of Color*, muda a pergunta. Ele não pergunta apenas “o que significa a cor?”, mas “o que acontece a uma cor quando está ao lado de outra?”. Para Albers, a cor é o meio mais relativo da arte, porque raramente é vista tal como é fisicamente. A mesma cor pode parecer diferente se estiver sobre fundos diferentes.

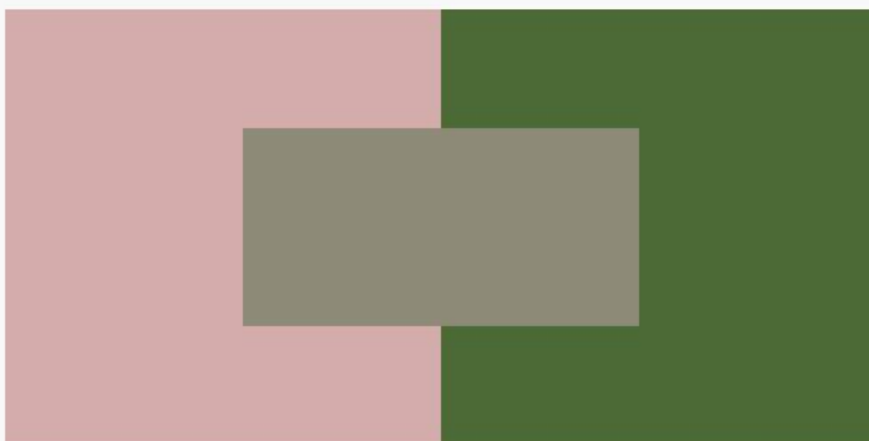
Vemos uma cor tal como ela é?

Não. **Vemos uma cor em relação com outras cores.** Uma mancha cinzenta pode parecer mais clara sobre fundo escuro e mais escura sobre fundo claro. A cor física é a mesma, mas a percepção muda.

Gray squares appear to be different colors



Actual gray colors are the same



Isto é fundamental para Culturas Visuais: mostra que o **olhar não é neutro**. Ver não é receber passivamente uma informação visual. Ver é organizar relações. O nosso sistema perceptivo compara, ajusta, contrasta, interpreta.

Conceitos principais

Interação da cor

A cor muda conforme o contexto. **Nenhuma cor existe sozinha.**

Contraste simultâneo

Duas cores vistas ao mesmo tempo influenciam-se mutuamente. Um vermelho junto de verde parece diferente do mesmo vermelho junto de laranja.

Relatividade cromática

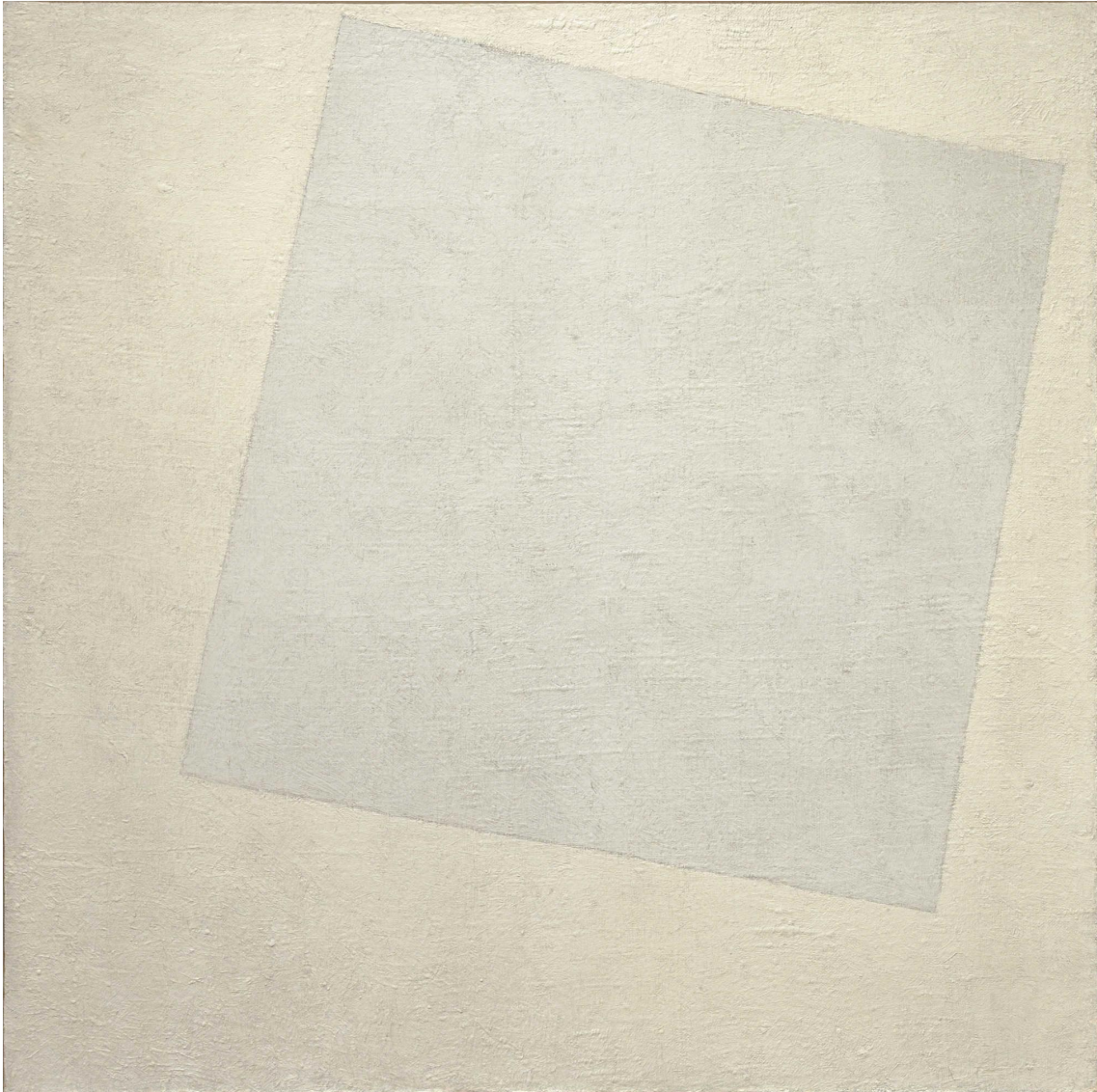
A cor é relativa porque depende da luz, da vizinhança, da superfície, da escala, da memória e da expectativa.

Engano perceptivo

Quando Albers diz que a cor engana, não quer dizer que a visão seja inútil. Quer dizer que a **visão é ativa, relacional e interpretativa.**

Albers ensina-nos que a cor não é uma coisa, é uma situação. A mesma cor muda de comportamento quando muda de companhia.

5. Wittgenstein — a cor como problema de linguagem e pensamento



Em *Anotações sobre as Cores*, Wittgenstein não está a fazer uma teoria artística nem uma história cultural da cor. Está a investigar a lógica da nossa linguagem cromática. Ele pergunta por que certas frases parecem possíveis e outras impossíveis. Por exemplo: dizemos “vermelho escuro” sem dificuldade, mas **“branco escuro” parece contraditório**. Dizemos “vidro transparente”, mas **“branco transparente” parece estranho**.

Porque é que “branco escuro” parece um paradoxo?

Porque, na nossa gramática comum das cores, “branco” funciona como a cor mais clara. Quando dizemos “escuro”, estamos a indicar uma diminuição de luminosidade. Podemos

imaginar “vermelho escuro” porque o vermelho admite variações de luminosidade: vermelho-claro, vermelho-escuro, vermelho-sangue, vermelho-vinho. Mas “branco escuro” parece contraditório porque, se escurece suficientemente, deixa de funcionar como branco e passa a ser cinzento.

Ou seja, **o problema não é apenas físico. É conceptual.** A nossa linguagem estabelece certas possibilidades e impossibilidades. “Branco escuro” não é impossível como sequência de palavras; é impossível dentro do uso normal que damos à palavra “branco”.

Porque é que “branco transparente” é problemático?

Porque “transparente” significa que vemos através de algo. Um vidro transparente pode ter uma tonalidade azulada, esverdeada ou amarelada, mas continua a deixar passar a visão.

O branco, porém, na nossa experiência comum, está associado à opacidade ou à reflexão da luz. Uma parede branca não é transparente; uma folha branca não é transparente; leite é branco porque não deixa ver através dele.

Portanto, “branco transparente” cria conflito entre dois modos de ver: o branco, como superfície opaca e luminosa; o transparente, como profundidade atravessável.

Pode existir “preto luminoso”?

Depende do uso. **Como metáfora poética, sim: podemos falar de um “preto luminoso” para descrever um veludo negro que brilha, uma pintura negra com reflexos, uma noite intensa. Mas, em sentido estrito, preto é a ausência ou absorção da luz visível; luminoso é aquilo que emite ou reflete luz.** A expressão cria uma tensão entre a experiência visual e a linguagem.

Conceitos principais

Gramática da cor

As cores obedecem a regras de uso. **Não são apenas sensações; são também conceitos.**

Jogos de linguagem

Aprendemos a usar palavras como “branco”, “preto”, “claro”, “escuro”, “transparente”, “brilhante” em práticas sociais.

Paradoxo cromático

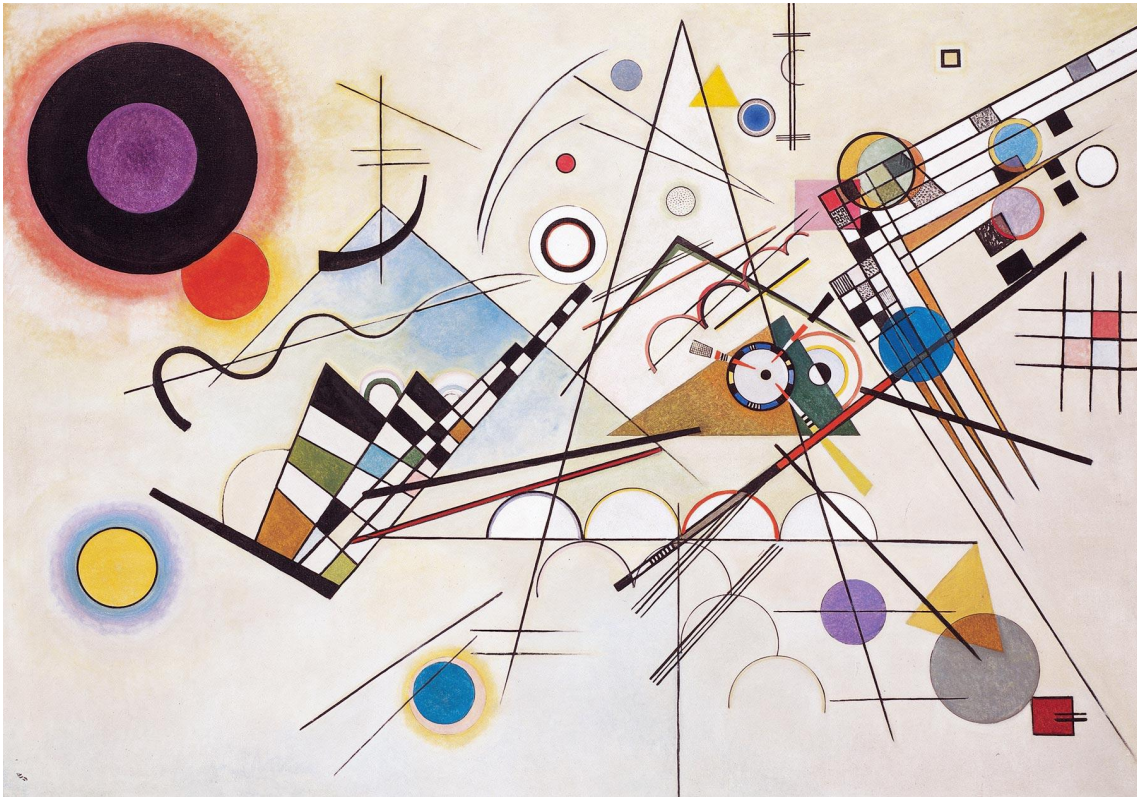
Certas expressões mostram os limites do nosso pensamento visual.

Ver e dizer

Não vemos primeiro e falamos depois. **A linguagem participa na organização do que reconhecemos como cor.**

Wittgenstein não quer saber se conseguimos fabricar um pigmento estranho chamado ‘branco escuro’. **Ele pergunta: que regras do nosso pensamento fazem com que essa expressão nos pareça impossível?**

6. Kandinsky — a cor como ressonância interior



Kandinsky é importante porque aproxima a cor da música, da espiritualidade e da emoção. Para ele, a cor não serve apenas para representar objetos. A cor afeta diretamente a sensibilidade. Uma cor pode vibrar, ferir, acalmar, elevar ou inquietar.

A cor pode produzir emoção sem representar nada?

Sim. Para Kandinsky, uma superfície azul, vermelha ou amarela pode afetar-nos mesmo que não represente uma árvore, um rosto ou uma paisagem. A cor tem força própria. Ela age como som. Assim como uma nota musical pode provocar tensão ou repouso, também uma cor pode criar uma vibração interior.

O amarelo, em Kandinsky, tende a ser expansivo, terrestre, próximo, quase agressivo. O azul tende a ser profundo, espiritual, interiorizado. O vermelho tem energia, intensidade e tensão vital.

Conceitos principais

Necessidade interior

A obra nasce de uma exigência espiritual e expressiva, não apenas da cópia do real.

Ressonância cromática

A cor produz uma vibração emocional no observador.

Sinestesia

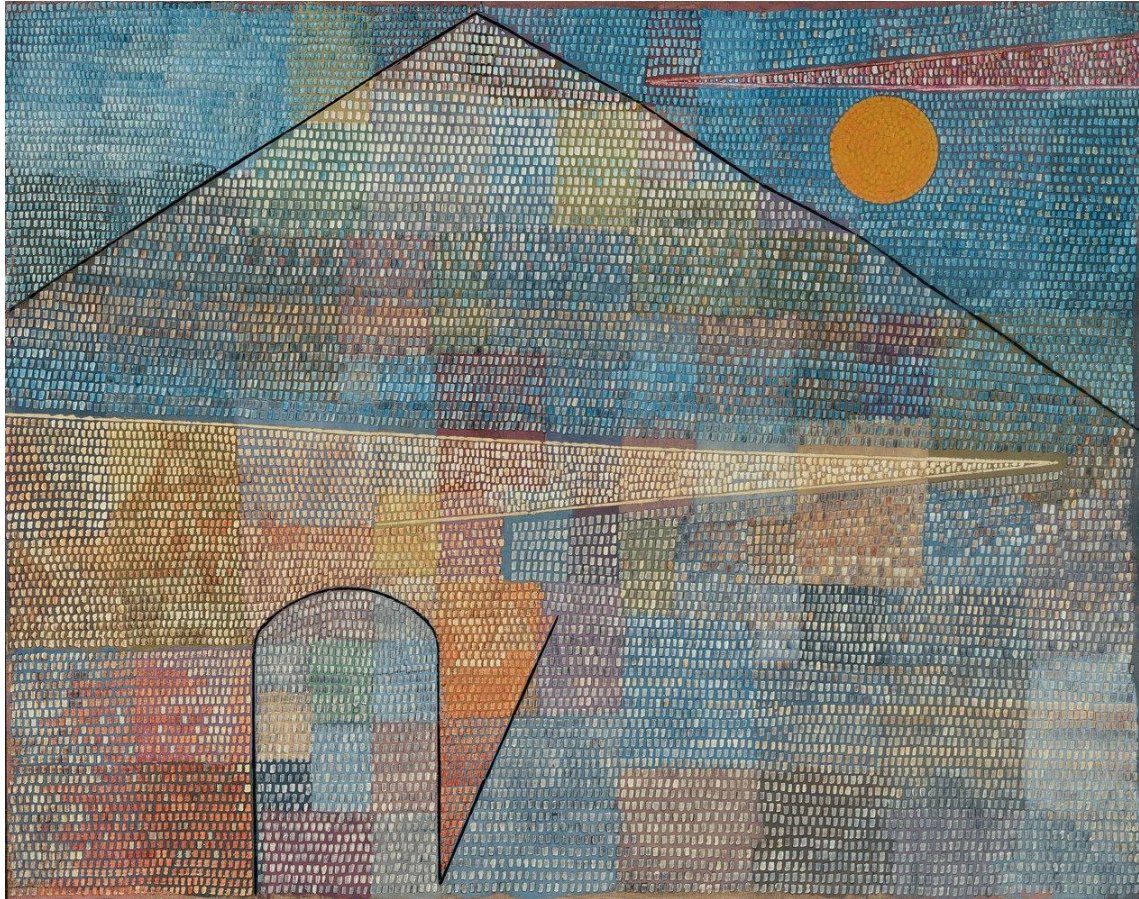
As cores aproximam-se da música: **podem ter ritmo, intensidade, timbre, harmonia.**

Abstração

A cor ganha autonomia quando deixa de estar subordinada à representação figurativa.

Kandinsky ajuda-nos a perceber que a cor não precisa de representar para comunicar. Uma composição abstrata pode falar diretamente ao corpo e à emoção.”

7. Paul Klee — a cor como força que torna visível



Klee é decisivo porque formula uma das frases mais belas da teoria da arte moderna: **a arte não reproduz o visível, torna visível**. Isto significa que a arte não se limita a copiar aquilo que já vemos. Ela revela forças, ritmos, estruturas e movimentos que normalmente permanecem invisíveis.

A arte serve para copiar o que vemos?

Para Klee, não. **A arte não é reprodução. É revelação. Um pintor não está apenas a imitar uma árvore, uma casa ou uma montanha. Está a mostrar forças de crescimento, movimento, tensão, ritmo, equilíbrio, fragilidade.**

A cor, em Klee, participa nesse processo. Ela não é preenchimento decorativo. A cor organiza ritmos, densidades, atmosferas. Pode tornar visível uma emoção, uma energia, uma vibração, uma estrutura interna do mundo.

O que significa “tornar visível”?

Significa dar forma sensível ao que não aparece imediatamente. Por exemplo, uma cidade não é apenas ruas e edifícios; é memória, circulação, ruído, desejo, medo, orientação. **Uma pintura pode tornar visível essa estrutura invisível. A cor pode mostrar a vibração de um lugar, a temperatura de uma memória, a energia de uma forma.**

Conceitos principais

Génese da forma

A forma não aparece pronta. Ela nasce, cresce, transforma-se.

Ritmo visual

Linhas, cores e manchas funcionam como movimentos.

Cor como energia

A cor não apenas cobre a forma; ajuda a produzi-la.

Tornar visível

A arte revela aquilo que não estava ainda organizado para o olhar.

Klee é essencial para Culturas Visuais porque mostra que a imagem não é cópia. A imagem é uma operação de revelação.”

8. Merleau-Ponty — a cor como experiência encarnada



Para ele, a percepção não é uma operação puramente mental. Vemos com o corpo. O olhar é situado, encarnado, sensível. A cor não está simplesmente no objeto, nem apenas no cérebro. Ela acontece entre o corpo e o mundo.

Onde está a cor: no objeto, no olho ou no mundo?

Para Merleau-Ponty, esta pergunta está mal colocada se quisermos escolher apenas uma resposta. **A cor acontece numa relação. Uma maçã vermelha não é vermelha sem luz, sem corpo, sem olhar, sem mundo. Mas também não é uma invenção arbitrária da mente. A cor é um acontecimento perceptivo.**

Vemos a cor porque estamos no mundo, não fora dele. O corpo não é uma máquina que recebe dados visuais; é uma presença sensível que habita o espaço.

Porque Cézanne é importante para Merleau-Ponty?

Porque Cézanne não pinta os objetos como se fossem formas geométricas fechadas. Ele pinta a maneira como as coisas aparecem ao olhar: instáveis, vibrantes, em construção. As maçãs, as montanhas e as paisagens de Cézanne ganham peso, luz,

volume e presença através da cor. A cor não está apenas “dentro” do contorno; ela constrói o espaço.

Conceitos principais

Perceção encarnada

Ver é uma ação do corpo inteiro, não apenas dos olhos.

Carne do visível

O visível não é uma superfície distante. Nós pertencemos ao mundo que vemos.

Espessura do mundo

A cor dá densidade, atmosfera e presença às coisas.

Pintura como pensamento

A pintura pensa visualmente aquilo que a linguagem conceptual nem sempre consegue dizer.

Merleau-Ponty ensina-nos que a cor não é uma etiqueta colada aos objetos. A cor é o modo como o mundo se torna sensível para um corpo.

9. Síntese comparativa dos autores

Autor	Pergunta principal	Resposta essencial	Conceito-chave
Goethe	Onde nasce a cor?	Na relação entre luz, sombra e experiência	fenómeno vivido
Pastoreau	A cor tem significado natural?	Não, tem história social	simbólica da cor
Albers	A cor é estável?	Não, muda com o contexto	interação
Wittgenstein	Podemos dizer qualquer coisa sobre cor?	Não, há uma gramática do visível	jogos de linguagem

Autor	Pergunta principal	Resposta essencial	Conceito-chave
Kandinsky	A cor pode afetar sem representar?	Sim, tem ressonância interior	espiritualidade da cor
Klee	A arte copia o visível?	Não, torna visível	génese da forma
Merleau-Ponty	Onde está a cor?	Entre corpo e mundo	percepção encarnada

10. Como todos se ligam

A cor não é uma camada superficial da imagem. A cor é um dos modos mais profundos através dos quais uma cultura organiza o visível.

Pastoureau mostra que a cor é histórica.

Albers mostra que é relacional.

Wittgenstein mostra que é conceptual.

Kandinsky mostra que é afetiva e espiritual.

Klee mostra que é criadora.

Merleau-Ponty mostra que é encarnada. Goethe, antes de todos, mostra que a cor deve ser pensada como fenómeno vivido.

Assim, a cor é simultaneamente:

história,

percepção,

linguagem,

afeto,

corpo,

poder,

imagem.

Não vemos simplesmente cores. Vemos através de histórias cromáticas, relações perceptivas, hábitos linguísticos, atmosferas afetivas e experiências corporais. A cor não decora o mundo: organiza o modo como o mundo aparece.