

OLHAR, TEMPO E TRABALHO: reflexões sobre a imagem a partir de livros literários predominantemente textuais

Look, time and work: insights about image from predominantly textual books.

BARROS, Letícia Lima de, mestre, UFPE.

leticia.lima@ufpe.br

RANOYA, Guilherme, doutor, UFPE.

guilherme.ranoya@ufpe.br

Resumo

Este artigo deriva de uma pesquisa prévia que abordou leitores e livros literários predominantemente textuais com imagens. Ao constatarmos relatos de uma reduzida experiência visual tida por parte dos leitores com os livros estudados, nos propusemos a investigar questões que possivelmente culminaram nesse entendimento; aqui, nos concentramos nos aspectos que dizem respeito ao contexto que envolve sujeito e artefato. Tivemos o intuito de investigar fatores que influem na compreensão das imagens e as revestem numa roupagem instrumental, além de averiguarmos se o modo de lidar com imagens em livros reflete a maneira como encaramos a visualidade fora dos limites desse impresso. Nossa fundamentação teórica inclui Beiguelman (2021), Bucci (2021), Crary (2016) e Flusser (1983, 2007, 2009, 2012). Compreendemos que determinadas questões do contexto contemporâneo impactam a percepção do indivíduo e a maneira encontrada por ele para lidar com a imagem, considerando o papel mediador exercido por ela na relação pessoa-mundo.

Palavras Chave: livro; imagem; visualidade.

Abstract

This paper results from a previous research which studied readers and predominantly textual books with pictures. After we find reports of a low visual experience from readers with these books, we set out to explore subjects that could possibly cause this. We focus on what concerns the context that surrounds a person and an artifact. We aim to investigate factors which affect the understanding of images and which put them in an instrumental way. We also seek to find out if the way we deal with images in books reflects the way we see the visual outside the book. Our theoretical framework includes Bucci (2021), Crary (2016) e Flusser (1983, 2007, 2009, 2012). We understand that contemporary issues are able to impact the perception of individuals and the manner used by them to handle images, taking into account the mediation role of the image towards the individual and the world.

Keywords: book; image; visuality.

1 Notas iniciais

As questões que conduziram à escrita deste artigo partem de pontos observados ao longo das etapas percorridas por uma dissertação de mestrado. Em síntese, ela tratou sobre a presença de elementos visuais em livros de literatura predominantemente textuais, objetivando verificar se poderíamos afirmar a existência de uma narrativa conduzida pelo conteúdo visual de modo paralelo ao conteúdo textual, e como se daria o possível impacto dessa visualidade sobre a experiência de leitura. O trabalho incluiu a participação de leitores, por meio de entrevistas estruturadas, como uma das partes estudadas para o cumprimento do intuito da investigação.

Nossa atenção foi despertada por comentários de alguns dos sujeitos entrevistados, que compreenderam as ilustrações presentes nos livros como componentes redundantes em relação ao conteúdo textual das narrativas. Nesses casos, as imagens não eram vistas como potenciais acréscimos para a narração já trazida pela palavra escrita e, de acordo com esse conjunto de leitores, o significado dos conteúdos pictóricos também não conseguiria ser assimilado sem a presença do texto. Acreditamos que essa situação pode decorrer de particularidades relacionadas ao tipo de publicação estudada: livros literários com predominância de texto que, sendo assim, narram essencialmente pelo conteúdo textual, sem necessariamente recorrer às imagens¹. Além disso, convém ressaltar características próprias à maneira escolhida pelos livros em questão para a apresentação das figuras, como o estilo das ilustrações, sendo elas dotadas de uma estética realista e com representações literais das cenas ocorridas nos contos e romances, e o uso de um grid com separações rígidas para conteúdos visuais e textuais. Essas imagens ainda são oriundas das edições originais das publicações, datadas dos séculos XVIII e XIX:

Figura 01 - Exemplo de ilustração encontrada em “Fantasmagoriana”, um dos livros estudados. É possível que a apresentação das eventos de forma visualmente metafórica, o uso da arte abstrata para a concepção das imagens ou a criação de ilustrações próprias para as edições (colocando-as, assim, numa posição mais flexível para a incorporação de significados plurais quando comparadas às já criadas) sejam respostas viáveis para as questões apontadas por uma parcela de leitores.



Fonte: recorte extraído de acervo pessoal.

¹ Ainda que, nesse tipo de livro, o texto não tenha que recorrer à imagem para se fazer entendido, partimos da argumentação de Pinheiro e Gomes (2018), que explicam sobre a possibilidade da imagem construir significados mesmo quando o texto dos livros prescindir delas, para verificarmos como isso se aplicaria aos livros predominantemente textuais.

Também ponderamos que a frequência de leitura, as experiências prévias com livros com ilustrações, além da compreensão da complexidade dos elementos visuais (componentes, estes, que tendem a diminuir em quantidade e complexidade ao longo dos anos escolares, como Lacerda e Farbiarz [2021] demonstram), são pontos que culminam na construção de uma espécie de biblioteca de leitura, processo de significação que compara as leituras prévias com as posteriores, como considera Goulemot (2001). Entendemos que esses fatores se mostram como possíveis influências para o entendimento alcançado por uma parcela dos entrevistados em relação às imagens.

Como vemos, ao longo da busca por possíveis influências para o reduzido proveito da experiência visual, esbarramos em características particulares aos livros estudados e aos próprios leitores, mas o percurso nos levou a visualizar mais uma possibilidade para o reduzido proveito da experiência visual, que chamamos aqui de *automatização do ato de ver*, que consideramos estar localizada em um nível contextual contemporâneo que abarca pessoas e artefatos e, portanto, se estende para além da esfera individual. Julgamos ela enquanto fator refletido na maneira utilizada para nos dirigirmos às imagens, que, em nosso caso, se encontram apoiadas na rede de componentes sustentada enquanto livro.

Neste texto, temos o intuito de traçar uma investigação introdutória sobre aspectos que podem impactar a compreensão das imagens (num recorte que as situa em um artefato predominantemente textual) e torná-las aparentemente instrumentais e mecânicas. Nossa problemática consiste na questão: o modo de lidar com imagens em livros reflete a maneira como encaramos a visualidade fora dos limites desse impresso e essa maneira tange apenas ao indivíduo? Recorremos aos autores Beiguelman (2021), Bucci (2021), Crary (2016) e Flusser (1983, 2007, 2009, 2012) para a condução do nosso fio de pensamento, segmentado nas seções: **o olhar automatizado** e **tempo, trabalho e olhares dóceis**.

2 O olhar automatizado

Observar e não explorar. Correr os olhos pelos aspectos formais de uma imagem e não ponderar existências da visualidade que ocupam um lugar para além da superfície revelada à visão e ao que os limites da vista podem alcançar. Não visualizar no horizonte de possibilidades certas condições ao se colocar diante da imagem — criação, relação com outras figuras, intenção por trás da feitura. Em contraposição ao que consideramos uma automatização do ato de ver, acreditamos ser significativo enxergar imagens dentro de suas possibilidades e limitações, assim como junto às demais imagens próximas a ela e considerando particularidades sobre seu contexto de origem (Ranoya; Barros, 2024), mas aproveitamos o ensejo para acrescentarmos reflexões que julgamos úteis na busca por uma reflexão crítica sobre o pictórico.

Retornemos ao exemplo da **figura 01**: o que a imagem revela em sua aparência demonstra uma proximidade com a cena à qual ela se refere na narrativa, embora ela não seja o próprio evento. Por se tratar de um acontecimento pertencente a uma narrativa de ficção especulativa, a cena não possui uma existência correspondente no mundo real, mas, nesta seção, consideremos a suspensão da descrença no trabalho ficcional para nos referirmos a esta imagem. Sendo assim, ela pode ser encarada como uma codificação do evento real, de forma a exibi-lo sob a forma alcançada pela imagem: bidimensional², contendo uma simulação do mundo para o observador

² Em Flusser, a bidimensionalidade é definida como o momento em que a humanidade passa a elaborar códigos visuais, e, a partir disso, as circunstâncias reais passam a ser imaginadas como imagens (Shimoda; Oliveira, 2023).

que a encara.

Continuando esse pensamento fundamentado em Flusser (1983, 2007, 2009) e Oliveira (2018), a codificação — sendo o código um sistema de símbolos — tem o intuito de tornar possível a comunicação entre pessoas, de modo a funcionar como uma mediação entre os humanos e o mundo. Os símbolos substituem os fenômenos aos quais se referem, resultando numa troca da vivência por aquilo que é representado. É também possível inferir questões sobre a humanidade a partir dos códigos: as pinturas rupestres, por exemplo, contendo acontecimentos pertinentes às vivências pré-históricas, redimensionam as ocorrências reais em cenas e significam aquele mundo a partir da redução do quadridimensional para o bidimensional.

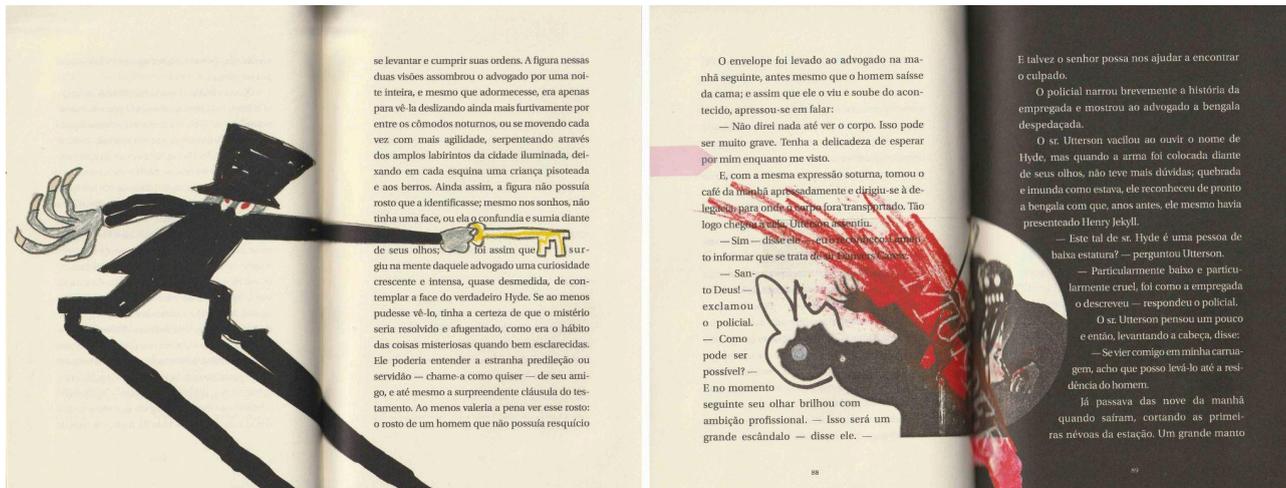
Nisso, as imagens e as línguas escritas e faladas são criadoras de mundo, pois são códigos simbólicos compartilhados que posicionam os seres humanos como parte ativa de um tecido sócio-histórico (Oliveira, 2018). No caso da imagem técnica³ — que, produzida por aparelhos, comporta-se como produto textual indireto, dada sua construção como fruto de texto científico aplicado na constituição de seu aparelho gerador (Flusser, 2009) —, temos uma relação imagem-texto estruturante. Possuindo essas duas instâncias em sua concepção, há um apagamento da parcela textual da imagem quando seu caráter de código — por ser originada de um aparelho — é esquecido devido à semelhança que ela guarda com o evento ao qual a aparência imagética alude. Também pontuamos que, ao considerarmos o código e sua aplicação, a maneira de perceber o mundo orienta o próprio mundo percebido (MANZANARES; MATTOS; ENGLER, 2018) — o que faz parecer que não acessamos diretamente o mundo real, mas sim a imagem não real feita a partir dele, conforme conduz Flusser (2007):

Primeiramente recuamos do mundo para poder imaginá-lo. E então nos afastamos da imaginação para poder descrevê-lo. Depois nos afastamos da crítica escrita e linear para podermos analisá-lo. E, finalmente, projetamos imagens sintetizadas a partir da análise, graças a uma nova imaginação (p. 176).

É ainda relevante lembrar que a experiência com imagens difere da experiência com textos: enquanto a primeira inclina os olhos a uma varredura das seções que passam a ser organizadas a conforme a relação imagem x observador, na segunda, aos olhos cabe a tarefa de unir fonemas, examinar frases e compreender seus significados, saltando pelas linhas com os movimentos sacádicos, como denomina Unger (2016). O livro literário com ilustrações incorpora essas duas instâncias, embora a predominância textual possa implicar numa minimização do papel da imagem dentro deste tipo de publicação, sendo ela também condicionada à maneira escolhida para sua apresentação no livro (é permitido à imagem intervir nos blocos de texto? Ou ela ocupa um espaço na página delimitado com rigidez pelo grid?). A sua natureza de imagem é percebida ao longo dos capítulos ou a forma escolhida para sua inserção no livro a induz a ser visualizada apenas como uma pausa dentro do conteúdo textual? Nessas circunstâncias, como ela poderia ser visualizada na complexidade de código?

³ Ao utilizarmos a expressão **imagem técnica** ao longo deste texto, nos referimos às imagens produzidas por aparelhos. **Aparelho**, por sua vez, é aqui empregado, a grosso modo, como o recurso apto a traduzir pensamento em imagem, estando ele programado para gerar esse resultado quando dirigido pela ação humana, como no caso dos aparelhos fotográficos, nos quais a imagem é obtida ao pressionarmos teclas. O **programa** consiste numa espécie de roteiro presente no aparelho e que comporta a existência potencial (ou virtual) das imagens; elas já são previstas e se tornam mais prováveis do ponto de vista do programa que as gera conforme mais imagens são concebidas.

Figura 02 - “O Médico e o Monstro” publicado pela editora Antofágica contém exemplos de ilustrações que intervêm nas caixas de texto:



Fonte: acervo pessoal.

Tratamos a ilustração contida nas notas introdutórias enquanto imagem pela natureza de sua aplicação no meio em que se inscreve: no livro, ela não mais é a peça original criada por mãos, mas uma digitalização produzida por aparelho e, assim, adquire caráter multiplicável. Encarando-a dessa forma, conseguimos observar a imagem como um arranjo do desenvolvimento técnico que busca suprir a necessidade de automatizar um processo para simular a aparência de realidade, conforme a leitura de Shimoda e Oliveira (2018). A fotografia, por exemplo, enquanto objeto histórico associado a um estágio do capitalismo, resulta de um projeto que teve como fim atender aos interesses da burguesia como classe em ascensão para obter formas eficazes de controle da paisagem e da percepção (*ibid*). Isso indica uma modelação do pensamento dos sujeitos a uma certa direção — aquela que fundamenta a criação da fotografia — marcada no código que a constitui. Entendemos que ponderar sobre a existência desse código alicerçante da imagem se mostre como um fator relevante para compreender a manifestação da automatização do olhar.

O raciocínio que fundamenta o entendimento da imagem como código revela, ainda, um pensar de afinidade matemática — e podemos mesmo nos perguntar se o rigor implicado por essa maneira de conduzir as questões não enquadraria a imagem em uma única via de compreensão, em vez de considerar a existência de outras perspectivas também aptas a explicá-la. Mas encontramos pontos que permitem esmiuçar esse assunto que nos inquieta em direção a cenários mais amplos a partir de Flusser (2012).

Temos a imagem técnica como uma das possibilidades executáveis no âmbito do aparelho — sendo ela, assim, uma virtualidade. Dentro dessa espécie de repositório — o programa utilizado para construir o aparelho —, a imagem tem sua realização tomada como provável quando consideramos o ponto de vista desse programa do aparelho, pois ela é produzida a partir das possibilidades já delimitadas por ele. A imagem se torna previsível ao considerarmos que quem a produz o faz a partir do que o programa previamente delimitado oferece, tornando programada e automática a própria ação de obtê-la. Mas como enfrentar esse automatismo, constatando que ele necessariamente consta no aparelho demandado para a produção imagética? Como alcançar uma imagem pouco provável? O caminho não parece ser produtivo ao buscar culpabilizar quem produziu os aparelhos, mas sim “tentar captar como nos movimentamos atualmente no mundo para podermos compreender como tomamos consciência do mundo e de nós mesmos” (*ibid*). Se é

necessário consciência, o trabalho de explicitar o código e de mostrar o mundo por trás dos símbolos pode revelar como o momento atual se encontra exposto na nossa maneira de lidar com imagens. E, se as imagens técnicas constroem a maneira que percebemos o mundo, esse estado de não decodificar também se estende para meios comunicacionais que recebem a influência da estrutura da imagem — como uma reação em cadeia (Oliveira, 2018). Nesse ponto, abrimos espaço para conversarmos sobre um titã, o tempo, e como enxergamos a presença dele no processo de tomada de consciência necessário ao deciframento.

3 Tempo, trabalho e olhares dóceis

Partiremos de Jonathan Crary (2016), que pontua sobre uma incapacitação da experiência visual, para demonstrarmos como determinados aspectos contemporâneos se revelam no nosso modo de lidar com imagens. Essa limitação da experiência visual ocorre em função de uma transformação da atividade ótica individual, que passa a ser objeto de administração por meio de processos como redundância e aceleração; destrincharemos a natureza dessa administração ao longo desta seção. Aqui, abrimos parênteses para destacarmos que o autor traz tais considerações a partir do 24/7 (24 horas por dia, 7 dias por semana), lógica de trabalho e consumo que não mais se atém a um limite de tempo, de forma que as esferas da vida pessoal terminam também agregadas a esse ritmo veloz, sem pausas. É nesse sentido que a capacidade humana de ver é decomposta: as imagens se tornam elementos esvaziados a partir da reconfiguração dos ritmos, velocidades e formas de consumo ligeiras que impactam a percepção.

Porém a crise da imagem é cumulativa: a industrialização e a cidade moderna pautaram novas demandas, e o corpo, não apenas o olhar, passou a operar conforme o trabalho e o espaço urbano solicitam (Beiguelman, 2021); é uma maneira de percepção visual imposta. Mas essa aceleração e a produção intensa de novidades — como as atualizações das versões dos dispositivos eletrônicos, que os marcam como efêmeros e transitórios — abrem espaço para que percebamos não somente um aumento das opções de objetos disponíveis a nós: também é possível visualizar que essa cadência não parece não dar espaço a um tempo de reflexão ou pausa, conduzindo a um certo apagamento sistemático do passado (Crary, 2016). Isso consegue ser observado conforme a compressão dos ritmos temporais leva ao enfraquecimento da paciência e ao gosto pela instantaneidade, minando a ideia de um tempo existencial, de vida, e o dispositivo eletrônico, aqui trazido à tona com a função de dirigir o sujeito a realizar suas tarefas de forma ainda mais eficiente, se torna um fim em si mesmo quando as capacidades operacionais e de desempenho viram prioridades. O tempo de vida desse dispositivo envolve uma sensação de prestígio relacionada à sua posse, e, paralelamente, uma consciência de que esse objeto é breve; não há abertura para a construção de uma ideia de permanência. Essa noção de não-temporalidade (e não-espaço, visto que o ambiente tecnológico permite uma comunicação sem necessidade de deslocamento) faz parecer que somente o presente existe, somente o imediato importa, cenário que integra o que Vegro (2020) denomina como capitalismo de plataforma, que concentra nas telas aspectos como vida social, arte, política e indústria cultural, de forma a converter subjetividades em matéria-prima manipulável pelo capital. Essa maneira de ordenação de espaço e tempo e, conseqüentemente, a ausência de um senso de memória, impacta a maneira de percebermos o mundo codificado na imagem, considerando a própria imagem como uma

ferramenta para compreender a cultura pós-histórica⁴ (Shimoda; Oliveira, 2023).

Dentro dessa noção de memória perdida, ainda é possível tratarmos das situações nas quais eventos e atitudes se manifestam e se precipitam tendo como finalidade a sua captura *como imagem*, em vez da exteriorização de uma ideia ou prática; como se, para atestar seu existir no mundo, fosse necessário exibir seu enquadramento como imagem. Flusser (2012) posiciona esse tipo de registro como história *inflada* em vez de uma história *verdadeira*, resultado de um gesto que visa a captura pela imagem; não busca mais modificar o mundo ou expressar algo, não é mais um estar no mundo, mas um estar face à imagem. Se além a um nível espetacular e não tem o existir autêntico do gesto como fim.

É curioso pensarmos como a aceleração temporal contrasta com a natureza do artefato que [é ponto de partida de nossa reflexão, o livro literário predominantemente textual contendo componentes visuais, especialmente ilustrações. Entende-se que esse tipo de publicação demanda um período maior de permanência do leitor em meio às páginas devido à parcela significativa de texto que o caracteriza, mas, posicionando a imagem como uma interface de mediação do cotidiano — e, por isso, construtora da maneira como percebemos o mundo — a postura assumida pelo leitor diante do livro é também afetada. O texto, pensamento expresso em linhas, e a imagem, pensamento expresso em superfícies, dividem espaço entre as folhas e demandam maneiras diferentes de decifração, mas, aqui, assume-se que a maneira de lidar com as imagens técnicas fora dos livros é também conduzida para dentro das páginas. Se há um esforço para a leitura do texto, que demanda um processo de descodificação num nível micro — de estrutura gramatical — e num nível macro — de construção da narrativa literária —, por que não visualizar que essa lógica de decifração pode ser aplicada à imagem, que também está lá?

Talvez porque a imagem apresenta um instante congelado do tempo, não possuindo — ao menos individualmente — uma temporalidade linear, como a trazida pela escrita. Talvez porque a captura do tempo feita pela imagem aparente se assemelhar mais a uma manifestação da realidade do que quando a escrita o faz — devido à própria visualidade inerente à imagem — e, tomada na condição de semelhante ao real, à imagem não se atribua um caráter construído a partir de uma perspectiva previamente estabelecida — embora ele exista. A imagem não só demanda a constatação do universo simbólico enquadrado por ela, mas, simultaneamente, a reconstituição do que foi visualizado, mostrando uma noção de tempo mais circular, como identifica Oliveira (2018), mas esse entendimento não encontra vazão quando há uma maneira meramente contemplativa de se dirigir à imagem. É necessário sair do domínio do fascínio; é necessário perceber e pensar.

Quando Faulkner (2017), em *O Som e a Fúria*, nos diz: “dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo” (p. 79), refletimos sobre como as noções de eficiência e aceleração temporal contemporâneas não consideram a necessidade de existência do tempo para *ponderar* — esse tempo não é planejado pela lógica dos aparelhos e nem pelo sistema econômico que a rege, pois ele não diz respeito à eficiência e à produtividade, não é um tempo *preenchido e cronometrado por obrigações diárias* —, mas trabalham com afinco na modulação do olhar. Isso pode ser exemplificado ao observarmos como se dá a distribuição de imagens e as formas de ver a partir da coordenação estabelecida pelos algoritmos das redes

⁴ Flusser (2009) utiliza o termo *pós-história* para se referir ao processo que retraduz texto em imagens. Temos essa situação na elaboração da imagem técnica: o texto científico é necessário à criação do aparelho que produz a imagem técnica.

sociais, que se tornam mais eficientes quanto mais as pessoas respondem às regras para se tornarem visíveis naquele meio (Beiguelman, 2021). Nisso, o olhar passa a ser convertido no trabalho necessário para a sustentação do funcionamento das redes.

Mas esse trabalho é embalado sob a forma de diversão, camuflado entre botões, rolagem infinita e *trends*, enquanto nossas ações nas telas fornecem informações para as *big techs*. A intenção de captura e monetização dessa atenção dos sujeitos, mantendo-os fixados nas interfaces, como argumenta Bucci (2021), é sustentada pelo capital enquanto narrador, que, para construir os sentidos dos discursos visuais que ele pretende colocar como mercadoria, compra o olhar em função daquilo que o olhar *produz*, não apenas do que o olhar pode ver. Tempo, energia, gostos e hábitos são colocados em jogo para manter o giro da engrenagem em atividade conforme o capital direciona o olhar à imagem na intenção de que ela adquira o sentido fabricado por empresas; a imagem se torna mercadoria. Essa situação se torna possível conforme acontece a captura do olhar a partir de um desejo — de ordem fantástica — de consumo, atraindo o sujeito para telas e extraíndo seus dados. Sendo um desejo que não está dentro de uma necessidade real (como a alimentação), o significado tecido àquela imagem é *simbólico*, e esse código simbólico indica como “o capitalismo aprendeu, assim, a confeccionar e a entregar, com imagens sintetizadas industrialmente, os dispositivos imaginários de que o sujeito precisa para aplacar o desejo” (*ibid.*). Nesse sentido, entendemos que decodificar essa imagem implica na revelação da estrutura existente por trás de sua existência. Não são apenas a imagem, o dispositivo em que ela é inscrita para ser visualizada e o sujeito que a vê, mas a rede atuante por trás do funcionamento desse processo e do meio virtual utilizado a favor dessa narrativa.

Quando retornamos à Flusser (2012), conseguimos observar como a argumentação de Bucci (2021) se aproxima da ideia de que existe a construção de um *projeto* para conferir significado. Os aparelhos que culminam na apresentação da imagem-mercadoria têm a intenção de conferir significado ao insignificante — ao desejo fantástico — conforme eles não explicam o mundo, mas *informam* o mundo, *dão a forma* a objetos e o fazem de maneira imperativa, como um programa a ser obedecido com a intenção de programar os sujeitos de forma a atender um modelo de comportamento. É relevante nos dirigirmos ao que as imagens mostram tomando como base o programa a partir da qual foram projetadas, saindo de uma relação imagem-sujeito para uma amplitude que permita visualizar como se encontra essa nossa forma de estar no mundo.

Tendo em vista essa maneira vigente de apresentar a imagem para os sujeitos, é possível desconsiderá-la ao tratarmos do reduzido proveito da experiência visual, mesmo quando este se aplica às imagens que não estão no meio eletrônico, com as de livros impressos? Estando ela inscrita no mundo contemporâneo e presente no cotidiano das pessoas, consideramos que essa apresentação das imagens demonstra uma das possibilidades que implicam na automatização dos modos de ver, não limitada somente ao digital. Mesmo que as redes — e a câmera dos dispositivos eletrônicos — ofereçam uma democratização do acesso aos registros imagéticos, nelas também existem vigilância e padronização do olhar.

Enxergamos a padronização do modo de ver conforme a experiência nas telas demanda a atenção para o cumprimento de operações e respostas repetitivas, não parecendo oferecer brechas para a errância da consciência, como pontua Crary (2016). A lógica do 24/7 aqui também se aplica, considerando que o trabalho não se encerra somente nas atividades laborais, mas nos períodos de tempo que deveriam ser exteriores a elas, mantidos pelo olhar convertido em trabalho. Percebemos essa como uma questão estrutural, de forma que responsabilizar somente os indivíduos não se mostra como algo produtivo quando nos propomos a compreender a natureza

da nossa situação no mundo e como ela surge na maneira de lidar com imagens: a própria imagem e a maneira que se induz a visualizá-la são apenas a ponta do iceberg. Colocar dificuldades estruturais como resultado de escolhas pessoais significa transferir as responsabilidades das instituições para os indivíduos (Lorusso, 2023). “Os indivíduos culparão a si mesmos antes de culparem as estruturas sociais; estruturas que, em todo caso, foram induzidos a acreditar que de fato não existem (são apenas desculpas, invocadas pelos fracos)” (Fisher, 2020).

A criatividade, o devaneio e a paciência não parecem ser variáveis em voga diante da eficiência e da velocidade — e a humanidade dos sujeitos envolvidos nessa empreitada é, assim, esvaziada. Toda a *Viagem ao Redor do Meu Quarto* empreendida por Xavier de Maistre ou as *Cartas a um Jovem Poeta* escritas por Rainer Maria Rilke, obras cujas narrações orbitam entre criação artística, experiências de vida, introspecção e pensamentos erráticos, assumem a direção contrária a um ideal produtivista. Mas esse caráter humano das coisas é relevante conforme lembramos que paciência e deferência — a espera por sua vez de falar, a paciência de escutar os outros — são variáveis necessárias à própria democracia (Crary, 2016).

É aqui, com mais inquietações do que respostas efetivas, tateando em meio a ideias que lancem luz sobre nossas questões, que nos encaminhamos para o final deste texto.

4 Considerações finais

Conduzimos este artigo motivados pelo desassossego gerado pela pergunta: “o modo de lidar com imagens em livros reflete a maneira como encaramos a visualidade fora dos limites desse impresso e essa maneira tange apenas ao indivíduo?”. A partir da investigação que registramos, consideramos que as questões contemporâneas alcançadas por este trabalho — ritmo, velocidade, padronização, modulação do comportamento —, impactam a forma do indivíduo de perceber, de compreender e de estar no mundo. Consequentemente, também influem na maneira encontrada por esse sujeito para lidar especificamente com a imagem, considerando o papel mediador exercido por ela na relação entre pessoa-mundo. Dado esse panorama, compreendemos que a existência de uma experiência visual pouco proveitosa, que identificamos na pesquisa anterior, além de uma forma de ver automática implicam não somente na participação das características do artefato ao qual o olhar se dirige e ao próprio sujeito e seu repertório prévio; incluem, ainda, o ambiente que rodeia esses dois.

Relembramos o caráter introdutório de nossa investigação, que teve o intuito de vasculhar aspectos aptos a intervir na compreensão das imagens, tornando-as instrumentais. Percebemos que a ideia da mecanização também resulta de uma construção, um projeto concebido com o objetivo de elaborar um significado para o que é fantasioso, ao mesmo tempo que mascara o caráter fabricado desse processo, assim como oculta a estrutura que o produz. Cabe, ainda, compreender como minúcias dessa ocorrência se manifestam no livro literário predominantemente textual que possua algum tipo de experimentação visual. Como operam a construção do significado e a estrutura que o produz num artefato que trata de um conteúdo fictício e que está posicionado numa lógica que contempla cultura, design e mercado⁵?

Enquanto, na primeira seção, buscamos caracterizar a imagem como código, qualidade que assume caráter opaco quando ela é lida em função de sua semelhança com o evento ao qual

⁵ Souza (2022) posiciona a capa do livro como uma interface entre cultura, design e mercado. Aqui, estendemos o entendimento da capa de forma a contemplar também o miolo do livro, não deixando de lado as particularidades demandadas pelos projetos dessas duas partes constituintes do livro.

referencia, na segunda seção nos dedicamos a entender possíveis decodificações para a imagem, tentando esclarecer o estar no mundo e o mundo por trás dos símbolos. Posicionando o design nesse estar no mundo delimitado pela pesquisa, vemos a participação da profissão no processo de produção e compra que envolve o olhar convertido em trabalho. Como pontuam Silva e Portinari (2023), a prática do design é transformada pela exigência de controle do universo simbólico no qual o consumo das mercadorias ocorre; há uma intensificação da necessidade de assimilar os desejos (produzidos pelo capital) e as questões subjetivas dos usuários-consumidores. Nesse sentido, acreditamos que compreender essa atribuição que se colocou sobre os ombros do design, bem como entender o fabrico dos discursos visuais que o capital coloca como mercadoria, se mostrem como questões necessárias para o alcance da transformação social necessária para revelar o simbolismo no qual a imagem se insere, sendo ela mesma uma camada exterior de uma ampla estrutura.

Em mais de uma ocasião, retornamos à ideia da errância da consciência neste texto. Ponderar é ato necessário à criação — tal como a de um texto como este —, e também o vemos como uma das vias úteis para superar o olhar automatizado, para identificar questões existentes ao nosso redor. Mais do que uma inquietação, defendemos que essa atividade possa resgatar a parcela de humanidade necessária para que não sucumbamos ao imediatismo mesmo nas esferas pessoais de nossa existência. Ainda acreditamos na importância do viver e de sua potência em vez do ter e do parecer.

5 Referências

- BARROS, L. L. de; RANOYA, G. O espaço das ilustrações em livros predominantemente textuais, p. 100-112 . In: **Anais do CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação**, 12. São Paulo: Blucher, 2024. DOI: 10.5151/cidiconcic2023-7_647958.
- BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BUCCI, E. **A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CRARY, J. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- FAULKNER, W. **O Som e a Fúria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FISHER, M. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FLUSSER, V. A imagem do cachorro morderá no futuro? **IRIS**, 1983.
- _____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- _____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **O universo das imagens técnicas: elogio à superficialidade**. Coimbra: Annablume Editora, 2012.
- GOULEMOT, J. M. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, R. (org.). **Práticas da leitura**. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107-11.

LACERDA, M. G.; FARBIARZ, J. L. Design na Leitura e multimodalidade: complexidade gráfica na formação visual do leitor, p. 485-498 . In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021. DOI 10.5151/cidicongic2021-037-357572-CIDI-Educacao_a.pdf

LORUSSO, S. **Empreariado: todo mundo é empreendedor, ninguém está a salvo**. São Paulo: Clube do Livro do Design, 2023.

MANZANARES, R. D.; MATTOS, R. P.; ENGLER, R. de C.; Vilém Flusser e Bruno Latour: duas abordagens à filosofia do design, p. 783-795 . In: **Colóquio Internacional de Design**, 3. São Paulo: Blucher, 2018. DOI: 10.5151/cid2017-67

OLIVEIRA, R. C. De. Pensar por imagens: Vilém Flusser e a construção do pensamento na atualidade. **Revista Sísifo**, v. 1, n. 8, p. 51–60, 2018.

PINHEIRO, M. P.; GOMES, S. R. Os “novos” contos de fadas: tradição e inovação em A Bela e a Adormecida, de Gaiman e Riddell. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 71, n. 2, p. 035-056, mai/ago 2018. DOI: 10.5007/2175-8026.2018v71n2p35.

SHIMODA, F.; OLIVEIRA, M. C. M. de. Design e Fotografia: Relação e Aproximações, p. 64-76 . In: **Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design** (2018). São Paulo: Blucher, 2019. ISSN 2318-6968, DOI: 10.5151/ped2018-1.2_ACO_04.

_____. Vilém Flusser e o design da fotografia. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 57 - 74, 2023. DOI: 10.35522/eed.v31i1.1577

SILVA, M. A. C. M. da; PORTINARI, D. DESIGN SOCIALMENTE ENGAJADO COMO IDEOLOGIA E A ALIENAÇÃO DO TRABALHADOR DESIGNER. In: **IV Colóquio de pesquisa em design e arte: arte, design, (re)invenção política e transformação social**. Fortaleza(CE) UFC, 2023.

SOUZA, I. L. de. **A capa do livro como interface entre o design, o mercado e a cultura: um estudo multicaso de dois selos do grupo Companhia das Letras**. 2022. Tese (Doutorado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

UNGER. G. **Enquanto Você Lê**. Brasília: Estereográfica, 2016.

VEGRO, M. F. A. S. Capitalismo de plataforma e o consumo líquido da moradia, p. 249-262 . In: **Anais do VII Colóquio Internacional sobre Comércio e Cidade**. São Paulo: Blucher, 2020. DOI: 10.5151/viicincci-17.