

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Eduardo Figueira e Silva

**Diálogos multimodais entre Design e Medicina:
uma semiologia da realidade.**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Design.

Orientadora: Prof. Jackeline Lima Farbiarz

Rio de
Janeiro
Março de
2025



Eduardo Figueira e Silva

**Diálogos multimodais entre Design e Medicina:
uma semiologia da realidade.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Design. Avaliada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Jackeline Lima Farbiarz

Orientadora Departamento de Artes &
Design – PUC-Rio

Profa. Daniela de Carvalho Marçal

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ

Prof. Rodrigo Neto Ferreira

Centro Universitário de Valença - UNIFAA

Prof. Nilton Gamba Júnior

Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Profa. Roberta Porta Gonçalves Rodrigues

Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de Março de
2025.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

**Eduardo Figueira
e Silva**

Estudante em Medicina pela Unifaa (2023- em andamento). Especializado em Educomunicação pela Faculdade Unyleya (2018), com foco de estudo Histórias em Quadrinhos e seu uso para/em Situação Didática. Mestre em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2020), tendo conduzido sua pesquisa no Laboratório Linguagem, Interação e Construção de sentidos/Design (LINC-Design), com foco Multimodalidade e Artes Sequenciais. Doutorando em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, conduzindo sua pesquisa no Laboratório Linguagem, Interação e Construção de sentidos/Design (LINC-Design), tendo como foco Narrativas Multimodais. Atua como pesquisador bolsista de Doutorado pela CAPES(PROSUC)/PUC-Rio (desde 2021). Atou como professor de Artes Visuais na APAE Valença (2014-2016). Instituição na qual atuou, também, como artista visual (2014-2016). Como atividades decorrentes da atuação no LINC-Design/PUC-Rio, foi Organizador do "1º Colóquio As Margens Falam: Desinvisibilização e Desminorização" (2019) e do "I Seminário Diálogos Comuns: de Marx a Bakhtin" (2020). Desenvolve pesquisas e projetos com foco em Narrativas e Multimodalidade em relação a: contextos de ensino-aprendizagem; análise e produção narrativa; e filosofia da linguagem. Seu referencial teórico integra: narrativa, filosofia da linguagem, multimodalidade e design, tendo como foco os processos de construção de sentido.

Ficha Catalográfica'

Silva, Eduardo Figueira e

Diálogos multimodais entre Design e Medicina : uma semiologia da realidade / Eduardo Figueira e Silva ; orientadora: Jackeline Lima Farbiarz. – 2025.

243 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2025.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Educação. 3. Construção dos sentidos. 4. Leitura. 5. Linguagem. 6. Medicina. I. Farbiarz, Jackeline Lima. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Agradecimentos

Agradeço à PUC-Rio e sua Vice-Reitoria Acadêmica que me proporcionaram a bolsa de isenção. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Sem esse apoio esta pesquisa não seria possível. E agradeço a Jackeline Lima Farbiarz por confiar em mim, as vezes na loucura se tem razão e na razão se tem loucura.

Resumo

Silva, Eduardo Figueira; Farbiarz, Jackeline Lima (Orientadora).

Diálogos multimodais entre Design e Medicina: uma semiologia da realidade.

Rio de Janeiro, 2025. 243 p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa surgiu na tensão inquietante de dialogar e produzir sentidos. Assim, jogou-se em um campo, pelo menos a princípio, alheio a linguagem no que entendeu ser oportunidade para estudo dos multimodos. Compreendendo-os como relações dos sentidos para construção de sentido; na consideração de suas propriedades ideológicas; ao vislumbrar a necessidade de articular o que é desarticulado. Então formulou o objetivo: Propor reflexão acerca do design enquanto processo que articula a multimodalidade nos códigos da realidade e constrói o sentido na instituição de ensino de Medicina que lhe serviu como campo. O que é de relevância para propor novas visões sobre as produções materiais que produzem sentido, promovendo reflexão no campo do Design e da Medicina. Utilizou metodologia com base em Bakhtin (1997[1979]; 2006[1929-1930]; Brait, 2005) e propôs diálogos entre autores e conceitos, destacando-se Pasolini, Flusser e Bakhtin. Desenvolveu metodologia de análise em espiral, que considera o enunciado e o contexto enunciativo. Concluiu que os códigos da realidade articulam, em sinestesia e tradução, os modos e objetivos das aulas de medicina e que os estudantes de medicina produzem designs plurais, respondendo ao gênero, de tal maneira que o sentido e a ideologia respondem ao conteúdo temático. Desta forma, a leitura do mundo, depende da leitura dos designs. Todo ato é responsável e responsivo, tendo consequência, logo, é ideológico. Neste sentido, converge a Medicina e o Design que: ler o mundo é escrever vidas.

Palavras-chave: Educação; Construção dos sentidos; Leitura; Linguagem; Medicina.

Abstract

Silva, Eduardo Figueira; Farbiarz, Jackeline Lima (Orientadora). **Multimodal dialogues between Design and Medicine: a semiology of reality.** Rio de Janeiro, 2025. 243 p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research arose in the unsettling tension of dialoguing and producing meanings. Thus, he threw himself into a field, at least at first, alien to language in what he understood to be an opportunity to study multimodes. Understanding them as sense relationships for the construction of meaning; in the consideration of its ideological properties; by envisioning the need to articulate what is inarticulate. Then he formulated the objective: To propose reflection on design as a process that articulates multimodality in the codes of reality and builds meaning in the medical teaching institution that served as its field. This is relevant to propose new views on material productions that produce meaning, promoting reflection in the field of Design and Medicine. It used a methodology based on Bakhtin (1997[1979]; 2006[1929-1930]; Brait, 2005) and proposed dialogues between authors and concepts, highlighting Pasolini, Flusser and Bakhtin. Developed a spiral analysis methodology, which considers the statement and the enunciative context. He concluded that the codes of reality articulate, in synesthesia and translation, the modes and objectives of medical classes and that medical students produce plural designs, responding to the genre, in such a way that the meaning and ideology respond to the thematic content. In this way, the reading of the world depends on the reading of the designs. Every act is responsible and responsive, having consequences, therefore, it is ideological. In this sense, Medicine and Design converge that: reading the world is writing lives.

Keywords: Education; Construction of the meaning; Reading; Language; Medicine.

Sumário

Índice de Tabela.....	9
Índice de Figuras.....	10
1. Introdução	16
1.1. Contextualizações.....	16
1.2. Oportunidade de pesquisa	20
1.3. Questões orientadoras	21
1.4. Objetivos	22
1.4.1. Objetivo geral.....	22
1.4.2. Objetivos específicos.....	22
2. Conceitos.	24
2.1. Apresentação do capítulo.	24
2.2.1. Sobre os principais autores.....	25
2.1.2. Glossário.....	28
2.2. Diálogo, enunciado e ideologia.	30
2.3. Multimodos, gramática e design visual.....	33
2.4. Design, linha, superfície e ficção.....	38
2.5. Semiologia da realidade e a linguagem pedagógica das coisas	45
2.6. Conclusão parcial	49
3. Metodologia da pesquisa.....	50
3.1. Abordagem metodológica	50
3.2. Campo	51
3.3. Universo	54
3.3.1. Dos participantes.....	54
3.3.2. Do universo (cadeiras das disciplinas)	54
3.4. Coleta de dado	55
3.4.1. Material produzido pelo pesquisador.....	55
3.4.2. Metodologia do material produzido pelo pesquisador	55

3.4.3. Material Produzido pelos participantes	56
3.4.4. Metodologia do material produzido pelos participantes	56
3.5. Análise de dados	58
3.5.1. Metodologia de Análise do campo	58
3.5.2. Metodologia de Análise das produções visuais dos participantes.	60
4. Análise do campo: Mapeamento por uma semiologia da realidade	67
4.1. IESC - Integração, Ensino, Serviço e Comunidade.....	67
4.2. MORFOFUNCIONAL.....	74
4.3. FUNÇÕES ORGÂNICAS	87
4.4. PRÁTICA CLÍNICA.....	96
4.5. Conclusão Parcial	108
5. Análise visual das produções: a gramática dos códigos.....	109
5.1. Contextualização:	109
5.2. IESC	114
5.2.1. Análise da produção.....	114
5.2.2. Conclusão parcial da produção	131
5.3. MORFOFUNCIONAL.....	138
5.3.1. Análise da produção.....	138
5.3.2. Conclusão parcial da produção	160
5.4. FUNÇÕES ORGÂNICAS	171
5.4.1. Análise da produção.....	171
5.4.2. Conclusão parcial da produção	190
5.5. PRÁTICA CLÍNICA.....	195
5.5.1. Análise da produção.....	195
5.5.2. Conclusão parcial da produção	214
5.6. Conclusão Parcial	223
6. Considerações Finais	224
7. Referências Bibliográficas	227
8. Apêndice	231

8.1. Trabalho apresentado a Disciplina Teoria da Narrativa (LET2510-1DA)	231
--	-----

Índice de Tabela

Tabela 1: Tabela síntese dos objetivos de pesquisa	23
Tabela 2: Tabela síntese de conceitos teóricos.	28
Tabela 3: Articulação dos Letramentos e Gêneros discursivos	37
Tabela 4: Tabela síntese de categoria de análise.	59
Tabela 5: Relação cadeia de recorte da pesquisa e código para análise visual	60
Tabela 6: Relação palavra-imagem.	64
Tabela 7: Síntese métodos de coleta e análise.	66
Tabela 8: Tabela mapeamento IESC.	73
Tabela 9: Tabela mapeamento Morfofuncional.	86
Tabela 10: Tabela de mapeamento Funções Orgânicas	95
Tabela 11: Modo visual	101
Tabela 12: Modo tátil e sonoro	102
Tabela 13: Modo tátil	102
Tabela 14: Modo sonoro	103
Tabela 15: Tabela Mapeamento Prática clínica	107
Tabela 16: Relação estudante e códigos da realidade	110

Índice de Figuras

Figura 1: O Pequeno Príncipe e a Raposa.	18
Figura 2: John Wick. Poster ilustrado.	19
Figura 3: O Círculo de Bakhtin.....	25
Figura 4: Pier Paolo Pasolini.....	26
Figura 5: Vilém Flusser.....	27
Figura 6: Uma jiboia digerindo um elefante.	32
Figura 7: Código da realidade fotografada - Face típica de acromegalia: orelhas e língua volumosos, extremidade cefálica hiperdesenvolvida e mandíbula volumosa com prognatismo e extremidades aumentadas.....	33
Figura 8: Código da realidade figurada - Analogia de coração.	34
Figura 9: Código da realidade figurada - esquema do processo de produção de sentido pelo design.....	36
Figura 10: Código da realidade figurada - Divisões do abdome em áreas.....	39
Figura 11: Código da realidade transmitida - Células em técnica de imunocitoquímica.....	40
Figura 12: Código da realidade figurada - Gráfico de ritmicidade do nó sinusal.	41
Figura 13: Código da realidade figurada - Tempo de impulso elétrico através do coração	42
Figura 14: Código da realidade fotografada - Exame para avaliação dos cabelos	48
Figura 15: Esquema síntese do cronograma para ingresso no campo.	52
Figura 16: Sherlock Holmes.	53
Figura 17: Esquema síntese do processo metodológico para coleta e análise de dados	60
Figura 18: Esquema representativo das metafunções da teoria GDV	61
Figura 19: Esquema representativo da metafunção narrativa da teoria GDV.....	62
Figura 20: Esquema representativo da metafunção conceitual da teoria GDV.	62
Figura 21: Esquema representativo da metafunção composicional da teoria GDV.	63
Figura 22: Rust Cohle - True Detective.	65
Figura 23: Código da realidade Figurada (fotografada): Processo Narrativo – IESC: uso de medicamentos de Diabete Mellitus.....	68
Figura 24: Código da realidade figurada: processo narrativo - IESC: Ecomapa.....	69
Figura 25: Código da realidade observada e código da realidade representada - IESC: Centro de simulação.....	70
Figura 26: Código da realidade evocada: Processo analítico - IESC: Passos da consulta.....	71

Figura 27: Código da realidade fotografada (pós-editada): Processo analítico – Morfofuncional: os nove e quatro quadrantes delimitadores da região abdominal.	75
Figura 28: Código da realidade figurada: Processo analítico - Morfofuncional: os órgãos da cavidade abdominal.	76
Figura 29: Código da realidade figurada (fotografada): Processo narrativo - Morfofuncional: esquematização da irrigação arterial do fígado e baço.	77
Figura 30: Código da realidade fotografada: Processo analítico – Morfofuncional 2: Apresentação dos vasos e relações na peça anatômica	78
Figura 31: Código da realidade reproduzida (congelado em frame): Processo analítico – Morfofuncional 3: Apresentação das regiões do telencéfalo.	79
Figura 32: Código da realidade reproduzida (congelado em frame): Processo analítico – Morfofuncional 3: Apresentação das regiões do telencéfalo.	80
Figura 33: Código da realidade transmitida (fotografada): Processo analítico taxinômico encoberto - Morfofuncional: Lâmina do Epidídimo, por telescópio óptico e técnica de hematoxilina e eosina.	81
Figura 34: Código da realidade transmitida (fotografada): Processo analítico taxinômico encoberto - Morfofuncional: Podócitos em microscopia magnética.	81
Figura 35: Código da realidade transmitida (fotografada): Processo analítico - Morfofuncional: endométrio em fase menstrual, tingido de eosina e hematoxilina.	83
Figura 36: Códigos da realidade Figurada e Evocada(fotografada): Processo narrativo – Morfofuncional: O desenvolvimento do coração.	84
Figura 37: Código da realidade Figurada(fotografada): processo analítico - Funções Orgânicas - ciclo cardíaco.	88
Figura 38: Código da realidade Figurada(fotografada): processo narrativo - Funções Orgânicas: processo de ação da alça renal.	89
Figura 39: Código da realidade Figurada(fotografada): processo narrativo - Funções Orgânicas: análise gráfica do bombeamento ventricular.	90
Figura 40: Código da realidade Figurada(fotografada): processo analítico - Funções Orgânicas: ação de fármacos bloqueadores de canal de Sódio.	92
Figura 41: Código da realidade Figurada e Evocada(fotografada): processo narrativo - Funções Orgânicas: Biossíntese da ureia	93
Figura 42: Código da realidade transmitida - Monitoria de Funções Orgânicas.	93

Figura 43: Código da realidade figurada e fotografada: processo analítico – Prática clínica 3: Posição opistótona e empróstotona.....	98
Figura 44: Código da realidade Figurada: processos analíticos - Prática Clínica 2: Faces típicas.	99
Figura 45: Código da realidade figurada e fotografada: processo narrativo – Prática clínica 4: A inspeção estática é uma foto e a inspeção dinâmica é um filme.	101
Figura 46: Código da realidade figurada: processo narrativo - Prática Clínica: Exame do pulso venoso.	104
Figura 47: Código da realidade figurada – Genograma	114
Figura 48: Análise IESC - Sentido de leitura.....	115
Figura 49: Análise IESC - Quadro 1 da tripartite.	116
Figura 50: Análise IESC - Quadro 1 da tripartite, conjunto e subconjunto.	117
Figura 51: Análise IESC - Quadro 1 da tripartite, conjunto e subconjunto II.	118
Figura 52: Análise IESC - Quadro 2 da tripartite	119
Figura 53: Análise IESC - Conjunto 1 do quadro 2.	119
Figura 54: Análise IESC - Conjunto 2 do quadro 2.	120
Figura 55: Análise IESC - Conjunto 3 do quadro 2	121
Figura 56: Análise IESC - Detalhe conjunto 3 do quadro 2	122
Figura 57: Análise IESC - Quadro 3 da tripartite	124
Figura 58: Análise IESC - Detalhe quadro 3 da tripartite	124
Figura 59: Análise IESC - Detalhe 2 quadro 3 da tripartite	126
Figura 60: Análise IESC - Detalhe 3 quadro 3 da tripartite.....	127
Figura 61: Análise IESC - Detalhe 4 quadro 3 da tripartite	128
Figura 62: Análise IESC - Detalhe 5 quadro 3 da tripartite	128
Figura 63: Análise IESC - Detalhe 6 quadro 3 da tripartite	129
Figura 64: Análise IESC - detalhe 7 quadro 3 da tripartite.....	130
Figura 65: Código da realidade Figurada – Genograma.	133
Figura 66: Família Waterson, de "Um incrível mundo de Gumball"	136
Figura 67: Código da realidade fotografada – Coração	138
Figura 68: Análise Morfofuncional - Sentido margem - centro.	139
Figura 69: Análise Morfofuncional - Quadro centro.....	140
Figura 70: Análise Morfofuncional - Detalhe 1 quadro centro.....	141
Figura 71: Análise Morfofuncional - Detalhe 2 quadro centro.....	141

Figura 72: Análise Morfofuncional - Detalhe 3 quadro centro.....	142
Figura 73: Análise Morfofuncional - Detalhe 4 quadro centro.....	143
Figura 74: Análise Morfofuncional - Detalhe 5 quadro centro.....	143
Figura 75: Análise Morfofuncional - Detalhe 6 quadro centro.....	144
Figura 76: Análise Morfofuncional - Detalhe 7 quadro centro.....	145
Figura 77: Análise Morfofuncional - Detalhe 8 quadro centro.....	146
Figura 78: Análise Morfofuncional - Detalhe 9 quadro centro.....	147
Figura 79: Análise Morfofuncional - Detalhe 10 quadro centro	147
Figura 80: Análise Morfofuncional - Detalhe 11 quadro centro	148
Figura 81: Análise Morfofuncional - Detalhe 12 quadro centro	149
Figura 82: Análise Morfofuncional - Detalhe 13 quadro centro	150
Figura 83: Análise Morfofuncional - Detalhe 13 quadro centro	150
Figura 84: Análise Morfofuncional - Detalhe 14 quadro centro	151
Figura 85: Análise Morfofuncional - Detalhe 15 quadro centro	151
Figura 86: Análise Morfofuncional - Detalhe 16 quadro centro	153
Figura 87: Análise Morfofuncional - Detalhe 17 quadro centro	153
Figura 88: Análise Morfofuncional - Detalhe 18 quadro centro	154
Figura 89: Análise Morfofuncional - Detalhe 19 quadro centro	155
Figura 90: Análise Morfofuncional - Detalhe 20 quadro centro	155
Figura 91: Detalhe 21 quadro centro	156
Figura 92: Detalhe 22 quadro centro	157
Figura 93: Detalhe 23 quadro centro	157
Figura 94: Detalhe 24 quadro centro	158
Figura 95: Detalhe 25 quadro centro	159
Figura 96: Código da realidade figurada – Coração.....	161
Figura 97: Código da realidade fotografada – Coração em <i>ur</i> código	163
Figura 98: Código da realidade fotografada – Coração em realidade pós-editada.....	164
Figura 99: Realidade figurada - Artéria esplênica e baço.	165
Figura 100: Código da realidade fotografada - crânio.	166
Figura 101: Painel de Do Inferno de Allan Moore e Eddie Campbell.	168
Figura 102: Painel Ranxerox, de Tanino Liberatore, Steffano Tamborini e Alain Chabat ...	169
Figura 103: Representação de circulação da série Dr. House.....	169
Figura 104: Análise Funções Orgânicas - Código da realidade figurada – Coração.....	171

Figura 105: Análise Funções Orgânicas - Sentido de leitura e grupos da realidade figurada	172
Figura 106: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 1 quadro centro	173
Figura 107: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 2 quadro centro	174
Figura 108: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 3 quadro centro	174
Figura 109: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 4 quadro centro	175
Figura 110: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 5 quadro centro	176
Figura 111: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 6 quadro centro	177
Figura 112: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 7 quadro centro	178
Figura 113: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 8 quadro centro	178
Figura 114: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 9 quadro centro	179
Figura 115: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 10 quadro centro	180
Figura 116: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 11 quadro centro	181
Figura 117: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 12 quadro centro	181
Figura 118: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 13 quadro centro	182
Figura 119: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 14 quadro centro	182
Figura 120: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 15 quadro centro	183
Figura 121: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 16 quadro centro	183
Figura 122: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 17 quadro centro	184
Figura 123: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 18 quadro centro	184
Figura 124: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 19 quadro centro	185
Figura 125: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 20 quadro centro	186
Figura 126: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 21 quadro centro	187
Figura 127: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 22 quadro centro	188
Figura 128: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 23 quadro centro	188
Figura 129: Análise Funções Orgânicas - a representação da estrutura do coração.....	189
Figura 130: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 24 quadro centro	189
Figura 131: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 24 quadro centro	190
Figura 132: Código da realidade figurada - Funções Orgânicas IGH	191
Figura 133: Código da realidade figurada - Funções Orgânicas Troca alveolar	192
Figura 134: Código da realidade figurada - Funções Orgânicas Troca gasosa.....	192
Figura 135: Código da realidade figurada – Processo narrativo. GPS do Google Maps.	193
Figura 136: Código da realidade figurada – Processo narrativo. GPS do Google Maps.	193
Figura 137: O manicômio, de Goya	194

Figura 138: Análise Prática Clínica - Código da realidade figurada – Coração.....	195
Figura 139: Análise Prática Clínica – Detalhe 1 do quadro 1.....	196
Figura 140: Análise Prática Clínica - Detalhe 2 do quadro 1	197
Figura 141: Figura 83: Análise Prática Clínica - Conjunto 1 e conjunto 2.....	198
Figura 142: Análise Prática Clínica - Quadros ou conjuntos.....	199
Figura 143: Análise Prática Clínica - Quadro 2.....	200
Figura 144: Análise Prática Clínica - Conjuntos Quadros 2	201
Figura 145: Análise Prática Clínica - Detalhe Conjuntos Quadros 2	201
Figura 146: Análise Prática Clínica - Detalhe 1 do Quadro 2	202
Figura 147: Análise Prática Clínica - Detalhe 2 do Quadro 2	203
Figura 148: Análise Prática Clínica - Quadro 3.....	204
Figura 149: Análise Prática Clínica - Detalhe 1 do Quadro 3	205
Figura 150: Análise Prática Clínica - Orientação de leitura do Quadro 3 ao Quadro 4	206
Figura 151: Análise Prática Clínica - Orientação de leitura do Quadro 4.....	207
Figura 152: Análise Prática Clínica - Detalhe 1 do Quadro 4	208
Figura 153: Análise Prática Clínica - Detalhe 2 do Quadro 4	208
Figura 154: Análise Prática Clínica - Detalhe 3 do Quadro 4	209
Figura 155: Análise Prática Clínica - Detalhe 4 do Quadro 4	210
Figura 156: Análise Prática Clínica - Detalhe 5 do Quadro 4	211
Figura 157: Análise Prática Clínica - Detalhe 6 do Quadro 4	212
Figura 158: Análise Prática Clínica - Detalhe 7 do Quadro 4	213
Figura 159: Análise Prática Clínica - Síntese conjunto e orientação de leitura.....	214
Figura 160: Código da realidade figurada: Ricardio, Hora de Aventura.	216
Figura 161: Código da realidade figurada - Precórdio, tórax e s e suas estruturas.	217
Figura 162: Código da realidade figurada - Detalhe Precórdio, tórax e s e suas estruturas ..	218
Figura 163: Baki, o campeão, de Keisuke Itagaki.	219
Figura 164: Código da realidade figurada - Ciclo de ausculta cardíaca.....	220
Figura 165: Código da realidade figurada - Palpação e ausculta pulmonar.....	221
Figura 166: Código da realidade figurada - Coração, posição, função e orientação de leitura	221
Figura 167: "Freaks"	222
Figura 168: Bang!	226

1. Introdução

Nós, por nós, pelos nossos.

1.1. Contextualizações

Nesta pesquisa busco pensar o Design por uma perspectiva não excludente e ainda de tendência abrangente pela sua propriedade semiológica, a partir de Flusser (2012[2007]) e de Cope, Kalantizis e Pinheiro (2020) compreendo o design como um artifício, uma articulação de materiais para a produção de sentido para/em interação. Isto é, assumo o termo “design” como ato de criação e leitura de processos expressivos comunicativos.

Tomo como base do sentido as noções de Mikhail Bakhtin¹ (1997[1979]) ao perceber que vida, arte e ciência caminham juntas inseparavelmente. A partir desta crença, olho para o design o compreendendo como ação (com)sequente de atos da (inter)ação humana; e mais que isso, não apenas suas consequências, como muitas das vezes suas possibilidades e deveres. O design se funda ao fundar (n)a interação e (n)a relação desses mesmos. Acredito possível pensar o design (e Design) como uma condição de existência humana que forma o mundo ao velá-lo e revelá-lo pelo seu próprio uso excessivo e inerente.

Nesta pesquisa, então, o design está relacionado à produção de discursos, pelos quais se formam relações dialógicas, as quais são campo de tensão, arena de valores ideológicos e assim se revelam, com caráter dinâmico, como participante da (re)construção de visões do mundo e por fim como realidades de mundo. É parte fundamental do processo no qual se formam as identidades, os sujeitos e até a realidade em que vivemos. O design é a possibilidade única de articular os modos para construção de sentido, moradia da articulação do pensamento com o que é material.

É dizer, a realidade é formada pelo design, texto em meio a outros textos, enunciados em meio a outros enunciados; sempre em conversação, em dialogo, saltando de gênero a gênero, de código a código. Por isso, para esta pesquisa, multimodalidade enquanto relações de vários modos pressupõe noção para além de “Textos-Suportes”, pois considera inclusive as relações desses suportes em seus contextos produtivos. Dito de outra maneira, a multimodalidade é a construção de materialidade preñhe de sentido, isto é, olhares valorativos

¹ Ao longo da pesquisa trataremos apenas como Bakhtin tal como tecnicamente referenciado nos textos base de pesquisa. Gostaríamos que o leitor interpretasse ao longo do texto Bakhtin sempre como sendo Círculo de Bakhtin, assim mesmo para Volochinov. Desta forma, portanto, portanto, Bakhtin, Volochinov e o Círculo de Bakhtin são sinônimos de produção coletiva do Círculo.

em jogo criando eterna tensão ideológica em articulação e desarticulação. As coisas produzem um discurso desarticulado e autoritário, o que Pier Paolo Pasolini (1990) denomina de linguagem pedagógica das coisas; na inter-relação dos códigos da realidade, modos, elementos e formas do mundo material que possibilitam a leitura da realidade vivida (Pasolini, 1982). É preciso, portanto, articulá-los.

Essa perspectiva está em diálogo com o Laboratório de Linguagem, Interação e Construção de sentidos/Design da PUC-Rio, o qual anuncia:

[...] o LINC-Design delimita suas pesquisas e seus projetos à esfera do Design na leitura, ou de um campo/tecido interdisciplinar que enreda sujeitos em atos de leitura/produção de objetos/sistemas/serviços e contextos, entendendo a leitura sob a ótica do escritor e pesquisador (LINC-Design, 2023)

Assim, parto do princípio que ela implica em uma abordagem de olhar, sendo também, preciso adentrar casas alheias a partir da perspectiva de um “tecido que enreda” (LINC-Design, 2023). Para o laboratório, pesquisar, projetar e agir pressupõe atenção a transformações socioculturais em contextos de educação, saúde e comunicação, diante de caminhos em prol de uma educação, diria, libertadora.

Por este caminho, no LINC-Design há o entendimento do Design na perspectiva da formação de opinião, tendo em vista a constante ressignificação sociocultural em favor de processos formativos/produtivos sustentados por competências participativas, multimodais, lúdicas que favoreçam a ética e a inclusão. (LINC-Design, 2023)

Tendo isso em vista, considerando ainda que o laboratório comporta diferentes abordagens teóricas explorando temas de natureza interdisciplinar, entendo a possibilidade do estabelecimento de pontes e de crescimento conjunto. A efeito, eu proponho essa pesquisa em diálogo com o campo da Medicina, mais especificamente o processo multimodal e educacional em medicina de uma instituição no sul do Rio de Janeiro.

Esse campo foi eleito por dois motivos principais. O primeiro foi minha vontade de ingressá-lo. Passar uma pandemia, perceber a responsabilidade com aqueles que amo durante um período de mestrado e começo de doutorado, propôs a mim outra leitura de mundo. Graças a uma das frases mais repetidas durante as orientações com minha orientadora Jackeline Lima Farbiarz: “Cuide dos seus! Fica bem!”; tal como disse a raposa ao Pequeno Príncipe, naquele

momento me vi eternamente responsável pelo o que cativo². Portanto, em primeiro momento a medicina foi uma possibilidade para no futuro cuidar melhor dos meus.



Figura 1: O Pequeno Príncipe e a Raposa.

Fonte: https://www.sesirs.org.br/sites/default/files/paragraph--files/o_pequeno_principe_-_antoine_de_saint-exupery_1.pdf. Acesso: 20 set. 2024

O segundo motivo é que ao pesquisar sobre assunto que envolve esta tese algumas palavras foram eclodindo das minhas leituras – eu respondo a essa pesquisa aquilo que ela me pergunta e eu pergunto a essa pesquisa aquilo que ela me responde, respeitando o princípio dialógico e potência polifônica de Bakhtin (1997[1979]).

A síntese dessa relação está em Walter Benjamin no texto “O contador de histórias Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (2020), esse texto possibilitou uma leitura reflexiva acerca dos modos, de como os diferentes textos suportes influenciam a vida (e a morte)³. Interpreto que os diferentes modos refletem e refratam seus processos sócio-históricos-culturais. Por exemplo, o romance, o hospital, a Guerra, a ascendência da classe burguesa, processos que sobrepõem à experiência transferível à internalizada para dar sentido (único) à vida. Todavia, mais que nos debruçarmos na teoria de Benjamin, é perceber a possibilidade de chaves de leituras de mundo pelos modos, isto é, possibilidades de leitura crítica da realidade - é dessa mesma forma também que uso a teoria de Pasolini. É isso que esta

² Cabe nota ao leitor, eu assumo uma escrita herética, instigado ao fazê-lo pelos textos de Pasolini (1982, 1990) e pelo professor doutor Nilton Gamba Jr. - pesquisador do campo do Design com trabalhos que usam Pasolini e quem lecionou aulas sobre o mesmo, aulas que cursei durante meu doutorado. Assim, eu tomo obras da cultura de massa/pop e as incluo para produção da pesquisa, ou seja, meus exemplos e citações de obras durante o texto não são meros ornamentos. Elas são parte essencial do meu pensamento de design e até metodologia da pesquisa.

³ Em apêndice apresento um trabalho produzido durante o doutorado, tendo enfoque estudos sobre Benjamin e o texto supracitado, o que pode ajudar ao leitor compreender ainda mais o argumento.

pesquisa abraça e foi essa condição que a lançou no campo da Medicina. Aqui, dialogo Design e Medicina para uma Semiologia da realidade.

A partir desta perspectiva, a pesquisa proposta expande meus estudos iniciados em 2019 no mesmo laboratório (LINC-Design), nos quais descobri as relações do Design com estudos da linguagem (mais especificamente, a Filosofia da Linguagem) que embasam meus conhecimentos de narrativa multimodal, principalmente as verbo-visuais escritas (narrativas gráficas, quadrinhos, arte sequencial etc.).

E neste sentido cabe ressaltar, há evento ritualístico e herético quando se ingressa no LINC-Design, o primeiro texto que se lê não é um Papanek, Findeli, Bomfim, Cardoso, Bonsiepe ou qualquer figurão do Design, o primeiro texto que se lê é “Para uma filosofia do ato” de Mikhail Bakhtin (1993) - talvez o seu texto mais difícil - neste momento, é como por a mão na luva de formigas para o rito de passagem. O momento em que se transforma o pesquisador, munido para batalhas ideológicas - porque todo signo é arena de batalha ideológica (Bakhtin, 2006[1929-1930]). Aí me tornei *Baba Yaga*⁴.

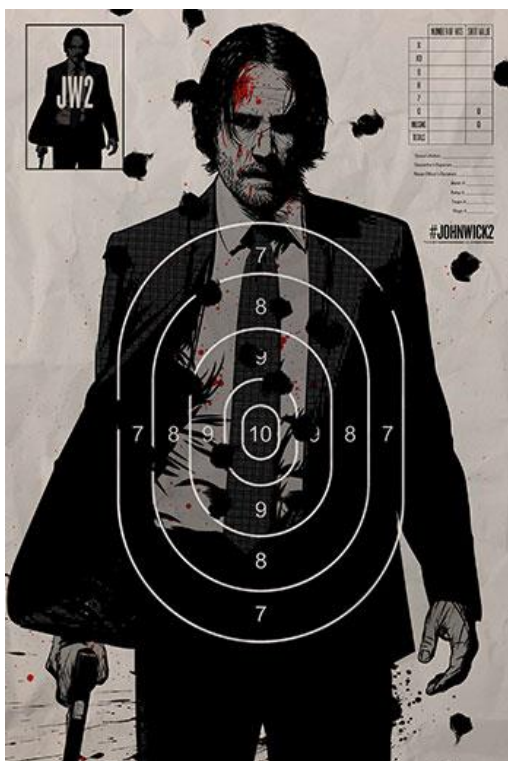


Figura 2: John Wick. Poster ilustrado.

Fonte: <https://lionsgate.brightspotcdn.com/32/06/50bda8664bac8ca9cd34cc0be528/john-wick-chapter-2-section-poster-illustrated05.jpg>. Acesso: 06 de set. 2024

⁴ Personagem de John Wick, filme que conta a história de um sanguinolento e imparável assassino, o qual busca sua paz e liberdade; mas tragicamente precisa se embainhar em sangue para tanto.

E então esta pesquisa pulsa nessa inquietação que relaciona o Design aos eixos teóricos estudos da linguagem e filosofia da linguagem, narrativa e multimodalidade e anseia por processos dialógicos (em diálogo, em concordância, em discordância, em conversa etc.). Na relação entre a vida, a ciência, a arte e a responsabilidade do ato do sujeito pesquisador/participantes que une os dois. Na percepção de ser leitor-escritor de um mundo texto em situações de interação, originado nas palavras (texto)-ponte (LINC-Design, 2023).

Neste sentido, a noção de interação é indissociável da pesquisa proposta, ou seja, sem o outro ela inexistiria; seu caráter é então, teórico prático. É de teor teórico ao propor novos estudos do Design na articulação entre multimodalidade, narrativa e estudos da linguagem. E de caráter prático na medida em que vai a campo e, tem como princípio, potencializar as vozes de seus participantes e a (co)construção de sentidos em torno do seu **tema**: A construção de sentido pela multimodalidade dos códigos da realidade no campo da Medicina em uma instituição de ensino do Estado do Rio de Janeiro.

1.2. Oportunidade de pesquisa

Destaco o manifesto do *New London Group* (Cazden; Cope; Fairclough; Gee et al, 1996), no qual se argumenta existir um aumento da multiplicidade e integração de modos de significado na produção de sentidos, onde o textual é relacionado ao visual, ao verbal, ao auditivo, ao espacial e outros. E estas construções textuais multimodais se tornam centrais para nossa vida. Já que no cotidiano interagimos com muitas formas de construção de sentido, pois as linguagens se (re)produzem por meio do uso de mais de um modo semiótico. Os autores, ainda, atentam para as potencializações dessas multimodalidades, em que os modos de representação semiótica se misturam e se integram, assim como as culturas local e global também se misturam. Como efeito, as formas de se produzir linguagem afetam diretamente a vida dos sujeitos com os quais ela interage.

Kress e van Leeuwen (2006[1996]), por sua vez, argumentam que as instituições produzem discursos constituídos como forma de controle, na medida em que se estabelecem regras na forma de sua construção e condição comunicativa. É possível inferir, por meio desses autores, que o texto multimodal é vinculado aos interesses de determinadas instituições sociais nas quais ele é produzido, circulado e lido. Portanto, são ideológicos e suas estruturas nunca são meramente formais: elas têm uma dimensão semântica importante como meios para a articulação de posições ideológicas. Assim, a linguagem multimodal molda a realidade do ser humano, a sua vida por meio da capacidade de construção de sentido.

Junto a isso, temos que o sentido é construído pelas relações de sentido (Bakhtin, 1997[1979]). Esse sentido, por vezes, é naturalizador e, portanto, desarticulado (Pasolini, 1990). Com base em Gamba Júnior e Sarmiento (2019) compreendo que a problematização da qual estou falando está em perceber a importância, para não dizer necessidade, de compreender criticamente a naturalização (relativo à produção) e a desnaturalização da linguagem (relativo à análise). Assim, é possível dizer, o que oportuna e interessa nessa pesquisa é reconhecer as possibilidades de uso da linguagem multimodal para produção de sentido de mundo e leitura dessa linguagem e mundo.

Assim, um campo que tem um processo de ensino extremamente multimodal e que ao mesmo tempo é, pelo menos à primeira vista, distante do campo do Design: a Medicina. Esse campo possibilita estudar uma semiologia multimodal por outra perspectiva, trabalhar nas relações de desarticulação e articulação dos códigos da realidade. Isto é, compreender os processos que geram sentidos pela multimodalidade para além de textos suportes.

1.3. Questões orientadoras

Colocam-se, assim, as questões que orientam a pesquisa:

a- Como é produzido o sentido no campo da medicina em uma instituição de ensino no Sul do Estado do Rio de Janeiro tendo o design como articulador de discursos multimodais?

Ademais, outras questões orientadoras interligadas à principal:

b- Qual a condição de produção do sentido tendo o design como articulador de discursos multimodais?

c- Qual a metodologia a ser adotada?

d- Como os códigos da realidade se articulam para produção de sentido nesse ensino de Medicina?

e- Como são formadas e estruturadas as materialidades semióticas (produções) desses códigos?

f- O que levamos desta pesquisa e de seu estudo?

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo geral

a- Propor reflexão acerca do design enquanto processo que articula a multimodalidade nos códigos da realidade e constrói o sentido na Medicina nessa instituição de ensino.

1.4.2. Objetivos específicos

b- Argumentar o design como articulador de discursos multimodais que produzem o sentido.

c- Coletar dados teóricos e de campo.

d- Mapear os gêneros e os seus códigos da realidade nas cadeiras disciplinares cursadas.

e- Investigar as estruturas dos códigos da realidade.

f- Apresentar a reflexão acerca da produção de sentido pela multimodalidade, articulada pelo design, no campo da Medicina nessa instituição.

Tabela 1: Tabela síntese dos objetivos de pesquisa

TABELA SÍNTESE QUESTÕES ORIENTADORAS E SEUS OBJETIVOS		
Questão Orientadora Geral	Objetivo Geral	Objetivo Operacional
Como é produzido o sentido no campo da medicina em uma instituição de ensino no Sul do Estado do Rio de Janeiro tendo o design como articulador de discursos multimodais?	Propor reflexão acerca do design enquanto processo que articula a multimodalidade nos códigos da realidade e constrói o sentido na Medicina nessa instituição de ensino.	Produzir a pesquisa
Questões Orientadoras Específicas	Objetivos Específicos	Objetivo Operacional
Qual a condição de produção do sentido tendo o design como articulador de discursos multimodais?	Argumentar o design como articulador de discursos multimodais que produzem o sentido.	Pesquisar em sites de base de dados tendo Bakhtin, Flusser e Pasolini como autores base.
Qual a metodologia a ser adotada?	Apresentar a base metodológica de coleta e análise dos dados.	Estruturar com base teórica e de campo a metodologia da pesquisa
Como os códigos da realidade se articulam para produção de sentido no ensino de Medicina?	Mapear os gêneros e os seus códigos da realidade nas cadeiras disciplinares cursadas.	Mapear e descrever com base na Leituras da materialidade (Andrade; Gamba, 2020), Semiologia da vertigem (Sarmiento, 2014).
Como são formadas e estruturadas das materialidades semióticas (produções) desses códigos?	Investigar as estruturas dos códigos da realidade.	Investigar com base na ATM da GDV (Silva, 2020)
O que levamos desta pesquisa e de seu estudo?	Apresentar a reflexão acerca da produção de sentido pela multimodalidade, articulada pelo design, no campo da Medicina.	Escrever as reflexões articulando os capítulos anteriores.

Fonte: Produzida pelo pesquisador

2. Conceitos.

2.1. Apresentação do capítulo.

Este capítulo tem como objetivo específico “Argumentar o design como articulador de discursos multimodais que produzem o sentido”. Para tanto, tomo como prática metodológica o que se pode denominar “filosofia da vida” do Círculo de Bakhtin (Brait, 2005)⁵, a qual define que para construir uma tese é necessário por em diálogo várias vozes, ou seja, vários conceitos e teorias diferentes de autores distintos. Assim, a partir desse diálogo de várias vozes, teorias e conceitos surgem em tensão permanente e fluída, uma nova teoria e novos conceitos. Sendo os autores principais de meu embasamento para produção desse diálogo: Mikhail Bakhtin, Pier Paolo Pasolini e Vilém Flusser. Eles eu articulo a teoria de Multimodalidade (Kress; van Leeuwen, 2006[1996]; Cope; Kalantzis; Pinheiro, 2020).

Considerando a metodologia dialógica empregada, a partir de agora eu alterno o sujeito da escrita (até agora primeira pessoa do singular “eu”) para primeira pessoa do plural “nós”. Visto que as reflexões e conceitos que discutiremos a partir daqui é o resultado de diálogos de vários autores, de pesquisadores do laboratório e de colegas do campo. Assim, a voz desta pesquisa busca ser o conjunto de várias vozes com as quais ela se relaciona.

⁵ Adotamos metodologia de revisão assistemáticas para alguns conceitos e sistemáticas para artigos, teses e dissertações: buscamos trabalhos em português que articulavam os três autores. Os bancos de dados que nos serviram para coleta foram: Periódicos Capes e Google Scholar. O leitor encontrará no Capítulo 7 – Referências Bibliográficas os trabalhos que tomamos para base da escrita desse Capítulo 2.

2.2.1. Sobre os principais autores



Figura 3: O Círculo de Bakhtin.

Fonte: Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin#/media/Ficheiro:Circulo_de_bajtin_1924.JPG. Acesso: 02 nov. 2024

Mikhail Bakhtin: nascido em 1895 em Oriol, onde passou a infância; na adolescência residiu em Vîlnius e Odessa, onde estudou na Universidade de Odessa, depois em São Petersburgo, cidade na qual foi diplomado em História e Filologia, em 1918. Em 1920, residiu em Vitebsk, ocupando-se de cargos de ensino, função que nunca deixou de exercer. Casou-se em 1920 com Helena Okolovitch, (sua fiel colaboradora durante meio século). Ele era pertencente de um pequeno círculo de intelectuais e de artistas - “círculo de Bakhtin” -, entre os quais estavam V. N. Volochínov (professor do Conservatório de Música de Vitebsk) e P. N. Medviédiev (empregado de uma casa editora). Em 1923, atacado de osteomielite, Bakhtin retornou a Petrogrado seguido de Volochínov e Medviédiev, os dois assinaram alguns dos materiais produzidos intelectualmente por Bakhtin. Pois, Bakhtin não assinara esses trabalhos, já que gostava dessas máscaras e não aceitava que nenhum editor alterasse seu texto. Nesse período publicou livros de 1927-29 e a partir de então se dedicou ao resto da vida como pesquisador da análise estilística e literária. Na década de trinta vivia na fronteira da Sibéria e do Casaquistão, em Kustanai. E ao tempo que ensinava começou a escrever sua monografia sobre Rabelais. Em 1937, residia em Kímri, onde viveu uma vida apagada até que em 1946 defendeu sua tese sobre Rabelais. De 1945 a 1961, aposentou-se, ensinando de novo em Saransk, terminando sua carreira na universidade desta cidade. A partir de 1963, ganhou maior notoriedade, após a reedição de sua obra sobre Dostoievski e de sua tese sobre Rabelais (*A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular da Idade Média e da Renascença*). Morreu em Moscou, em 1975, após uma longa doença. (Bakhtin, 2006[1929-30]).



Figura 4: Pier Paolo Pasolini.

Fonte: <https://www.bolognafc.it/il-bologna-ricorda-pier-paolo-pasolini/>. Acesso: set. 2024.

Pier Paolo Pasolini: nascido em Bolonha, em 1922. Na infância já era poeta, em Sacile, durante seus estudos primários, De pai militar se mudava constantemente e durante essas mudanças passou por diversas cidades até voltar a Bolonha. Em 1942, durante uma guerra, refugiou-se em Casarsa. Em 1948, junto à mãe fugiu para a cidade de Roma, após, denunciada sua homossexualidade tendo efeito perseguição social. A capital italiana serviu de base para seus versos e prosas. Em 1954 publicou trabalhos acerca do dialeto e em 1955 publicou textos sobre os temas que acreditava ser escamoteados pelo conformismo dominante – temas recorrentes de sua obra e ideologia. Nesse ano publicou *Ragazzi a vita* e em 1957, *As cinzas de Gamsi*, já em 1959 publicou *Uma vita violenta*, tornando-se poeta reconhecido. Na década de 1960 descobriu o cinema como meio de expressão, contemplando visualmente, com o filme *Alcottone* (1961), seus discursos ao díptico romano. Na década de setenta intensificou suas intervenções polêmicas e ensaísticas, pois ao se encontrar taxado como excluído e diferente, graças a suas obras polêmicas e vida social promoveu (ainda mais) discussões polêmicas e escaldantes à violência, à hipocrisia e à falsa tolerância. Em 1975, ele foi encontrado morto, com indícios de morte violenta, em um terreno arenoso perto de Fiumicino. (Pasolini, 1982).



Figura 5: Vilém Flusser.
Fonte: *Língua e realidade*, Flusser, 2012, p. 281.

Vilém Flusser: nascido em 12 de maio de 1920 na cidade de Praga, passou sua infância e adolescência na Tchecoslováquia e após a invasão alemã de Praga em 1939, Flusser fugiu para a Inglaterra, graças à ajuda Edith Barth, quem tornaria sua esposa depois. No final de 1940, ele emigrou para o Brasil e após um ano no Rio de Janeiro, mudou-se para São Paulo e começou a trabalhar como diretor de uma fábrica de transformadores. Autodidata, aprendeu português, estudou filosofia e passou a escrever, sendo seu primeiro texto sobre filosofia da linguagem foi publicado em 1957. Entre 1958 e 1959, engajou-se na comunidade filosófica brasileira. Em 1963, publicou seu primeiro livro *Língua e realidade*. Em 1972, retornou à Europa, na França, onde permaneceu até sua morte. Entre os anos 1970 e 1980, escreveu regularmente sobre arte, cultura e fotografia para as principais revistas norte-americanas, francesas e alemãs. Faleceu em 27 de novembro de 1991, em um acidente de automóvel próximo a Praga, após ter visitado a cidade pela primeira vez depois de cinquenta anos. (Flusser, 2012[2007]).

2.1.2. Glossário

Tabela 2: Tabela síntese de conceitos teóricos.

Conceito	Definição	Autor(es) base
Diálogo	Ação enunciativa que define a troca e constrói a ponte entre dois sujeitos.	Bakhtin (1997[1979]); Brait (2005; 2006)
Enunciado	Ato de produção de expressão definido na intenção de um querer dizer, produção material e adequação ao gênero discursivo.	Bakhtin (1997[1979]); Brait (2005; 2006); Novaes; Farbiarz (2014)
Gênero discursivo	Ação que é definida e define os enunciados. O que estabelece o ato enunciativo formado de uma estrutura formal, conteúdo temático e estilo.	Bakhtin (1997[1979]); Brait (2005; 2006); Novaes; Farbiarz (2014)
Cadeia enunciativa	A relação estabelecida entre enunciados passados e futuros.	Bakhtin (1997[1979])
Signo	Material que expressa sentido, materialização para produção de sentido, materialidade semiótica.	Bakhtin (2006[1929-30]); Brait (2005); Novaes; Farbiarz (2014)
Ideologia	Olhar valorativo presente em todo signo. Ponto de vista que refletido no signo, o que afasta ou media realidade.	Bakhtin (2006[1929-30]); Brait (2005); Novaes; Farbiarz (2014)
Modo	Material (o que gera sensibilidade) possível de articulação para produzir um sentido.	Kress; van Leeuwen (2006[1996])
Multimodalidade	Relação entre os vários modos para construção de sentido.	Kress; van Leeuwen (2006[1996])
Gramática	Repertório comunicativo estabelecido sócio culturalmente possibilitando a expressão e comunicação.	Kress; van Leeuwen (2006[1996])
Aspecto criterioso	Característica mais evidente para se reconhecer um objeto durante sua leitura. Aquilo que mais chama atenção naquela coisa.	Kress; van Leeuwen (2006[1996])

Paisagem semiótica	Conjunto de signos, elementos semióticos, com os quais os indivíduos tem contato sensível para leitura e produção de outros signos e elementos semióticos.	Kress; van Leeuwen (2006[1996])
Design	Processos que materializam expressão para comunicação e que servem de base e repertório para outras comunicações futuras. Tendo como efeito artificializar o natural, articulando ficção e realidade, produzindo ideologia. É referente ao signo.	Cope; Kalantziz, Pinheiro (2020); Flusser (2012[2007])
Análise de design	Ato de reconhecer uma gramática de um modo, lê-la e toma-lo como base para um novo design.	Cope; Kalantziz, Pinheiro (2020)
Designing	Ato de produzir novos designs a partir de outros design.	Cope; Kalantziz, Pinheiro (2020)
Linhas	Relativo a uma escrita e leitura linear, o que condiciona um pensamento linear e convencional.	Flusser (2012[2007]); Flusser (2012[1963])
Superfície	Relativo a uma escrita e leitura dinâmica e livre, condicionando a um pensamento dessa característica.	Flusser (2012[2007]); Flusser (2012[1963])
Semiologia da realidade	Possibilidade e capacidade de ler a realidade por meio de seus códigos decifradores.	Pasolini (1982); Coutinho; Gamba Jr (2018); Gamba Jr; Sarmento (2019); Gamba Jr (2014); Andrade; Gamba Jr (2020); Gamba Jr; Senna (2016)
Códigos da realidade	Forma, parte, modo ou elemento dos materiais que nos servem para decodificar a realidade vivenciada.	Pasolini (1982)
Gíria artística	Ação referente ao código da realidade imaginada – ação que o indivíduo emprega aos códigos transformando a sua realidade, mediando-a ou se afastando dela.	Pasolini (1982); Gamba Jr; Sarmento (2019)
Linguagem pedagógica das coisas	Noção de que as coisas produzem discursos inarticulados autoritários e didáticos que transformam os indivíduos, marcando carne e espírito. O que possibilita leitura ideológica de mundo.	Pasolini (1990); Sarmento (2014); Gamba Jr (2013)

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

2.2. Diálogo, enunciado e ideologia.

O conceito de interesse que tomamos de Bakhtin (1997[1979]) é o **diálogo**, compreendemos como diálogo a possibilidade e ação entre indivíduos, quando um indivíduo projeta-se em relação ao outro com o objetivo de receber dele uma resposta ativa a essa ação. Uma ação, ou seja, um ato que responde algo é responsabilidade de quem o produz, isto é, sempre e invariavelmente ação produzida por um indivíduo para responder a outro indivíduo: ação responsável e responsiva. E falar de diálogo é falar de **enunciado**, porque é pelo enunciado que um indivíduo dialoga com o outro, é ele a ponte que possibilita esse indivíduo se projetar ao outro. Compreendendo o enunciado como a intenção de se expressar ao outro, tendo como efeito a concretude de um objeto e sua adequação ao gênero a ser reconhecido, por isso, para Bakhtin (1997[1979]), enunciado é ato de projetar. Em outras palavras, um indivíduo tem intenção de responder ao outro e para isso materializa essa sua intenção em determinada linguagem material, mas essa precisa estar em adequação a um gênero discursivo para então ser compreendida pelo indivíduo a qual ela é direcionada.

Isto nos leva a outro conceito importante ao nosso raciocínio, **gênero discursivo**, ou gênero. E como compreendemos de Bakhtin (1997[1979]), gênero é a construção de linguagem formada por sua estrutura composicional, conteúdo temático e estilo. A estrutura composicional é a forma que um gênero toma para ser expresso, por exemplo, a palavra coração é diferente de uma figura (como o desenho) do coração, tal como o texto jornalístico tem diferença do poético, ou a figura fotográfica se difere da pintura. O conteúdo temático é o tema, ou assunto desse gênero, por exemplo, desenhos de coração, mesmo que em estrutura composicional semelhante (como o desenho) têm conteúdos temáticos distintos; ou ainda, o coração de uma aula de anatomia difere do coração de uma aula de fisiologia, logo que os conteúdos temáticos dessas aulas são distintos. Por fim, o estilo é a característica distinta empregada a esse gênero, característica individual que remete ao produtor do enunciado, cada indivíduo, é possível dizer, produz um estilo ao seu enunciado, reformulando/acordando o gênero. Por exemplo, se dois indivíduos produzem o desenho de um mesmo órgão na mesma aula (mesmo conteúdo temático e estrutura composicional), é possível que o estilo se altere em cada um desses desenhos propondo outra característica ao gênero.

O enunciado responde ao gênero da mesma maneira que o gênero responde ao enunciado. Ora, se o enunciado se adequa ao gênero, é o próprio enunciado potente de alterar esse gênero a qual ele responde – para Bakhtin (1997[1979]) todo gênero é heterógeno, dinâmico e possível de mudar. Na medicina aulas expositivas são distintas de aulas práticas,

porque são gêneros diferentes e seus enunciados estão condicionados a ele, mas um tipo de aula pode referir ao outro (como explicações teóricas em aulas práticas). Assim, a condição de diálogo compreende tanto a resposta de um indivíduo para outro indivíduo e seus enunciados responsivos, como a resposta do enunciado responde ao gênero: a capacidade de reconhecer e reproduzir ou alterar o gênero ou o enunciado, um em relação ao outro. São esses processos o que compreendemos como **cadeia enunciativa**.

Outra possibilidade que entendemos em Bakhtin (1997[19979]) é o diálogo entre os gêneros, isto é um gênero alimenta outro gênero, daí termos os denominados gêneros primários e gêneros secundários. Os primeiros são gêneros menos complexos, mais simples tal como uma conversa informal, ou um olhar sem pretensão para uma pessoa, dialogar com ela. O segundo são gêneros mais complexos, uma conversa e inspeção física no consultório, ou estudar na sala de aula, ou ainda, transformar a pessoa em desenho ou aquela conversa em um texto. Esses dois tipos de gênero se retroalimentam, por exemplo, ao ler um livro de anatomia se olha diferente para a pessoa (do gênero secundário ao primário), ao ver um órgão se pode desenhá-lo (do gênero primário ao secundário). Portanto, compreendemos que o diálogo se forma na relação responsiva entre um indivíduo e outro, por meio de sua intenção de expressar, materializando essa intenção em enunciados que estão em relação ao gênero, os quais se retroalimentam enquanto primário e secundário.

Outro conceito importante em Bakhtin (2006[1929-1930]) é ideologia. Mas primeiro é preciso compreender o conceito de **signo**, isto é, um material (condição do sensível) que expressa uma ideia. Compreendo que signo é uma materialidade semiótica, ou seja, condição do sensível que expressa sentido. O signo então é um material que comporta em seu interior a possibilidade de sentido de compreensão, podendo ser esse material o ar (som), a tinta (pintura) e até o corpo e o sangue (como na medicina), por exemplo. Assim sendo, todo signo é material, pois, é essa materialidade que permite a consciência se expressar em realidade (Bakhtin, 2006[1929-1930]).

Desta forma, o indivíduo para se expressar precisa condicionar essa expressão as possibilidades que a materialidade permite. Pois, a expressão se adequa as possibilidades materiais (Bakhtin, 2006[1929-1930]). Sendo compreendido em dois sentidos: Primeiro, um indivíduo precisa escolher qual material usar e como usar esse material para expressão e essa expressão será dependente das possibilidades de uso desse material, como exemplo, um lápis pode ser apagado pela borracha, já a tinta não. Segundo, para produzir, esse indivíduo precisa de uma referência anterior, pois os signos produzem sentido pelas relações dos signos (Bakhtin,

1997[1979]), ou seja, para desenhar um coração é necessário ter referência de um coração, de um desenho do coração e do que é um coração, por exemplo.

Logo todo signo é material, ao mesmo tempo todo signo é ideológico (Bakhtin, 2006[1929-1930]). Entendemos ser possível dizer que ao existir materialidade semiótica, existe ideologia, por culminar, essas duas coisas existem em sua tensão. Já que, como compreendemos em Bakhtin (2006[1929-1930]), **ideologia** é expressão que os indivíduos produzem por meio dos signos, é um conjunto das interpretações da realidade social e natural, ou seja, um ponto de vista que determinado sujeito ou classe emprega/interpreta a uma determinada materialidade. O domínio ideológico é o domínio do signo, eles são mutuamente correspondentes, sendo as mesmas forças que criam as formas da comunicação ideológica as quais determinam as formas da expressão semiótica (Bakhtin, 2006[1929-1930]). Assim, toda materialidade é dupla, de valores físicos que expressam sentido e de valores ideológicos que produzem/representam pontos de vista. Ao se produzir o sentido se produz ideologia (pontos de vista), sentidos e ideologias estão sempre em tensão, alguns indivíduos defendem determinado sentido e ideologia, outros defendem outro sentido e ideologia.

Consideramos então que, enunciado produz um signo, esse signo é a construção de um sentido, ao mesmo tempo é ideológico. E como enunciado responde ao gênero, a ideologia também o faz, por isso para Bakhtin (2006[1929-1930]) o que produz a condição ideológica é o tema, ou o conteúdo temático, esse, por sua vez, sempre condicionado pelo estilo e estrutura composicional. A tal maneira, tanto signo enquanto enunciado, quanto sua ideologia responde à cadeia enunciativa, por um lado reafirma-se a ideologia dominante (Ideologia Oficial – IO) e por outro se propõe uma ideologia diferente que quer ser dominante (Ideologia do Cotidiano - IC), sendo a ideologia que condiciona o sentido e vice versa. Didaticamente seria dizer, a ideologia do Pequeno Príncipe produz o sentido do medo (IO), já a ideologia de gente grande produz o sentido de chapéu (IC), porém trata-se de um desenho a lápis de cor.



Figura 6: Uma jiboia digerindo um elefante.

Fonte: https://www.sesirs.org.br/sites/default/files/paragraph--files/o_pequeno_principe_-_antoine_de_saint-exupery_1.. Acesso 18 set. 2024.

2.3. Multimodos, gramática e design visual

Tomamos a noção de **modo** da teoria da Gramática do Design Visual (GDV) de Kress e van Leeuwen (2006[1996]) e entendemos esse conceito referente a um material que possibilita a articulação para produção de sentido. Em outras palavras, tudo aquilo que permite construir sentido de expressão comunicativa é um modo, seja o ar a cor (tinta), as formas de pincel, a madeira e etc. Sendo modo também, a forma com que essa articulação proporciona a comunicação da expressão de sentido, ou seja, o modo verbal, como as palavras verbais, ou o modo visual, como as figuras de desenho (para citar dois modos de interesse dessa pesquisa), o uso de mais de um modo para produção de sentido é o que se denomina de **multimodalidade**, como a multimodalidade verbo-visual (palavras verbais e figuras visuais conjuntas para comunicar um sentido).

A produção do modo visual depende de um repertório convencionado e estabelecido de maneira histórica social e culturalmente, esse repertório de fácil reconhecimento e uso é o que podemos chamar de **gramática**. De tal maneira acreditamos possível dizer que para leitura do modo visual é necessário reconhecer as características mais bem convencionadas e estabelecidas dentro desse repertório, o que podemos denominar pela teoria GDV de **aspectos criteriosos** (Kress; van Leeuwen, 2006[1996]). Por exemplo, na medicina, algumas doenças têm características muito evidentes que servem como aspectos criteriosos para diagnosticá-las, as faces típicas mongolóide e leonina para síndromes de down e acromegalia, respectivamente; ou o batimento de nariz (narina mexendo rápido) e uso de musculatura intercostal (os músculos da lateral do tronco ficam evidentes) para respiração.



Fig. 4-23A e B. Fácies acromegálica (arquivo do Dr. Carlos Batista A. Souza).

Figura 7: Código da realidade fotografada - Face típica de acromegalia: orelhas e língua volumosos, extremidade cefálica hiperdesenvolvida e mandíbula volumosa com prognatismo e extremidades aumentadas.
Fonte: López, Laurentiz-Medeiros, 2004, p. 53.

A produção de signos visuais depende dessa mesma condição, ou seja, o produtor desse signo compreende o aspecto criterioso do que tem intenção de produzir e o produz para representar todo o objeto de interesse. Por exemplo, quando um estudante de medicina tem intenção de produzir o desenho de um coração ele seleciona o aspecto criterioso do órgão, isto é, de todas as características que esse objeto de interesse tem é selecionada aquela mais individual que melhor o representa e o difere de outros órgãos. Nesse caso, poderia ser as quatro câmaras, ou seja, quatro quadrantes (uma linha vertical cortada por outra horizontal dentro de um círculo ou quadrado). Com base em Kress e van Leeuwen (2006[1996]), é possível dizer que essa forma é uma metáfora do objeto de interesse; um círculo ou quadrado circunscrito a duas linhas cruzadas não é um coração, mas remete a quatro câmaras do coração, logo é sua metáfora.

Essa metáfora toma contornos convencionais tão grandes que em estudo de gênero “Funções orgânicas” (farmacologia e fisiologia, por exemplo) uma figura geométrica com quatro quadrantes é análoga a um coração. Isto é, a noção dessa figura foi tão amplamente utilizada em um círculo sociocultural – e utilizada institucionalmente – reforçando seu sentido de coração que é uma analogia do mesmo, torna-se explicitamente referência de um coração (e não mais sua metáfora). E assim, produz o processo de gramática visual: um objeto de interesse torna-se metáfora, essa é convencionalizada se tornando analogia, assim forma-se um repertório, a gramática.

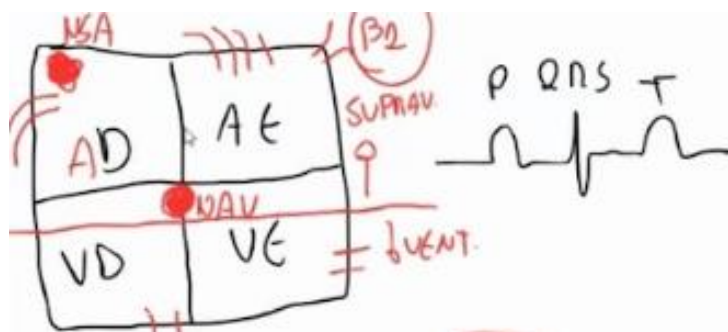


Figura 8: Código da realidade figurada - Analogia de coração.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador do Participante 7: Apenas recorte da imagem original.

Esses processos de produção, contudo, respondem a todos os tipos de objeto de interesse, ou seja, o produtor do signo intencionalmente seleciona esses aspectos de qualquer objeto semiótico seja ele na natureza (como a peça anatômica do coração) ou já articulado pelo ser humano (como o desenho de um coração). O conjunto desses objetos de interesse que disponibilizam aspectos criteriosos para produção do signo visual, nós podemos denominar de **paisagem semiótica** (Kress; van Leeuwen, 2006[1996]). Portanto, consideramos que o

produtor do signo visual recorre à paisagem semiótica para selecionar seu objeto de interesse e neste objeto seleciona seus aspectos criteriosos para então produzir a imagem que ele tem interesse de expressar, podendo inclusive articular vários aspectos criteriosos.

Além dos aspectos criteriosos o produtor de signo visual escolhe também a forma de como eles serão dispostos, o que na teoria se denomina de metafunção⁶, isto é, a grosso modo, escolhe como os aspectos criteriosos e seu objeto representado será disposto no material exposto: apresentando suas caracterizas para o leitor as comparar (condição taxonômica ou analítica), propondo movimento (condição narrativa), quais elementos estarão mais em destaque, quais estarão mais próximos (*framing*) e em qual ordem será lido. Todas essas características devem ser consideradas na produção do design e todas elas referentes a uma gramática visual.

Articulamos a essa teoria outra, para reforçar o sentido, trata-se do conceito de **design** proposto por Cope, Kalantzis e Pinheiros (2020). Compreendo dos autores que design é conceito que identifica processos semióticos de expressão, isto é, design são esses objetos dispostos e disponíveis no mundo semiótico para que o produtor de signo possa lê-los e a partir deles construir seu próprio signo. Desta forma, design são modos articulados por um indivíduo, sendo sua materialidade plural e conjunta: o ar, a tinta, a madeira etc. Assim, é possível ler os modos para além do visual e verbal, pois a leitura é também auditiva e tátil. Portanto, seja uma palavra escrita, uma figura pintada, um objeto tridimensional, ou qualquer outra articulação de modo que expresse sentido, tudo isso pode ser lido.

E para que seja possível a sua leitura, esses designs necessitam ser reconhecidos, ou seja, ser um repertório convencionado e estabelecido de maneira histórica, social e cultural – o que antes denominamos de gramática. Em outras palavras, todo modo tem sua gramática e assim é possível lê-lo, compreender o seu sentido, ou seja, todo design é possível de **análise de design** (Cope, Kalantzis, Pinheiro, 2020). Todo design do modo verbal ao tátil tem sua gramática e por isso é possível sua leitura e compreensão (ainda que alguns modos sejam menos firmados histórico, social e cultural que outros).

Dessa forma, o processo de produção de um signo ocorre por meio da relação com os designs que estão no mundo (o que denominei de paisagem semiótica anteriormente). Assim, um produtor de signo entra em contato com um design, recorre à análise desse design e começa seu processo de produção, esse processo de produção denomina-se **designing**. Em suma, um

⁶ O leitor pode encontrar maiores explicação dessas metafunções da teoria GDV na nossa dissertação de mestrado Silva (2020), vide referencial bibliográfico desta tese.

design que está no mundo serve de base para o produtor de signo produzir o seu designing tendo como efeito outro design novo. E esse novo design por sua vez serve de base para outro produtor de signo produzir outro designing e gerar assim mais um novo design.

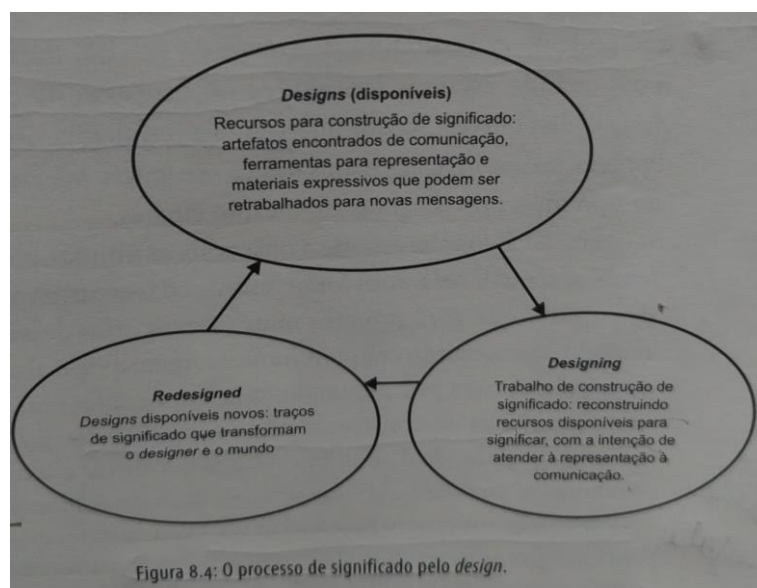


Figura 9: Código da realidade figurada - esquema do processo de produção de sentido pelo design.
Fonte: Cope, Kalantzis, Pinheiro, 2020, p. 173.

Para efeito didático, para não confundir os conceitos, nesta pesquisa consideramos que: um enunciado gera um signo e esse signo é um design. Desta maneira, um design que é fruto do enunciado responde a cadeia enunciativa. Assim, temos, design é base de construção de sentido que a partir de sua leitura (análise de design) produz (designing) outro signo (um novo design). Podemos por essa perspectiva argumentativa traçar relações da teoria do Letramento com a teoria de Gênero, logo que compreendemos, o design é composto por um referencial, estrutura, diálogo, situação e intenção, esses respondem e constituem gênero discursivo.

Tabela 3: Articulação dos Letramentos e Gêneros discursivos

Articulação dos Letramentos e Gêneros discursivos.		
Letramento (Cope, Kalantzis, Pinheiro, 2020)		Bakhtin (1997[1979]; 2006[1929-1930])
Referencial: Os sentidos se referem a... (quem? E o que?)	Produz o delineamento de coisas específicas; a representação das coisas e processos; estabelecimento de relações, qualidades e comparações. Faz referência de um conceito geral.	Referente à cadeia enunciativa, processo dialógico no qual existe primeiro um enunciado a ser respondido por outro enunciado que servirá de base para enunciados posteriores. Relativo a um conteúdo temático, a um tema.
Estrutura: Os sentidos se mantem juntos... Como?)	Produz coesão, coerência e limite do sentido; componente atômico do sentido: ordem interna convencional ou inventiva; com indicadores internos, arranjo de ideias e formas tangíveis de meios diversos.	Referente à estrutura composicional, a forma do conteúdo que promove a comunicação e expressão.
Diálogo: Os significados conectam quem e o que... (Como?)	Referente à posição de um autor para receptor, seus papéis e orientações, suas agências e elementos potencialmente interpretativos.	Referente a relação entre os sujeitos em uma situação de resposta-ativa. Quando se estabelece o estilo.
Situação: Os significados são localizados... Onde? Quando?	Referente de onde está localizado e de onde é; o contexto é parte do sentido. Os modos tomam sentido na comparação com outros modos, em semelhança ou contraste.	Referente ao gênero discursivo, a um contexto que produz e (re)formula o enunciado concreto.
Intenção: Os significados são... (Para quem? Por quê?)	São os interesses e objetivos entrecruzados ou até falhas comunicacionais produzidos nos modos.	Referente à ideologia, a um interesse, a um ponto de vista.

Fonte: Produzida pelo pesquisador com base na teoria dos Letramentos (Cope, Kalantzis, Pinheiros, 2020) e dos Gêneros discursivos (Bakhtin, 1997[1979]).

A relação dos modos pode ocorrer em sinestesia, isto é, quando mais de um modo trabalha junto (como a verbo-visualidade em livros ou ao palpar e escutar o pulso carotídeo); ou em tradução, isto é, quando um modo salta ao outro (uso de palavras verbais para descrever estruturas anatômicas, por exemplo). Dentro do modo verbal (de maior interesse a tese) podemos trabalhar com a imagem perceptiva ou mental (Cope, Kalantzis, Pinheiro, 2020). A primeira é aquela imagem que se enxerga, como os órgãos no corpo no anatômico, a segunda é quando e utiliza da imagem sem a ver; isto é, ao olhar pra um paciente se imagina onde está cada órgão, tendo como referência a imagem percebida no anatômico, esse um exemplo de designing e design no processo de análise do design médico.

2.4. Design, linha, superfície e ficção

O que tomamos de Flusser (2012[2007]) é sua conceituação de design, possibilitadora de pensar o design por uma perspectiva filosófica, o que é importante para complementar o sentido do conceito nesta pesquisa. **Design**, como nós compreendemos desse filósofo é a capacidade de artificializar, de mentir, de criar e alterar. Interessa aqui a provocação que Flusser propõe, o design como esse processo de enganação da natureza necessário ao ser humano para sua sobrevivência. A partir dessa conceptualização nós compreendemos que os processos produzidos pelo design são construções artificiais e de enganação dupla.

Para compreensão do argumento, uma explicação do que Flusser (2012[2007]) propõe acerca do processo de design, o qual compactua a essa pesquisa ao considerar que a produção de um design acontece pela relação do material e do ideal (atividade mental). Interpretamos da teoria que o design acontece quando um indivíduo tem uma ideia e então busca articular determinada materialidade para produzir um design que expresse essa ideia, ao tempo que tanto a ideia como o material se condicionam e se influenciam. Para exemplificar usamos de base o mesmo autor: quando um indivíduo tem a ideia de produzir uma mesa de madeira ele articula o modo madeira, ou seja, ele manipula a madeira, dá a ela a forma de uma mesa. Assim, ele altera a forma da madeira transformando em mesa, contudo, essa madeira por ser material tem suas limitações, as quais esse indivíduo tem de lidar, como efeito, a matéria madeira também altera a ideia inicial do indivíduo, visto que ele precisa acordar a suas ideias as possibilidades do material. A ideia de forma (mesa) afeta o material da madeira, como o material de madeira afeta a forma da mesa (ideia).

Temos então, primeiro se cria uma coisa, como a mesa, depois se esquece de que essa coisa foi criada, percebendo como se fosse natural e não artificie. Toda cozinha, sala ou bar tem uma mesa, uma mesa é algo recorrente com que estamos em contato todo o tempo e dificilmente pensamos nessa mesa no seguinte sentido: uma mesa de madeira não é a árvore de madeira em si, ao mesmo tempo em que não existe uma mesa na natureza e, a mais, uma mesa pode ter sido (ou pode ainda ser) uma árvore de madeira, o que nós geralmente esquecemos. Isso é uma naturalização do que é artificial pela artificialização do que é natural, assim como na medicina um corpo não tem linhas, mas para prática médica se produz linhas divisórias enquanto imagem mental para identificar os órgãos até se esquecer de que, de fato, as linhas não existem.

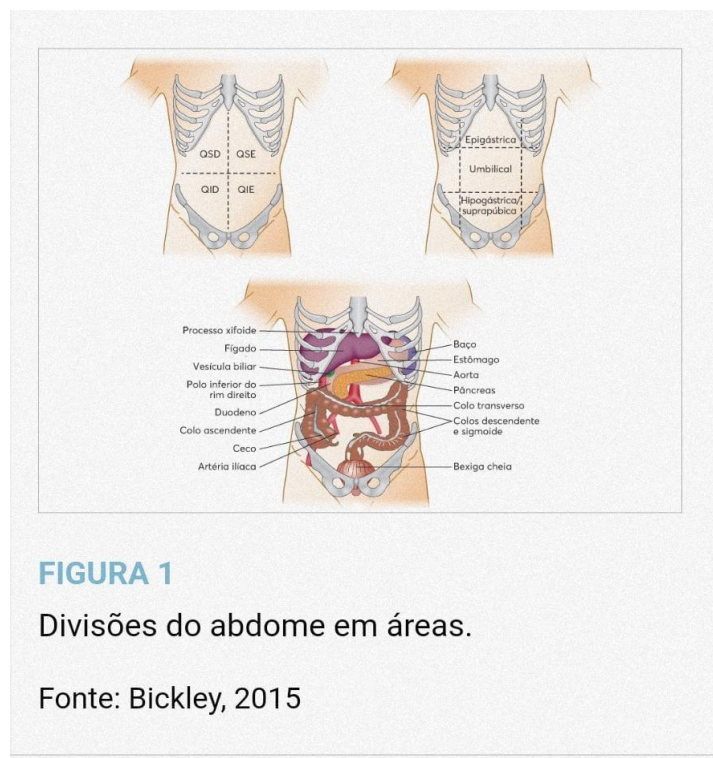


Figura 10: Código da realidade figurada - Divisões do abdome em áreas.
 Fonte: Martins, 2021, p. 118

Uma dupla enganação, eu me engano que essas linhas existem, depois me engano que fui eu que as criei, ou ainda, para olhar estruturas microscópicas esqueço que utilizo de várias técnicas e preciso de uma transmissão para enxerga-las, logo eu não vejo a estrutura, como a célula, em si, mas a minha intervenção nela e esse processo que a altera é o mesmo possibilitador para vê-la (aqui é um comentário acerca do design em termos filosóficos, e não crítica metodológica de pesquisa microscópica). Esses exemplos são alguns de muitos que se tem na medicina, de mesma lógica de enganação da mesa que é criada por alguém e que antes fora outra coisa.

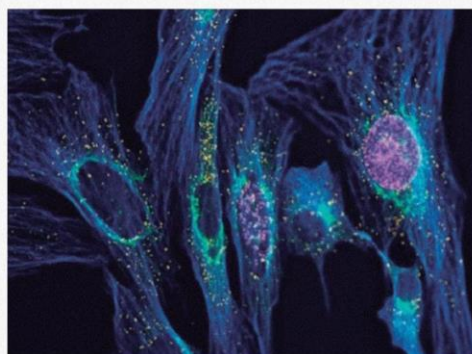


Figura 3.20 Exemplo de imunocitoquímica indireta. Células de muntíaco, cujo citoesqueleto de tubulina (*filamentos azuis*) foi marcado com antialfatubulina (camundongo) e revelado com anti-IgG de camundongo (cabra) marcado com Alexa FLuor® 350; Golgi (*em verde*) foi marcado com lectina conjugada com Alexa FLuor® 488 e peroxissomos (*pontos laranja*) foram evidenciados com antiperoxissomo (coelho) e revelado com anti-IgG de coelho (asno) conjugado com Alexa FLuor® 555. (Imagem cedida por ThermoFischer®.)

Figura 11: Código da realidade transmitida - Células em técnica de imunocitoquímica.

Fonte: Junqueira, 2023, p. 56.

O material condiciona o design e neste sentido, acreditamos que Flusser (2012[2007]) promove algumas reflexões sobre a leitura visual. O autor propõe uma reflexão sobre a linha e a superfície, os quais possibilitam leitura e modos de pensamento diferentes. **Linha** não é a linha gráfica, mas o processo linear e ordenado de pensamento, instituído convencionalmente como a escrita verbal, o que condiciona um pensamento linear e ordenado em sequência. Por exemplo, na Figura 12, as linhas gráficas coincidem em um pensamento linear, o qual progride no tempo e espaço (do tempo 0, na esquerda ao 3, na direita); há portanto um pensamento linear, em linha, com começo e fim bem definidos e inegociáveis para o sentido.

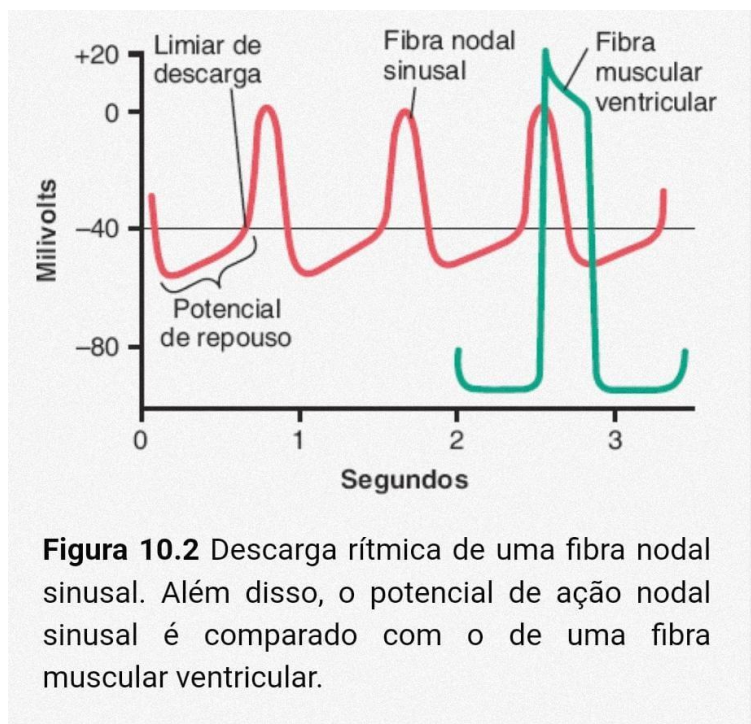


Figura 10.2 Descarga rítmica de uma fibra nodal sinusal. Além disso, o potencial de ação nodal sinusal é comparado com o de uma fibra muscular ventricular.

Figura 12: Código da realidade figurada - Gráfico de ritmicidade do nó sinusal.
Fonte: Guyton; Hall, 2021, p. 126.

Já a **superfície** apresenta um modo de leitura mais livre à estrutura que foi imposta, o processo de pensamento é menos ordenado e aglutinado (Flusser, 2012[1963]). Enquanto a linha almeja pelo processo linear chegar a algum lugar, a superfície, mais livre, já está lá nesse lugar e pode apenas mostrar como chegou. A Figura 13 ainda que tenha presente linhas gráficas tal como a Figura 12, por outro lado tem sua leitura menos exigente de linearidade sequencial (enquanto processo de pensamento). Tanto leitura quanto pensamento podem se estabelecer enquanto processos mais livres, correr o olho; e o pensamento por toda a superfície sem obrigação primeira de linearidade. Já que as direções são negociáveis, ainda que o sentido seja o mesmo: a ritmicidade dos impulsos elétricos nas células cardíacas.

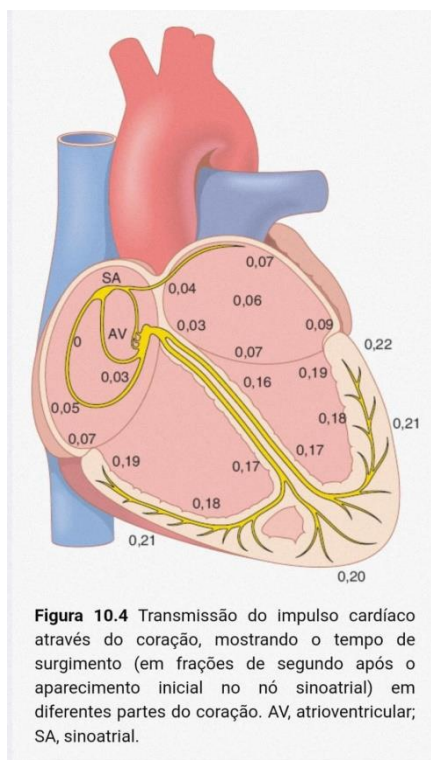


Figura 13: Código da realidade figurada - Tempo de impulso elétrico através do coração
 Fonte: Guyton; Hall, 2021, p. 129.

A diferença é a percepção de tempo: passado, presente e futuro. Portanto, linha se refere a um pensamento inegociavelmente linear que vai necessariamente de um ponto inicial a um final, superfície é um pensamento que não tem estabelecido essa obrigatoriedade tempo-espacial, ele pode ir e voltar, sem linearidade obrigatória.

É desta maneira que os modos condicionam a forma de leitura, podendo se distinguir três reinos: o da experiência imediata, da imagem e do conceitual (Flusser, 2012[2007]). Grosso modo, o momento vivenciado, a imagem e as palavras. Tomamos mais uma vez o exemplo do autor, uma pedra: ao tocarmos a pedra, sentir sua textura estamos falando do primeiro reino; uma fotografia dessa pedra é o segundo reino, o qual nos media diretamente em relação à pedra; já a conceituação do que é uma pedra, ao mesmo tempo nos remete nos afasta dessa pedra, o terceiro reino. Enquanto o último proporciona uma leitura linear, objetiva, convencional e obrigatória (P-E-D-R-A); as outras duas condicionam uma leitura dinâmica, menos objetiva e livre. Porém, como compreendemos do mesmo autor esses processos podem se confundir, já que uma imagem pode ser conceitual, porque ela pode ser alterada pelo indivíduo, e ainda, os processos de leitura se confundem. Por exemplo, a palavra verbal é linear, mas em uma poesia concreta ela ganha dinamicidade, ou, a imagem é de leitura dinâmica, mas quando em filme é linear (ainda que se possa alterar a leitura, só se volta ou se adianta o filme para trás ou para

frente em uma linearidade). Portanto, tanto a produção quanto a leitura estão na relação da matéria e da forma, entre a ideia do indivíduo e as possibilidades do material.

Neste sentido, a partir de Flusser (2012[2007]) compreendemos que todos esses processos articulam esses três reinos supracitados, aproximando o indivíduo do reino da experiência imediata ou o afastando dele. E isso acontece graças ao uso do suporte imagem ou palavra, dependendo de suas possibilidades e de como se configuram, se conceituais ou imagéticos, por uma leitura linear ou livre. É dizer, a realidade é articulada nas relações desses reinos porque são eles que constroem a realidade na relação indivíduo, matéria e forma. Pois a realidade é o resultado de um processo de comunicação, ou nas palavras de Flusser (2012[1967]), língua é realidade.

O que possibilita maior entendimento do que estamos argumentando é o conceito de **ficção**, porque para Flusser (1966) ficção é realidade. Isto é, a ficção é a realidade dos sentidos, de forma sucinta é dizer que ficção para Flusser é um ponto de vista, uma capacidade individual e subjetiva que se expressa e se promove em algo objetivo. Mais uma vez para explicar a linha de pensamento que propomos voltamos a tomar exemplo do autor, uma mesa é uma tábua de madeira, mas como vimos essa é artificial e assim é uma ficção. Mas ainda que impossível de negar sua materialidade e forma é possível que outros indivíduos projetem nela suas ficções (pontos de vista). A mesa de madeira para um físico pode ser um campo gravitacional no qual é possível repousar outros corpos atraídos por ele, ou seja, por livros em cima da mesa. Essa utilidade é expressa por outro ponto de vista logo é outra ficção, a do físico. A mesa de madeira e a mesa como campo gravitacional são ficções e ao mesmo tempo realidades nos seus respectivos discursos. Assim, ficção é realidade porque há relatividade e equivalência de todos os pontos de vista possíveis, como próprio autor afirma.

A ficção é, portanto, a realidade de um indivíduo, relativa ao seu interesse. Porém, para ser realidade tem que estar em relação à ficção de outros sujeitos - que por sua vez, também, são realidades relacionadas aos seus interesses respectivos. No exemplo, mesa é tanto madeira quanto campo gravitacional. Em outras palavras, essa mesa é a soma de ficções que se projeta, de pontos de vista. De tal maneira a realidade é um elo de diversas ficções, um ponto de coincidência de ficções diferentes, de camadas dessa realidade. Desta forma, é possível compreender que o subjetivo necessita do objetivo, a ficção precisa da realidade e essa por sua vez é também ficção, ou uma convergência de ficções que se limitam em realidade. A realidade é a soma das ficções, ambas, porém, são produzidas por sujeito e objeto.

Agora, tratemos de alinhar o pensamento: o diálogo tem como essência o enunciado e esse é sempre de responsabilidade do seu produtor tendo objetivo responder a outro enunciado, os quais respondem a um gênero discursivo na medida em que o estabelece. Sendo necessário para tanto sua concretude em materialidade, o signo que por consequência é ideológico, carrega olhares valorativos. A esse signo podemos denominar de design, articulação de modo, graças análise de design (leitura de gramática) e designing (produção) dentro de uma paisagem semiótica, formando novo design. Invariavelmente um artifício, uma ilusão dupla, condicionada pelo modo e sua forma-matéria/matéria-forma. Objeto no qual estão projetados interesses individuais, as ficções. Então, um indivíduo projeta o design respondendo a cadeia enunciativa, e nesse seu design ele projeta sua ficção (interesse) a qual fica contida nele enquanto ideologia (olhar valorativo) – mediando ou afastando a realidade vivida, na medida em que constrói uma realidade.

Então, é possível inferir, a medicina como a realidade que se dá no jogo das ficções, porque ela é dependente do diálogo, dos pontos de vistas. A prática médica ocorre na interação multimodal entre médico e paciente (López; Laurentiz-Medeiros, 2004; Porto, 2016; Arruda Martins, 2021). Em outras palavras o encontro médico é a ficção do paciente (Estou doente? É grave? Li isso na internet) que toma contraponto a interpretação do médico que também é ficção (Está doente? O que pode ser? Já vi isso antes?), essas duas ficções tornando-se realidade na materialidade que é o corpo. E nesta negociação de sentido forma-se a realidade da doença. Doença é catalogação, é a normatização de uma anormalidade em relação ao que é considerado normal ao corpo (Foucault, 1999). Assim, a multimodalidade emerge dentro de uma cadeia enunciativa que forma a realidade como doença. O médico joga xadrez, como ilustra o semiólogo Milton Arruda Martins (2021); o médico toma dos repertórios, do que o semiólogo chama de *scripts*, mas que poderíamos chamar de design, estabelecidos para descobrir a causa e a doença. A partir da esfera ideológica Medicina, ao significar a doença de um sujeito faz surgir o doente. Assumindo-se sua estigmatização (Goffman, 2004[1981]). O corpo existe como corpo biológico, porém, não imaculado à língua e assim periga sinais e sintomas, toda uma fisiopatologia, toda uma vida, todo um sujeito, tornar-se só um signo: doença (aí seu efeito ideológico).

2.5. Semiologia da realidade e a linguagem pedagógica das coisas

Por fim, tomemos base de Pasolini (1982), quem nos possibilita uma leitura de mundo ao olhar para a própria realidade a entendendo como possibilitada de leitura, já que os materiais que nos servem de expressão oferecem código como parte, ou elemento, ou modo de decodificar a realidade vivenciada. Desta maneira, existem variados códigos, com seus próprios meios de funcionamento para mediação, articulação, interpretação e produção da realidade.

Voltamos o olhar para esses códigos, entendendo que: o **ur-código** é a experiência mais primitiva que se dá na realidade vivida, na qual o ser humano interpreta e interage ao pragma, decifrando a linguagem da realidade. Contudo, essa experiência é impossibilitada da ideia de linearidade e segmentos. É quando se vivencia uma ação e situação a qual não se pode repetir diretamente.

O **código da realidade observada** diz respeito ao afastamento da própria ação vivenciada, o que possibilita ao indivíduo viver o momento da consciência, no qual a realidade se apresenta como objetividade, com ilusão de linearidade e de segmentos de realidade. Isto é, ele observa determinada ação e por isso pode percebê-la de maneira diferente das que ele participa. É quando se observa uma ação e situação vivenciada pelo outro.

Já o **código da realidade imaginada**, no qual há a “**gíria artística**” e a possibilidade de o indivíduo modificar a realidade observada/vivida pela produção de signos produzidos por um desejo ou uma vontade. A partir desse código que interage com os outros códigos, graças à gíria artística, o indivíduo pode atuar sobre a realidade no sentido de afastá-la ou mediá-la dos códigos da realidade vivida e observada. É grosso modo o processo mental, de interesse do indivíduo que interpreta, articula e produz essa nova realidade em código imaginado.

O código da **realidade representada** é aquele que ocorre quando a qualidade de observador e observado são convencionados. Ele é um processo mimético, no qual observador se torna espectador e observado se torna ator e assim o momento vivido é espetáculo e um simulacro, sem dissociação entre real e representação. Isto é, não é simples observação, é uma observação e atuação, um combinado performativo declarado – um indivíduo atua e outro observa, sabendo que aquilo é uma atuação, mas fingindo ser realidade, como no teatro, por exemplo.

O **código da realidade evocada**, nele há maior potencialidade de convenção e simbologia. Esse código é metalinguagem e abstração evocativa. Portanto, depende incondicionalmente do conhecimento mútuo de seus indivíduos usuários, ou seja, todos os

indivíduos dentro do processo comunicativo devem saber reconhecer e usar as convenções propostas pelo signo; é, por exemplo, a linguagem verbal – convenções de totais abstrações (como as palavras alfabéticas).

O **código da realidade figurada** trata de metaforar os signos dos códigos anteriores, assim este código normaliza identificação entre pragma e enigma. Isto é, esse código permite tomar base os outros códigos para reproduzi-los em imagens, em figuras, por exemplo, desenhos produzidos tendo base à observação ou até mesmo traduzindo palavras e outras figuras em imagens pintadas ou desenhadas.

O **código da realidade fotografada**, nesse código a realidade imaginada fixa a ordem da realidade vivida e contemplada, possibilitando a ampliação do potencial de testemunho e recordação. Em outras palavras, é o código que permite a produção de um material que congela o tempo da realidade vivida, para que no futuro indivíduos possam olhar para esse material e recordar aquele momento, ou ainda, para poder atentar a mais aos detalhes do momento. É por exemplo, a fotografia de um celular que fotografa o momento que a câmera captou e no futuro um indivíduo pode recordar ou atentar aquele momento.

O **código da realidade transmitida** é caracterizado pela consciência potencial do meio mecânico da transmissão e como efeito há distanciamento entre a ação observada e o tempo identificado com a realidade observada. Neste código há mais concretude e menos abstração, pois é mediado pelo meio mecânico que afasta da experiência vivida para uma observada [mecanicamente]. Um aparelho capta os momentos da realidade vivida de modo quase simultâneo ao que está acontecendo. É por exemplo, a filmagem de vídeos ao vivo, possibilitando observação ainda que situação e observador em lugares diferentes.

O **código da realidade reproduzida** tem seu código formado pelo *ur-código*, mas modificado pela passagem através das diferentes fases de consciência dos códigos anteriores. É possível dizer que este código trabalha o código da realidade com mais possibilidades de edições promovidas pela “gíria artística”. Isto é, são situações captadas, mas não apresentadas simultaneamente possibilitando a edição do que foi captado, como filmes por exemplo.

A leitura da realidade ou **semiologia da realidade** passa pelos códigos da realidade, os quais escalam por fases - do *ur-código* até o código da realidade reproduzida –, podendo ainda, se afetar e se misturar uns aos outros. Logo a realidade é produzida e formada pela relação dos códigos da realidade; e esses códigos graças à gíria artística são produzidos pelo interesse do indivíduo e pela forma que atua nas possibilidades que cada código fornece a ele.

Outro aspecto que consideramos fundamental em Pasolini (1990) é a noção de **a linguagem pedagógica das coisas**. A realidade a ser lida é condicionada pelas coisas e enquanto “coisas”, nós compreendemos os modos, os materiais articulados, ou em outras palavras, os objetos do sensível. Os quais produzem mensagens, sendo um continente que abriga um universo do qual se pode extrair e observar, enquanto são também além desse continente; são signos linguísticos.

Desta maneira, essas coisas têm conteúdo próprio, conteúdo esse que ela mesma comunica. As coisas ensinam sobre o mundo, pois é uma comunicação essencialmente pedagógica, porém, feita por um discurso inarticulado e autoritário. Aquilo que essa materialidade ensina não permite diálogo, promovendo um aprendizado rígido e inarticulado, fazendo o indivíduo ser corporalmente o que é e será por toda sua vida, marcando-o a carne e o espírito. A realidade só possui a linguagem das coisas e não permite outra coisa além de ser vivida. Portanto, os códigos da realidade possibilitam a articulação da realidade, mas em relação às coisas que estão no mundo e na sua linguagem pedagógica – um filme, os companheiros, os livros podem ensinar, mas é necessário tempo e que as coisas ensinem algo para acrescentar ao que já foi ensinado. São, portanto, essas relações que possibilitam a leitura da realidade. Assim compreendemos que a possibilidade que Pasolini (1990) apresenta ao ler os cabelos longos de jovens enquanto discurso tem mesma condição da medicina ao ler cabelos enquanto doença. Isto é, cabelos são discursos, se Pasolini reconheceria cabelos longos enquanto discursos políticos ideológicos, o médico busca ler os cabelos procurando um padrão para reconhecer se há a doença: linguagem pedagógica das coisas.

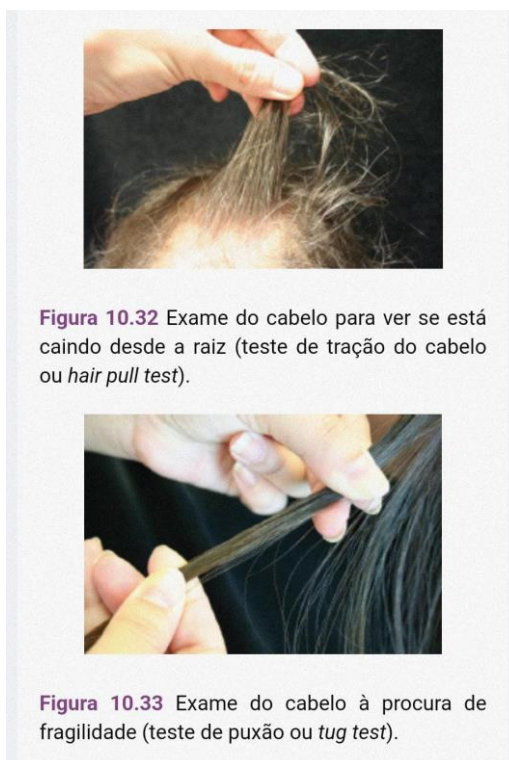


Figura 14: Código da realidade fotografada - Exame para avaliação dos cabelos
 Fonte: Bates, 2024, p. 254.

Enunciados respondem a outros enunciados e gêneros discursivos; e desta forma surgem os signos, os quais considerados aqui design. E design por sua vez depende do modo e da sua relação forma e matéria, refletindo a ficção de um indivíduo porque o signo é ideológico. O modo condiciona a realidade porque se apresenta em forma dos códigos da realidade, a partir do momento em que se possibilita a gíria artística está na condição desses códigos o interesse do indivíduo – sua ficção – tendo efeito à ideologia. Dentro deste espectro argumentativo é possível considerar, a gíria artística como o processo que parte da ficção do indivíduo e se impregna no signo enquanto ideologia pra produzir sentido na materialidade, todos os signos e todo design é ideológico. A realidade por meio dos códigos permite articulação, mas, por sua vez, as coisas são inarticuladas enquanto realidade. Ela pode ser mediada, mas nunca traduzida em essência. E neste sentido temos a dupla negação como processo comunicativo – as coisas, que são designs falam sobre ideologias e a realidade é mediada ou afastada por ela. Por isso sempre devemos voltar à realidade enquanto reino da experiência imediata (*ur* código).

2.6. Conclusão parcial

Buscamos nesse capítulo propor um argumento reflexivo acerca da multimodalidade como processo de sentido que se forma por meio de outros sentidos graças ao design, para tanto propomos diálogo da teoria de Bakhtin, com a de Pasolini e a de Flusser, as articulando com a teoria da Multimodalidade com Kress, van Leeuwen, Cope, Kalantzis e Pinheiro.

Partimos da noção de diálogo de Bakhtin, no qual um enunciado pertence a uma cadeia enunciativa, respondendo a outros enunciados e gênero e ao ser necessário sua concretude material, o enunciado é um signo e como tal expressa sentido e ideologia. Sendo, **para essa pesquisa** signo o que denominamos design, um artífice dependente da ideia do indivíduo e da matéria do modo, na medida em que se produz o design os dois se alteram e como efeito produz uma dupla enganação.

Esse modo material apresenta-se como códigos da realidade, formas de decifrar a realidade ao modo que a articula e a constitui. Sendo a realidade imaginada aquela que pela gíria artística possibilita impregnação da ficção enquanto ideologia no signo: design. Assim, formam-se as coisas e sua linguagem pedagógica. O design, graças à gíria artística que por meio do designing toma outros design/signos como referência e ao articular a materialidade do modo produz o sentido, e não obstante a ideologia (porque além da materialidade concreta, há a ficção do indivíduo).

Tentaremos demonstrar as implicações dessa noção ao propor no próximo capítulo uma metodologia analítica do campo e das produções visuais, tendo base nos autores supracitados. E nos capítulos seguintes buscaremos demonstrar como essas relações de produção de sentido se dão no campo da pesquisa.

3. Metodologia da pesquisa

3.1. Abordagem metodológica

A realização desta pesquisa é teórico prática, na interação do pesquisador com os participantes, parceiros, enunciados, textos, gêneros, códigos, realidades e ficções. É uma pesquisa qualitativa que parte da teorização de Moita Lopes (1994) e assume caráter interpretativista, partindo da premissa de que os significados do mundo humano são construídos pelos seres humanos que (re)interpretam o mundo à sua volta fazendo com que existam várias realidades atreladas à uma. Como consequência, busca envolver, dar conta da pluralidade de vozes em ação no mundo social, considerando que essas são impregnadas e afetadas por questões relativas à ideologia e à subjetividade (Bakhtin, 1997 [1979]; 2006 [1929-1930]). A esta maneira, a pesquisa tem foco na intersubjetividade, nos sentidos que são construídos, destruídos e reconstruídos na interação dos sujeitos, textos, gêneros, códigos, etc. Pois é na intersubjetividade que se pode chegar próximo da realidade, sendo essa constituída pelos atores sociais (Moita Lopes, 1994); os quais assim o fazem pelo uso de códigos da realidade (Pasolini, 1982).

Como efeito, o *corpus* para análise é construído pelo pesquisador junto com e pelos os participantes (em diversos gêneros e códigos): as amostragens que servem para a pesquisa, não são selecionadas apenas pelo pesquisador, elas são produzidas tanto pelo olhar do pesquisador quanto pelo olhar e produção dos participantes. Só assim é possível gerar os processos dialógicos pretendidos: dar espaços para várias vozes e visões que repercutem e constroem a(s) realidades(s), para potência da polifonia. Então, para atender aos objetivos propostos, esta pesquisa é desenvolvida com foco por aqueles que se interessam ou se relacionam com ela. É um processo duplo, na medida em que ao estudar, analisar e registrar a multimodalidade para construção de sentido, também, se incentiva e se abre espaço para os sujeitos apresentarem suas visões de mundo por ela – somos todos corpos políticos e ideológicos.

3.2. Campo

O campo de estudo da tese é o ensino de medicina: uma instituição de ensino no Sul do Estado do Rio de Janeiro⁷. Com o objetivo de propor um campo inovador, tendo a análise realizada no campo da Medicina diretamente relacionada às práticas de design, essa pesquisa foi aplicada dentro dessa instituição de ensino, com foco nas materialidades e nas formas de como o design impacta a percepção e o aprendizado, uma abordagem prática que reforça sua relevância dentro do Design.

A tese se concentra em como o design pode ser entendido como uma ferramenta de articulação multimodal para construção de sentido. Esse foco na multimodalidade é diretamente relacionado ao campo do Design, que lida com a integração de várias formas de comunicação visual e discursiva em diferentes campos do conhecimento. A Medicina nos possibilita explorar e entender o uso do design em outro campo (Saúde), para além do campo da Linguagem e do Design, o que é frutífero a questão orientadora da pesquisa.

Isto é, a intenção foi explorar a premissa da pesquisa em um campo, a princípio, alheio ao Design e desta forma, apropriando de Deleuze e Guattari (1995), desterritorializar para reterritorializar, ou seja, sair do Design para levar o Design à Medicina, ou encontrá-lo lá. De tal maneira, dialogar o campo do Design com o da Medicina é considerar a linguagem em uma relação multimodal dos sentidos: a leitura do corpo, das coisas mediada pelo processo da linguagem e das relações de poder⁸.

Cronologicamente essa decisão e ingresso no campo se deram após cerca de dois anos de pesquisa de doutorado, quando já havia, portanto, aprofundamento nas bases teóricas - o que orientou tanto o olhar para o campo quanto ao desenho de metodologia adotado.

⁷ Instituição na qual o pesquisador prestou processo seletivo para, então, dar início à pesquisa de campo. O pesquisador começou o curso de Medicina em uma instituição e no segundo período transferiu-se para outra, a instituição que de fato serviu de campo foi essa segunda. O recorte temporal que serviu para campo, então é referente ao segundo, terceiro e quarto períodos, quando se encerra o ciclo básico. Essa mudança de instituição foi necessária para a viabilidade da pesquisa.

⁸ Essa noção é subsidiada pelas leituras de Michel Foucault, principalmente os livros “História da Loucura” (2017), “As palavras e as coisas” (1999) e “Microfísica do Poder” (2022).

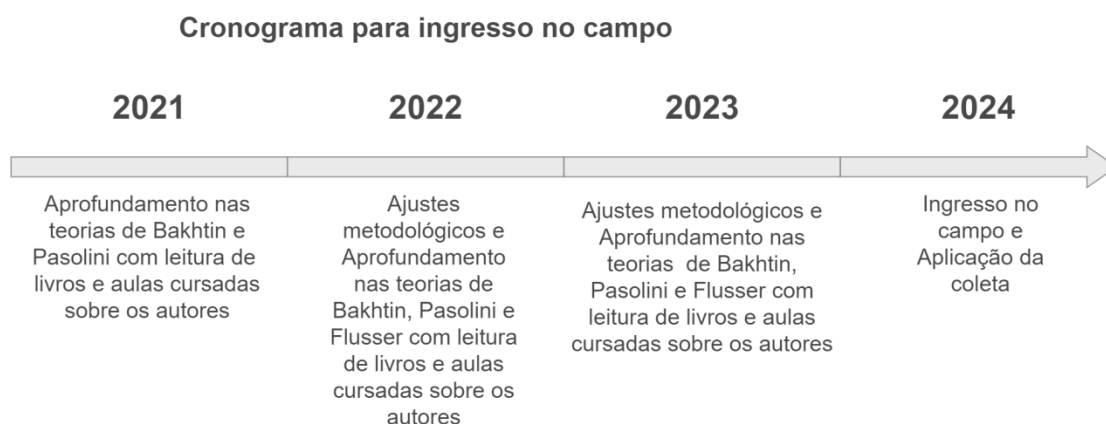


Figura 15: Esquema síntese do cronograma para ingresso no campo.

Fonte: Produzido pelo pesquisador.

A pesquisa é pautada pelo observar e compreender das relações ideológicas das construções de sentido (Bakhtin, 2006[1929-1930]) e pelo olhar do semiólogo como aquele que observa as articulações dos códigos [e modos] com olhar crítico de articulação (Pasolini, 1982; Gamba Jr; Sarmento, 2019). Desta forma, não é somente estar inserido no campo, mas fazer parte dele, ter contato com o que é articulado, desarticulado e inarticulado - não é apenas observar para entender o uso do estetoscópio, é aprender a usá-lo enquanto se observa seu uso para leitura do corpo.

Buscamos a relação arte, ciência e vida defendida por Volochinov e Bakhtin (1976) até a última consequência. É ter marcado sua carne e espírito pelas coisas (Pasolini, 1990). É necessário usar a máscara de estudante de Medicina - ser letrado enquanto médico, ser médico - para só então usar a máscara de pesquisador em Design - analisar e descrever esse processo de letramento - para assim articular essas desarticulações e compreender como se dá o processo de uso multimodal, como se promove os sentidos pelos multimodos na Medicina. Um jogo de máscaras, um jogo de temporalidades, um jogo da semiologia, “the game is on”⁹.

⁹ Frase dita por Sherlock Holmes toda vez que inicia uma investigação – da série “Sherlock” da BBC, adaptação da literatura “Sherlock Holmes”, de Sir Arthur Conan Doyle.



Figura 16: Sherlock Holmes.

Fonte: <https://ichef.bbci.co.uk/images/ic/304x171/p07y5l5r.jpg>. Acesso: 05 set. 2024.

3.3. Universo

3.3.1. *Dos participantes*

Neste campo, selecionamos intencionalmente os estudantes de medicina da instituição como universo de pesquisa. E como recorte (ou amostra) desse universo, nós selecionamos os estudantes que compunham a turma institucionalmente formada na qual o pesquisador fazia parte, ou seja, o recorte do universo é a turma que participa de atividades conjuntas ao pesquisador estudante. Embora possa ser uma amostragem pequena, é potencialmente relevante considerando a metodologia adotada por essa pesquisa. Porque possibilita a observação e a vivência junto a esses indivíduos. É relevante dizer que a presença do pesquisador enquanto estudante que faz parte da turma é essencial. Pois, se apenas observador e não experimentador, possivelmente não seria possível à coleta, o que mudaria consideravelmente o olhar crítico sobre a mesma.

3.3.2. *Do universo (cadeiras das disciplinas)*

E dentro deste universo, outro recorte de pesquisa, as cadeiras disciplinares selecionadas para observação e registro em vivência: IESC (Integração, Ensino, Serviço e Comunidade), Morfofuncional, Funções Orgânicas e Prática Clínica. Essas cadeiras para viabilidade da pesquisa são selecionadas graças ao aspecto institucional, já que são as cadeiras com maior carga horária e que se mantém por mais de um período no denominado ciclo básico (por exemplo, Morfofuncional I no primeiro período, II no segundo e III no terceiro; tal como Prática Clínica I, II, III, IV, Funções Orgânicas I e II e etc.).

3.4. Coleta de dado

A pesquisa é guiada pelo referencial teórico de Pasolini (1982) e seu conceito de “semiologia da realidade” (vide **Capítulo 2**) e como compreendemos de Gamba Jr e Sarmento (2019) é desta relação entre os códigos que são possíveis o processo de naturalizar e desnaturalizar a linguagem (como apresentado no **Capítulo 1**).

Assim, como método de coleta foi vivenciar o *ur código*, observando a realidade enquanto semiólogo e registrar o que se observou e viveu, recorrendo posteriormente à reconstrução dessa experiência através de outra representação, como o código da realidade evocada e figurada/fotografada (o modo de registro eleito nesta pesquisa). Pois, para Gamba Jr e Andrade (2020), essa metodologia constitui um olhar que se aproxima do etnógrafo e é aprimorado pelo designer; quem descreve e narra a realidade vivida ao considerar as produções materiais. E essa metodologia, segundo Gamba Jr e Coutinho (2018), tem relevância semiológica graças à maneira de pensar a materialidade de forma ampla, sinestésica e multimodal.

Desta forma, como primeiro método de coleta tivemos dois modos: a coleta de material feita pelo próprio pesquisador, esse modo dividido em dois momentos; e a coleta de matéria dos participantes selecionados.

3.4.1. Material produzido pelo pesquisador

No primeiro modo, em primeiro momento se observou de perto, vivendo *ur código* enquanto estudante de medicina. E depois, em segundo momento, se afastou dessa vivência enquanto pesquisador de Design para que de longe ela pudesse ser transcrita verbalmente. Pois como apontam Gamba e Coutinho (2013), sobre essa metodologia, é necessário aproximação e distanciamento do objeto observado, porque a relação pessoal com o objeto pode ser muito importante ao estudá-lo e, principalmente, ao desnaturizá-lo.

3.4.2. Metodologia do material produzido pelo pesquisador

Então, como estudante de medicina, o pesquisador participou das aulas do semestre, como qualquer outro estudante, aprendendo e anotando os conteúdos lecionados e inclusive participando de avaliações, quase se esquecendo (ou se propondo a esquecer) de ser pesquisador. As anotações produzidas durante esse processo geraram produções materiais que serviram para estudo durante as aulas e essas mesmas produções no final de cada semestre serviam como material desta pesquisa, permitindo o mapeamento das cadeiras selecionadas

(referente ao **Capítulo 4**). Como instrumento para essa ação, usamos um documento digital editável (*Google Docs*), o que possibilitou edição de tempos em tempos.

3.4.3. Material Produzido pelos participantes

O segundo modo de coleta considerou a potencialidade de polifonia (Bakhtin, 1997[1979]), isto é, a potencial orquestra feita pelo autor (pesquisador) diante a uma pluralidade de vozes na construção discursiva (participantes). De tal forma, esta pesquisa buscou participantes que colaboraram com ela, ou seja, esse segundo método de coleta foi referente à coleta de produções materiais produzidas pelos estudantes inclusos como recorte do universo de pesquisa. Essa decisão foi tomada para complementar a visão do pesquisador; e não apenas ter suas próprias produções para o mapeamento, tendo amostras mais plurais e diversificadas.

3.4.4. Metodologia do material produzido pelos participantes

A abordagem para contatar esses participantes foi individual: o pesquisador pediu de estudante a estudante para que cada um selecionasse e enviasse a produção que acreditasse ser pertinente. Esta estratégia foi importante para incentivar os participantes e para que eles não se sentissem intimidados ou coagidos a enviar as produções, conhecer e conviver com eles possibilitou a sensibilização para envio. E se pode dizer ação muito efetiva, os participantes enviaram de pronto suas produções, alguns mesmo que não contatados diretamente pelo pesquisador (embora sempre dentro do recorte estabelecido) ficaram sabendo e solicitaram enviar suas produções, houve grande interesse por parte dos estudantes da turma (esse aspecto será mais detalhado no **Capítulo 5**).

O processo desse segundo método foi em tese o mesmo do primeiro, esses estudantes produziram seus materiais durante as aulas, assim o pesquisador pôde visitar essas produções posteriormente para articular em análise (**Capítulo 5**) e mapeamento (**Capítulo 4**). Essa solicitação constou produções referentes aos códigos da realidade figurada: desenhos; códigos da realidade fotografada: fotografias; e códigos da realidade reproduzida: vídeos. Isto porque embora a pesquisa seja acerca da construção multimodal de sentido, tem maior enfoque no modo visual. Desta maneira, foi solicitado preferencialmente o envio de desenhos (código da realidade figurada), mas todos os códigos foram essenciais para o mapeamento.

Assim, como sugestão foi solicitado a cada estudante que escolhesse quantas produções e em quais códigos quisesse para envio. Por fim, é necessário considerar que só foi feita tal solicitação de materiais quando estes já estavam produzidos (no final do quarto período, onde

terminava o recorte temporal de pesquisa proposta). Essa medida foi tomada para diminuir qualquer viés de pesquisa, ou seja, não foi solicitado que se produzisse, mas que apenas selecionassem e enviassem as produções já feitas. Em contato com essas produções foi possível reescrever e rearticular o mapeamento no instrumento digital supracitado (*Google Docs*) referente ao **Capítulo 4** e as utilizar para investigação e análise referente ao **Capítulo 5**.

3.5. Análise de dados

A pesquisa utilizou dois tipos de análise: um para contextualização, mapeamento dos usos dos códigos da realidade para construção de sentido pela multimodalidade, referente ao **Capítulo 4**. E outro método para análise visual das produções enviadas pelos participantes, referente ao **Capítulo 5**.

3.5.1. Metodologia de Análise do campo

No primeiro método de análise (**Capítulo 4**), o material coletado foi articulado em categorias e assim reformulou-se a coleta em análise. Mais especificamente tendo inspiração na tese de Ricardo Artur Pereira Carvalho (2012), com base na teoria de Bakhtin (1997[1979]), buscou-se reconhecer e categorizar os “gêneros discursivos” (vide **Capítulo 2**) predominantes nos processos de ensino aprendizagem das aulas frequentadas. Esse processo sempre de acordo com os registros da fase de coleta, por isso sem desconsiderar *ur código* (realidade vivida). Considerando a pluralidade e heterogeneidade dos gêneros mesmo dentro de uma mesma aula, por exemplo, comportando conversas do cotidiano (gênero primário) e conversas com livros e aulas ministradas (gênero secundário), optou-se por categorizar em dois gêneros distintos mais homogêneos, sendo eles: “aulas teóricas” e “aulas práticas” - reforçado pela própria instituição que divide as disciplinas dessa maneira.

Categorizado o gênero, inspirado pelos trabalhos de Gamba Júnior e Sarmento (2019) e Gamba Júnior e Andrade (2020) com base em Pasolini (1982), buscou-se reconhecer e categorizar os “códigos da realidade” (vide **Capítulo 2**) predominantes em cada um desses gêneros. Assim, cada cadeira cursada (conteúdo temático da aula) tem seu(s) gênero(s) que apresenta(m) códigos da realidade com os quais trabalham predominantemente; vale ressaltar que o reconhecimento, categorização e descrição são referentes apenas aos códigos que mais se reconheceu, pois os códigos estão sempre em relação uns com os outros.

Logo, cada uma das cadeiras e disciplinas cursadas foi categorizada em “gênero(s) discursivo(s)” e cada um desse(s) apresenta seus “códigos da realidade” para processo de ensino aprendizagem e produção de sentido. E cada código, por sua vez, apresenta um sentido de leitura de acordo com modo de leitura linear ou em superfície desenvolvido a partir de Flusser (2012 [2007]) (vide **Capítulo 2**). A Tabela 4 sintetiza essas relações:

Tabela 4: Tabela síntese de categoria de análise.

Tabela síntese de categoria de análise		
Códigos da realidade (Pasolini, 1982)	Gêneros discursivos (Bakhtin, 1997[1979])	Sentido de leitura (Flusser, 2012[2007])
<i>Ur código</i> (realidade vivida)	Primários e secundários	Estrutura com dinamicidade: Os tempos da cena e da temporalidade são dinâmicos.
Realidade observada	Primários e secundários	Hierarquia de estrutura com linearidade: Há linearidade dos tempos da cena; porém, é preciso apreender a mensagem e depois decompô-la. De temporalidade dinâmica.
Realidade imaginada	Ficção	Pensamentos de tipo superfície e pensamentos do tipo linha.
Realidade representada	Primário e secundário	Hierarquia de estrutura com linearidade: Há linearidade dos tempos da cena; porém, é preciso apreender a mensagem e depois decompô-la. De temporalidade dinâmica.
Realidade evocada	Secundário	Hierarquia de linearidade: Segue o texto para compreender a mensagem. De temporalidade estática.
Realidade figurada	Secundário	Hierarquia de estrutura: Apreende a mensagem para decompô-la. De temporalidade estática.
Realidade fotografia	Secundário	Hierarquia de estrutura: Apreende a mensagem para decompô-la. De temporalidade estática.
Realidade transmitida	Secundário	Hierarquia de estrutura com linearidade: Há linearidade dos tempos da cena; porém, é preciso apreender a mensagem e depois decompô-la. De temporalidade dinâmica.
Realidade reproduzida	Secundário	Hierarquia de estrutura com linearidade: Há linearidade dos tempos da cena; porém, é preciso apreender a mensagem e depois decompô-la. De temporalidade dinâmica.

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

Desta maneira, foi possível mapear como as cadeiras e suas disciplinas constituintes formulam os gêneros, utilizam e articulam dos códigos e das modalidades para produzir o sentido. Então, este mapeamento é a primeira forma de análise e foi se modelando segundo os materiais coletados - sempre um processo de re-escrita e reanálise, com um sentido mais amplo ao mais focado para articulação e desnaturalização do uso dos códigos. Neste primeiro método

de análise se assumiu uma postura exploratória e denunciativa apresentando pelo verbo-visual as articulações e uso dos códigos em seus gêneros discursivos.

Processo de Coleta e Análise de Dados

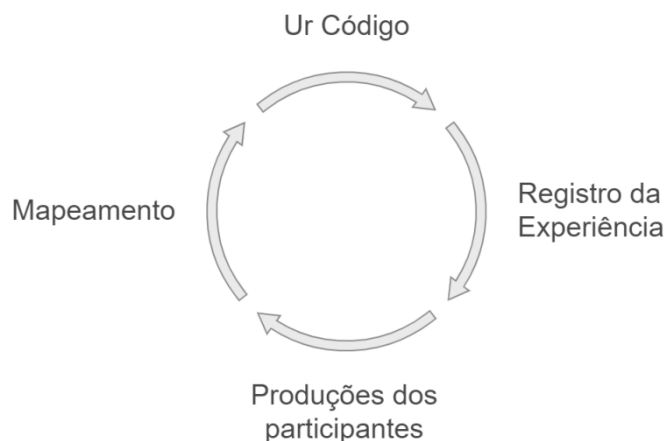


Figura 17: Esquema síntese do processo metodológico para coleta e análise de dados
Fonte: Produzida pelo pesquisador.

3.5.2. Metodologia de Análise das produções visuais dos participantes.

Já o segundo método de análise é referente à análise visual das produções enviadas pelos estudantes que se propuseram a participar da pesquisa. Para tanto, as produções foram categorizadas e agrupadas em relação:

A- Ao gênero da cadeira cursada

B- Ao código de realidade figurada ou realidade fotografada

Após o agrupamento selecionou-se uma imagem para análise, considerando o código e sua relação com a cadeira e seu gênero, a Tabela 5 demonstra essa relação:

Tabela 5: Relação cadeira de recorte da pesquisa e código para análise visual

Relação cadeira de recorte da pesquisa e código da realidade para análise visual	
Cadeira	Código da realidade selecionado para análise
IESC	Código da realidade figurada
Morfofuncional	Código da realidade fotografada
Funções Orgânicas	Código da realidade figurada
Prática Clínica	Código da realidade figurada

Fonte: Produzida pelo pesquisador

Para análise desses materiais utilizamos a Abordagem Teórica Metodológica de Silva (2020), com base na Gramática do Design Visual (GDV) de Kress e van Leeuwen

(2006[1996]), tendo enfoque na análise do modo visual. Desta maneira, a base de análise são as metafunções da GDV, sendo elas, representacional: narrativa **ou** conceitual; e composicional: valor de informação, saliência e *framing*. Com uso dessas metafunções para análise da imagem buscou-se entender as categorias/processo e subcategorias das produções e como se produz o sentido visual dessas produções¹⁰.

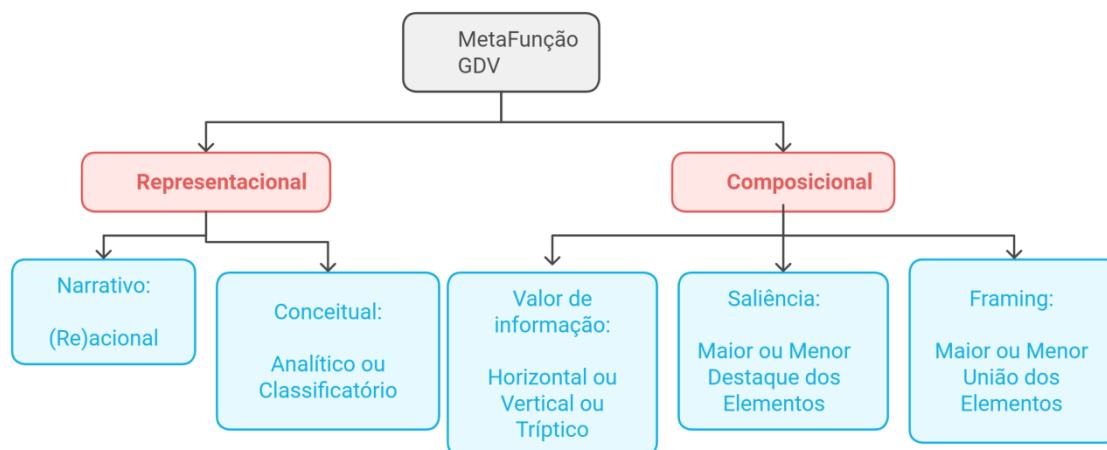


Figura 18: Esquema representativo das metafunções da teoria GDV

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

Em primeiro momento foi reconhecer se era uma metafunção narrativa ou conceitual. Caso, narrativa, ou seja, quando há presença de um vetor (linha que sugere movimento), foi categorizada pela característica identificada, podendo ser: ação unidirecional transacional, ação unidirecional não transacional, ação bidirecional transacional, reação transacional, reação não transacional, conversão, evento. A Figura 19 apresenta as metafunções narrativas e suas características em relação ao vetor e representação da ação:

¹⁰ Optamos por excluir a metafunção interativa da análise porque nos interessa mais a composição de estrutura e as relações de movimento das produções, o que é contemplado pelas metafunções composicional e representacional, respectivamente. E pelo mesmo motivo excluímos os processos narrativos verbais, mentais e de circunstância. Isso porque a variação nesses processos excluídos seria mínima, se houvesse alguma seria pouco relevante; essa exclusão também auxilia na viabilidade e dinamismo da pesquisa considerando a complexidade de análise.

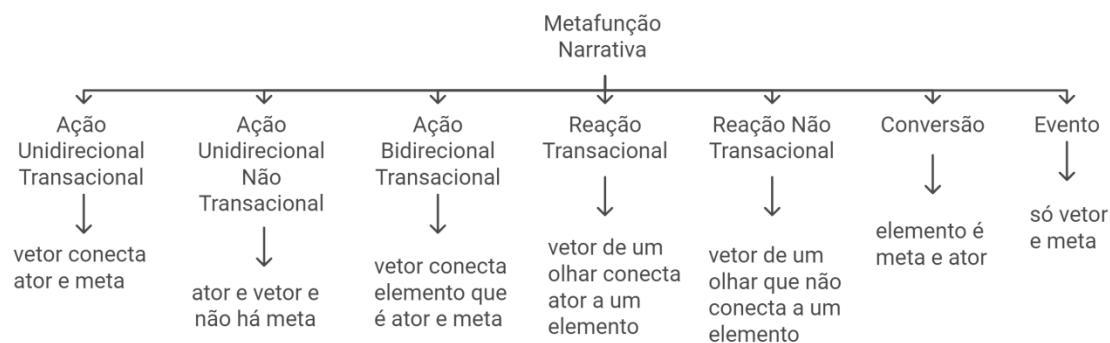


Figura 19: Esquema representativo da metafunção narrativa da teoria GDV
Fonte: Produzida pelo pesquisador.

A metafunção conceitual é caracterizada como analítico ou classificatório, ou seja, sem a presença de vetor. A análise buscou categorizá-los entre os dois: analítico ou classificatório. Fosse o caso classificatório, categorizou em relação ao tipo de taxonomia, se explícita ou encoberta. Fosse o caso analítico, categorizar o portador e seus atributos possessivos. E por fim se considerou os processos simbólicos subjacentes, isto é, construções visuais que precisam de um olhar mais específico, para além do analítico, porque são culturalmente mais específicas. A Figura 20 apresenta as metafunções conceituais e suas características em relação à apresentação do elemento e conjunto gráfico:

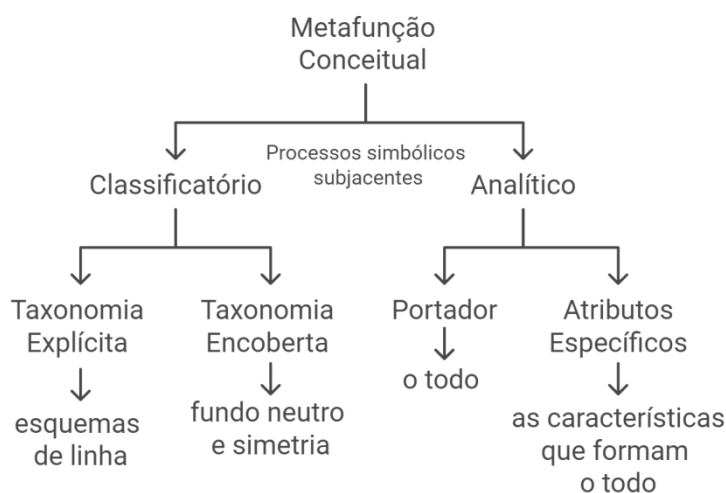


Figura 20: Esquema representativo da metafunção conceitual da teoria GDV.
Fonte: Produzida pelo pesquisador.

Junto à metafunção representacional (narrativa ou analítica), analisou-se a metafunção composicional, como prevê essa metodologia de abordagem analítica (Silva, 2020). Assim, buscou-se reconhecer e analisar o valor da informação, a saliência e o *framing*. Então, analisou-se o sentido de estrutura; e se horizontal, buscou-se reconhecer e analisar o dado em relação ao novo - o que veio antes, geralmente à esquerda; e o que veio depois, geralmente à direita. Mas,

se a estrutura é em vertical, identificar e analisar o ideal em relação ao real - o que estava no topo da estrutura em relação ao que está na base da estrutura. Se o sentido for margem para o centro ou vice-versa, então, reconhecer e analisar o núcleo - geralmente no centro da estrutura - em relação às informações complementares - geralmente nas margens. E se tripartida, reconhecer e analisar as partes em relação ao dado, mediado e novo (se horizontal) e ideal, mediado, real (se vertical).

Em seguida, buscou-se reconhecer e analisar a metafunção em relação à saliência, ou seja, os elementos mais importantes, os mais aparentes e de maior hierarquia em relação aos outros menos salientes. E depois, reconhecer e analisar o *framing*, isto é, as estruturas que formam unidades mais concretas e se destacam em relação aos outros elementos porque elas formam um conjunto, um grupo enquanto unidade. A Figura 21 sintetiza a metafunção composicional:

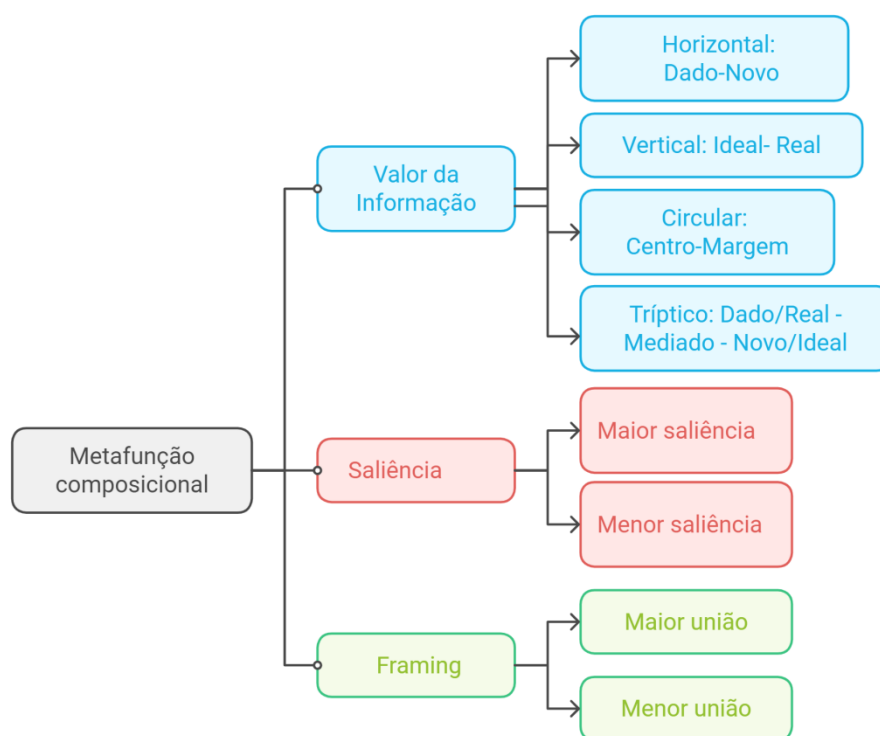


Figura 21: Esquema representativo da metafunção composicional da teoria GDV.
Fonte: Produzida pelo pesquisador.

Último aspecto da análise foi à relação multimodal entre palavra verbal e visual a denominada relação palavra-imagem e para análise desse aspecto utilizamos mais uma vez a metodologia desenvolvida em Silva (2020), dessa vez com base no estudioso de história em quadrinhos Scott McCloud (2008), as relações multimodais estão dispostas na Tabela 6.

Tabela 6: Relação palavra-imagem.

Relação palavra-imagem	
Tipo de relação	Característica da relação
Específica da palavra	A imagem complementa a palavra
Específica da imagem	A palavra complementa a imagem
Específica da dupla	Imagem e palavra dizem a mesma coisa
Interseccional	Imagem e palavra combinadas oferecem informações independentes
Interdependente	Imagem e palavra combinadas transmitem a ideia como um todo
Paralela	Não tem intersecção
Montagem	Uso de “palavras pictóricas” junto a imagem

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

As produções tanto auxiliam no mapeamento quanto servem para análise em segundo momento. Quanto essa análise das produções, ela permite estabelecer os sentidos de leitura e as formas que elas são produzidas pela perspectiva GDV. Isto é, auxilia na compreensão de como os estudantes produzem em relação ao código da realidade figurada e fotografada.

E por fim, diante dessa análise para maior investigação aplicamos a denominada “Semiologia da vertigem” de Sarmiento (2012), quem também trabalha tendo Pasolini como base e reconhece que a semiologia não busca verdades imutáveis ou meta-discursos; mas ao contrário, busca uma imersão no mundo das coisas, da materialidade para fundamento crítico da realidade. Uma semiologia que se vale do excesso dos signos, do ilimitado, aproximando signos antagônicos e percepções díspares, aguçando o olhar para relações nem sempre atentadas. Uma proposta que tem como mecanismo a desnaturalização, principalmente no âmbito do Design. Isto é, comparar as estruturas visuais analisadas a outros signos da cultura visual.

Assim, temos um processo de leitura contextual (método primeiro) e um processo de leitura das produções (método segundo), fazendo um mergulho e salto da estrutura textual à vertigem cultural. Visto que relacionamos a perspectiva pasoliniana de Sarmiento (2014) que compreende o signo como unidade de qualidades singulares ao tempo reflete um todo de maneira relacional pelas relações dos códigos com a perspectiva bakhtiniana desenvolvida em Silva (2020) que considera as condições dialógicas ideológicas da produção do signo enquanto elo de uma cadeia enunciativa material. As duas análises complementares, coexistem na possibilidade de investigar os signos em uma cadeia enunciativa contextual e nas suas

ilimitadas relações de signo distantes e díspares, indo e voltando no tempo - uma semiologia em espiral. Porque “*time is a flat circle*”¹¹.



Figura 22: Rust Cohle - True Detective.

Fonte: Adaptado pelo pesquisador. Disponível em: <https://www.hbo.com/true-detective>. Acesso: 09 de set. 2024.

A Tabela 7 apresenta síntese da metodologia de coleta e análise separando em dois métodos: primeira coluna referente ao método; a segunda coluna referente às formas de coleta de cada um; a terceira coluna referente à metodologia de análise; e por fim, a quarta coluna com os autores que serviram de base.

¹¹ Conceito introduzido pela personagem Rust Cohle de “True Detective”, série da HBO. A série detetivesca trabalha em uma perspectiva filosófica que muito contribuiu para pensamento desta tese, a noção do que é repetível, mas nunca reproduzível, a possibilidade de apenas Ser-Evento, mas somente e sempre em ligação ao passado e futuro representa noção bakhtiniana na qual nos apoiamos, um Jânus de duas faces. Isto é, a partir da série compreendemos a possibilidade de relacionar essas duas bases metodológicas de análise supracitadas para construir uma análise em espiral que pode fluir na cadeia enunciativa e além, em dialogismo/diálogo com outros tempos e signos.

Tabela 7: Síntese métodos de coleta e análise.

SÍNTESE MÉTODOS DE COLETA E ANÁLISE			
Método	Coleta	Análise	Autor
Método 1	Produções, vivência e memória do pesquisador e Produções dos estudantes	Gênero do processo de ensino aprendizagem	Bakhtin (1997;1979) Carvalho (2012)
		Códigos da realidade	Pasolini (1982) Coutinho; Gamba JR; Sarmiento (2019) Gamba JR; Andrade (2020)
Método 2	Produções dos estudantes	Abordagem Metodológica Analítica Visual	Kress; van Leeuwen (2006[1996]); Silva (2020); Sarmiento (2014)

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

4. Análise do campo: Mapeamento por uma semiologia da realidade

Este é um capítulo de análise de campo, referente ao objetivo específico da pesquisa: “Mapear os gêneros e os seus códigos da realidade nas cadeiras disciplinares cursadas.” A metodologia adotada para prática está apresentada no capítulo “Metodologia” (**Capítulo 3**) desta pesquisa.

4.1. IESC - Integração, Ensino, Serviço e Comunidade.

A cadeira apresenta aulas teóricas e aulas práticas, de tal maneira é possível observar quatro gêneros diferentes: um gênero referente ao gênero aula teórica, de caráter expositivo; e outros três gêneros referentes ao gênero aula prática. O objetivo é conceituar, apresentar, explicar e fundamentar atividades médicas voltadas para saúde da família e comunidade. No primeiro gênero citado (gênero teórico), temos o professor lecionando a aula de maneira expositiva apresentando conceitos e como realizar ações práticas, por exemplo, as formas de atendimento, as possíveis complicações no processo de saúde-doença, os possíveis processos de interação entre médico e paciente, as possíveis complicações e resolutividades, as leis, historicidades e orientações sobre a atividade médica, os possíveis contextos, os possíveis medicamentos, as condutas e quando usá-las. Tema frequente é a relação de interação médico paciente, ou seja, as formas e condutas técnicas para abordar e comunicar-se com o paciente, considerando todo o ambiente envolvido.

Nesse gênero teórico de aula expositiva, o professor tem como uso de recursos: projetor digital, quadro (lousa branca) e canetas de cores vermelhas, pretas, azuis e verdes. Temos a articulação do **ur código** (realidade vivida), no qual o professor como expositor ao lecionar articula diversos códigos, como por exemplo, o **código da realidade evocada**, ou seja, o professor explica e apresenta os conteúdos por meio da oratória e escrita verbal projetadas no slide. Esse código é articulado a imagens e a esquemas, também, projetadas - o código da **realidade figurada** (vide Figura 23 que apresenta esquema medicamentoso para *Diabete Mellitus* tipo II).

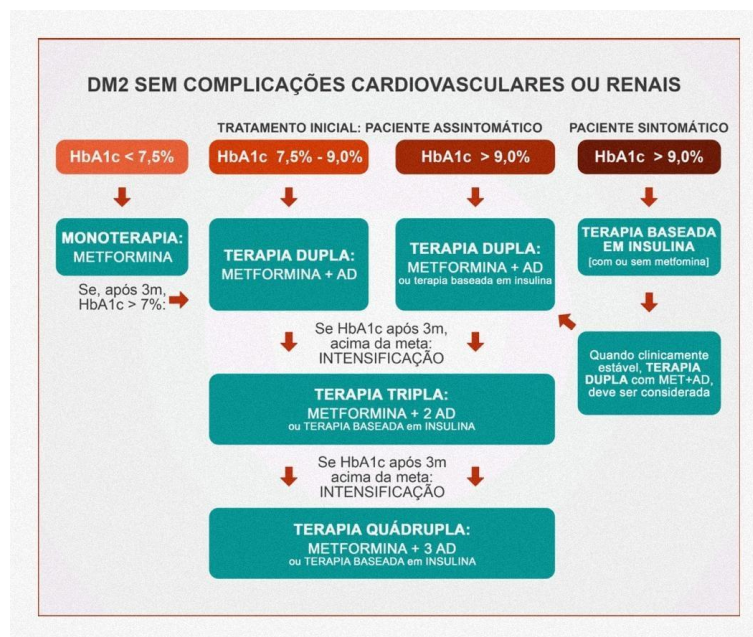


Figura 23: Código da realidade Figurada (fotografada)¹²: Processo Narrativo – IESC: uso de medicamentos de Diabetes Mellitus.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

Esses esquemas, muito presentes, são “mapas mentais” ou “mapas conceituais” de passo a passo de ações de consulta ou procedimentos de medicamentos (quais e a quantidade de determinado medicamento e qual o critério para uso). Um dos recursos de grande importância ensinado e que ilustra bem como o **código da realidade figurada** é ferramenta de uso constante na ação e educação de saúde. Outros exemplos são protocolos médicos (procedimentos que devem ser realizados em determinada situação), quase todos apresentam esquemas dessa forma para auxiliar na tomada de decisão médica. Também existem o “Ecomapa” e o “Genograma” (o qual nós analisaremos exemplo no **Capítulo 5**), essas ferramentas utilizam de desenhos esquemáticos, os quais os estudantes têm de aprender a usar para traduzir a relação de familiares com o paciente e dele com a comunidade. O genograma (código da realidade figurada) é não apenas recurso de ensino e aprendizagem como também é ferramenta de trabalho do médico.

¹² Quando em parêntese significa que o código da realidade figurada é um, mas como não foi feito pelo participante é na verdade uma fotografia do código, ou seja, o registro da participante é a fotografia. Por isso código da realidade figurada (fotografada): um código da realidade figurada que foi registrado pelo participante por meio da fotografia. Utilizaremos esse recurso quando houver essas complexas relações entre os códigos nesta tese.

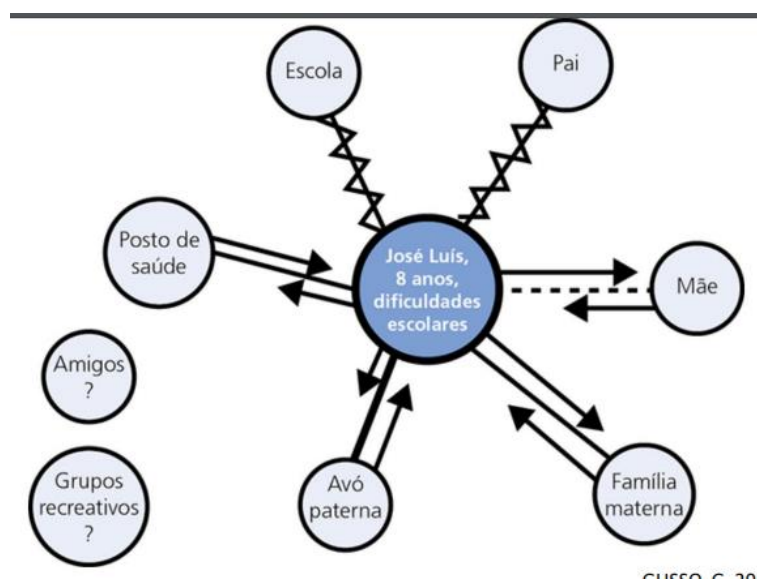


Figura 24: Código da realidade figurada: processo narrativo - IESC: Ecomapa.
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

As práticas (gênero prático), por sua vez, acontecem em três gêneros predominantes distintos: um é o acompanhamento da prática de professores-preceptores dentro da Unidade Básica de Saúde. Isto é, o estudante acompanha e observa o atendimento do professor enquanto médico, observando todas as ações da consulta com o paciente, portanto, o código da realidade predominante é o **código da realidade observada**. Embora em alguns momentos o estudante possa e é incentivado ele próprio a tomar ações da consulta, como por exemplo, aferir pressão, tomar a história do paciente e etc. - ainda que sempre junto ao professor-preceptor. Neste tipo de aula não existe a produção de anotações escritas verbais, tampouco, imagética pelos estudantes, diferente, portanto, da aula expositiva (gênero teórico). Embora, presente ainda as articulações de outros códigos, como quando o professor entre uma e outra consulta explica por palavras verbais condutas e doenças pelo **código da realidade evocada**.

Outro gênero de aula prática recorrente é a denominada Visita Domiciliar (VD), é quando os estudantes em grupo, junto ao Agente Comunitário de Saúde (ACS) e professor-preceptor visitam casas na comunidade. O que acontece de duas maneiras: a primeira, apenas os estudantes em grupo entram na casa da pessoa e então conversam com as pessoas desse domicílio, aplicando os conceitos e ensinamentos de processos e condutas articulados e ensinados nas aulas teóricas, como por exemplo, a produção do genograma. Sendo o código de predominância nesse caso o **ur código** e **código da realidade observada**, pois na aplicação da leitura do corpo a leitura dinâmica torna-se de estrutura linear e temporalidade dinâmica. Outra maneira de aula desse gênero, a VD, na qual a conduta é feita pelo professor que conduz toda a consulta e os estudantes apenas observam, tendo como predominância o **código da realidade**

observada - muito parecido à atividade da Unidade Básica de Saúde (UBS). Neste caso há poucas anotações verbais e imagéticas dos estudantes; mas há discussões e explicações pelo **código da realidade evocada** – portanto, as articulações em código das VD e UBS acontecem muito pela articulação do **ur código** por outros códigos.

Por fim, o outro gênero de aula prática é a aula no Centro de Simulação. Neste tipo de aula os estudantes são alojados em salas preparadas para simular uma consulta. Isto é, uma sala dentro da instituição de ensino estruturada em dois cômodos, um com cadeiras em sequência (como uma sala de aula tradicional de ensino expositivo) separada por um espelho falso e do outro lado, um cômodo com maca, mesa, cadeira, como se um consultório médico. A Figura 25 apresenta um exemplo de centro de simulação semelhante ao vivido e descrito, uma sala para observação com cadeiras, lousa branca e monitor que transmite em tempo real; e outra sala com o cenário e manequim tecnológico (utilizado na cadeira de Prática Clínica, como será mapeado no **Tópico 4.4** deste capítulo).

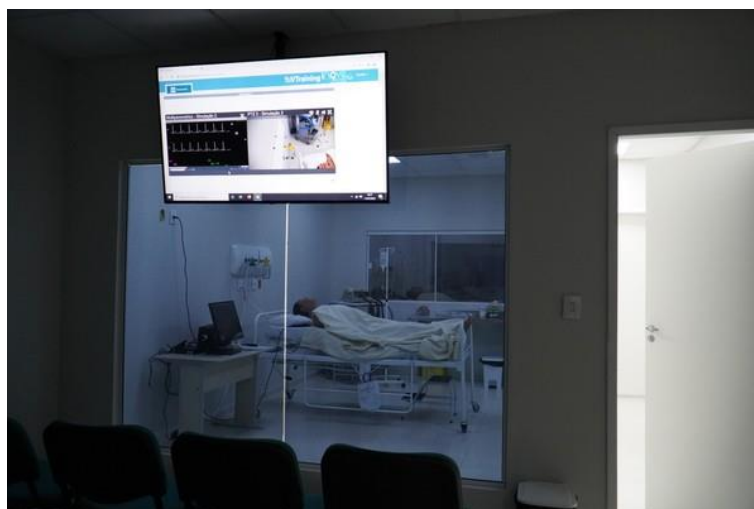


Figura 25: Código da realidade observada e código da realidade representada - IESC: Centro de simulação.
 Fonte: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/especial-publicitario/unifaa/noticia/2022/11/15/curso-de-medicina-ganha-destaque-nacional-com-centro-de-simulacao-realistica.ghtml>. Acesso 09 nov. 2024

O gênero constitui-se da seguinte maneira: parte da turma e o professor ficam no primeiro cômodo, atrás do falso espelho com visão do outro cômodo. Enquanto isso, um estudante adentra o segundo cômodo, onde há uma simulação com um ator (geralmente nesta cadeira são atores e não manequins). O estudante toma sozinho sem preceptor à função de médico e faz ele próprio a consulta com o ator que tem como papel ser um paciente. Forma-se assim, portanto, a simulação de uma consulta real. É predominante o **código da realidade representada** - onde cada ator tem seu papel (o medico feito pelo aluno e o paciente feito pelo ator funcionário da instituição). Ao mesmo tempo em que os estudantes atrás do falso espelho

observam e discutem essa ação, então, **código da realidade observada** ou **código da realidade transmitida**, se assistirem pelo monitor.

Aspecto relevante é que neste gênero de aula, alguns estudantes fotografam os quadros com esquemas referentes aos passos da consulta a serem seguidos, esses dados são dispostos em um quadro (lousa branca) no cômodo de onde os estudantes observam a ação dos atores. O que significa que menos importa a consulta em si; e mais os procedimentos a serem seguidos, esquematizados pelo professor de forma multimodal verbo-visual. Assim sendo, o **código da realidade fotografada** é também relevante. Isso porque outras técnicas podem ser utilizadas, tais como, os próprios estudantes anotarem de maneira linear os passos, porém, preferem fotografar o esquema - assim a linearidade verbal é revertida em leitura de estrutura imagética pelo esquema taxinômico escrito em quadro, sendo mais direta e dinâmica. Poderia também, copiar a mão o esquema, mas o que ocorre (e com certa frequência) é fotografar o esquema e não copiá-lo; porque a foto armazenada no dispositivo móvel como o celular permite ser carregada e consultada facilmente no futuro pelos estudantes.

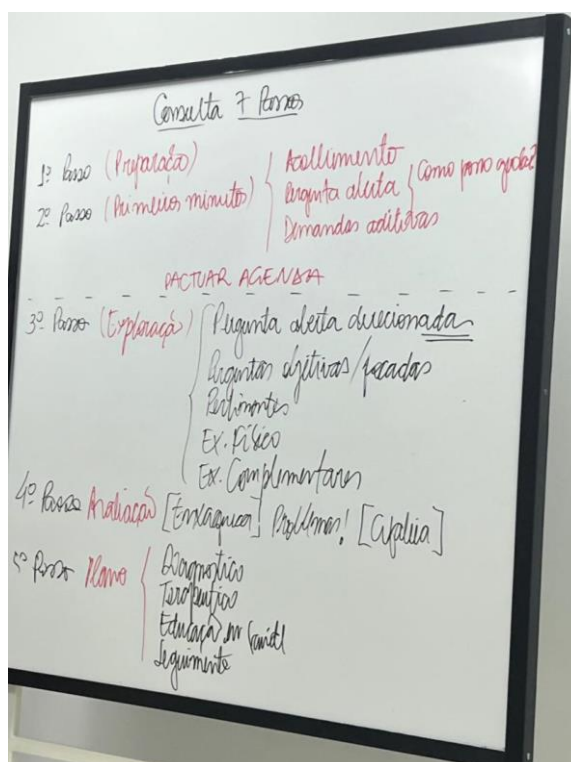


Figura 26: Código da realidade evocada: Processo analítico - IESC: Passos da consulta.
Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

As aulas articulam os códigos, na aula de gênero teórico de caráter expositivo há a predominância da multimodalidade verbo-visual escrita, muito por esquemas, tendo um sentido

de leitura pela hierarquia da linearidade e da estrutura. E quando em relação às aulas práticas de VD e na UBS o ***ur código*** e **código de realidade observada** tem como produção de sentido uma leitura de hierarquia de estrutura com linearidade dinâmica, respectivamente. Isto é, transitar entre os códigos permite maneiras de leituras diferentes e complementares para o processo de ensino aprendizagem.

Tabela 8: Tabela mapeamento IESC.

TABELA MAPEAMENTO IESC		
Códigos da realidade	Gêneros discursivos	Mapeamento e características
<i>Ur código</i>	Aula prática e aula teórica	Visitas domiciliares e aula expositiva
Realidade observada	Aula prática	Visitas domiciliares com professor na consulta Aulas na Unidade Básica de Saúde. Centro de simulação
Realidade imaginada	Ficção	Os esquemas são projetados em aula para então segui-los mentalmente e os (re)produzir nas condutas.
Realidade representada	Aula prática	Aula simulada nos centros de simulações pelos alunos e funcionários
Realidade evocada	Aula prática e expositiva	Escrita ou oralmente. Muito usada em esquemas, explicações e conceituações
Realidade figurada	Aula prática e expositiva	Muito usada para esquemas e exemplificações. Tanto ferramenta didática como de trabalho (no caso do “Genograma” e “Ecomapa”)
Realidade fotografada	Aula prática	Fotografia dos esquemas de conduta.
Realidade transmitida	Aula prática	Monitor televisivo que permite observação das ações da prática no centro de simulação.

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

4.2. MORFOFUNCIONAL

Esta cadeira é dividida em três disciplinas: histologia (estudo das células e tecidos), embriologia (estudo da formação do humano, dos gametas ao feto) e anatomia (estudo das partes e relações do corpo humano). Portanto, o objetivo da cadeira é apresentar, categorizar as estruturas do corpo e suas relações funcionais, do macro ao micro. Essas disciplinas se configuram em três diferentes gêneros de aula: aula teórica de caráter expositivo, aula prática de histologia e aula prática de anatomia. Em termos gerais as três disciplinas apresentam características muito semelhantes enquanto as aulas teóricas de caráter expositivas: os estudantes sentam em suas carteiras e a frente deles o professor leciona a aula, o professor utiliza de um quadro (lousa branca) com quatro cores de canetas a disposição (azul, vermelho, preto e verde); o professor também tem um projetor que projeta a tela do computador no mesmo quadro. Assim, o professor pode compartilhar com os estudantes arquivos ao projetá-los no quadro. Nas três disciplinas referentes à aula expositiva temos uma articulação em **ur código** com os **códigos da realidade evocada, realidade figurada e realidade fotografada**, as duas últimas em grande recorrência.

Mais especificamente: Na disciplina de anatomia temos dois gêneros, a aula teórica e a prática. Na aula teórica expositiva o professor projeta imagens de livros tanto fotografias que apresentam para leitura estática o **ur código**, ou seja, **código da realidade fotografada**, quanto apresentam fotos de desenhos de livros sobre as mesmas estruturas, ou, em **código da realidade figurada**. Ao tempo que apresentam tais imagens eles articulam verbalmente – **código da realidade evocada** - sobre as estruturas, as categorizando, as conceituando, apresentando as relações entre elas e sua topografia (onde fica no corpo) e função (o que faz no corpo) em relação ao corpo como todo. Isto é, na disciplina de anatomia o objetivo não é apenas o reconhecimento dos componentes macroscópicos do corpo (o que pode ser visto a olho nu), conceituar as partes do corpo, mas perceber suas relações e funções perante todo o sistema que é o corpo humano. Como exemplo, seria: isto é um osso, o fêmur; e o osso serve para sustentação e proteção do corpo. É quando a leitura dinâmica do **ur código** é ensinada enquanto **código da realidade observada**: vive-se o corpo, ao observá-lo em detalhe promove-se o olhar de leitura com linearidade, ainda que dinâmica e por vezes até estática.

A anatomia é desta maneira a disciplina que propõe pelas articulações dos códigos o ensino de leitura do **ur código** do corpo, seria dizer, essa disciplina condiciona o corpo enquanto análise de design (vide **Capítulo 2**), pois ela propõe a leitura visual do corpo a nível perceptivo com imagens perceptivas e a nível mental com imagens mentais (vide **Capítulo 2**).

É ela a matéria que gera seu letramento, ensina como lê-lo: em posição anatômica, a leitura ganha linearidade: começo da cabeça aos pés (céfalo-caudal), projeto linhas imaginárias (imagens mentais) nesse corpo o dividindo em planos tridimensionais (sagital, longitudinal, transversal) e em cada setor percebo as estruturas (imagens de percepção) e suas relações ali. O corpo toma dimensão de texto em tridimensionalidade. Assim, as regiões textuais apresentam aspectos criteriosos (vide **Capítulo 2**); cada região tem suas estruturas e órgãos específicos em relação uns com os outros. Por exemplo, divido o abdome (região que se estende abaixo da costela – diafragma – até a região do púbis – pelve) em quadrantes, essas linhas imaginárias delimitam regiões nas quais estão determinados órgãos, tal como exemplificado na Figura 27 (exemplo semelhante exposto no **Capítulo 2**).

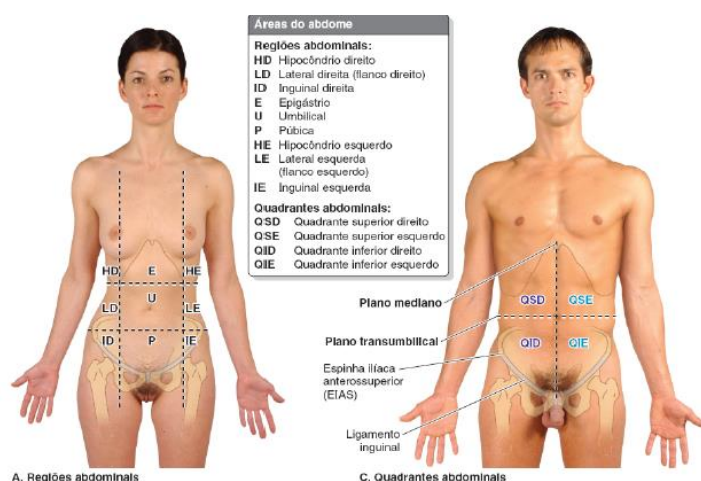


Figura 27: Código da realidade fotografada (pós-editada): Processo analítico – Morfofuncional: os nove e quatro quadrantes delimitadores da região abdominal.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador de Moore 2020, documento digitalizado.

Desta maneira funciona a anatomia enquanto processo de leitura, a leitura é possibilitada pelo congelamento do dinamismo do corpo, como do cinema para a fotografia. Neste sentido temos conceituadas e caracterizadas as partes do corpo (estrutura). Contudo, ao considerar as funções das estruturas, além de planos, temos eixos e assim, dividimos membros superiores e inferiores, cabeça e tronco, cada qual com sua movimentação específica em relação aos eixos e seus planos, o que permite a leitura em movimento e em tridimensionalidade (função).

Em suma, é possível dizer que a leitura do corpo é feita por ordem de estruturas hierárquicas: da estrutura mais reconhecível em determinada região (aspecto criterioso), demarcada pelos planos e linhas imaginárias (imagens mentais) que serve de referência para estruturas circundantes e então compor o corpo como texto. Seria dizer, se isto é o tronco na

região da barriga (abdome) podemos dividi-lo em nove quadrantes (*framing*); e no quadrante superior direito há o fígado (elemento mais saliente) e perto dele temos a aorta descendente (vaso arterial que leva o sangue do coração para o corpo) e mais a esquerda, o ventrículo direito do coração e etc. Isto é a análise de design ou modo de leitura do corpo, a qual se assemelha a leitura de uma tela que permite certa linearidade de leitura.

O processo de leitura é realizado por meio da articulação dos códigos, sendo necessário primeiro estabelecer essas formas de leitura. O que ocorre na aula teórica expositiva na qual o professor articula o **código da realidade evocada** com **código da realidade fotografada** e **código da realidade figurada**. “Olhem para cá, isto é o fígado, ele fica no quadrante superior direito, hipocôndrio direito, e tem relação com a artéria descendente, com a veia cava e com o pâncreas, tá vendo ali na imagem?” - diz o professor, em sinestesia, enquanto aponta para a imagem que apresenta todas essas relações.

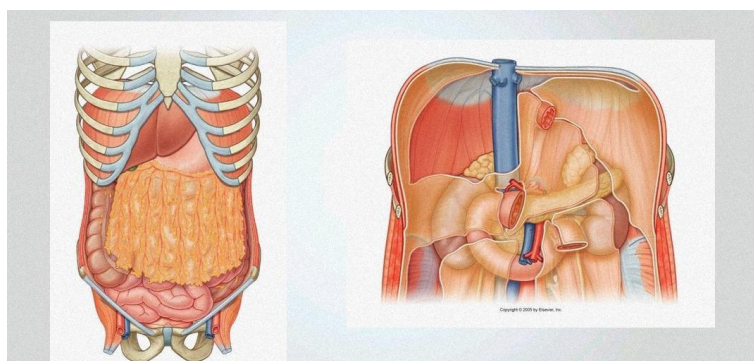


Figura 28: Código da realidade figurada: Processo analítico - Morfofuncional: os órgãos da cavidade abdominal.
Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

Existe, ainda, uma terceira articulação feita pelo professor enquanto leciona sua aula: ele mesmo desenha na lousa as estruturas sobre as quais ele está dando a aula. Assim, ele articula o **código da realidade evocada** (o que explica em palavras), **fotografada** do **ur código** e da **figurada** (a imagens projetadas no quadro) e o **código da realidade figurada** (os desenhos feitos pelo próprio professor). Esses três, quatro códigos por vezes presentes ao mesmo tempo produzindo efeito de sinestesia para construção de sentido (vide **Capítulo 2**). E por vezes o professor diz “Não, essa imagem não tá boa” e redesenha de maneira esquemática esclarecendo as estruturas e relações, como processo de tradução dos códigos e modos para produzir o sentido. Uma vez o professor disse, após eu questionar qual o processo dele e o porquê dessas esquematizações: “Às vezes eu fico em casa pensando a forma mais fácil de sintetizar as relações, pôr elas em desenhos de linhas para facilitar para vocês entenderem.”. É possível interpretar que são nessas articulações e traduções de códigos - e muito pelo desenho - que se estabelece a leitura do corpo, porque é necessária sua estrutura em linearidade.

diferença de cor) essa diferença dá-se pelo toque, pelo modo tátil, graças à resistência da parede da artéria que é mais dura ao toque que a veia (mais elástica). Em alguns casos, para processo didático, professores pintam em algumas peças anatômicas as cores referentes dos livros, ou seja, pintam a artéria de vermelho e a veia de azul. Porém, uma vez um professor de fisiologia admitiu: “Uma vez só de sacanagem, pra ver as reações dos alunos eu pintei veia de vermelho e artéria de azul, todos erraram – sorriu - quando eu perguntei qual era qual. Então, gente, livro é pra entender. Mas tem que ir no anatômico”. Portanto, o **código da realidade figurada** dos livros e aula teórica proporciona letramento, porque traduz para facilitação do aprendizado. Mas, em frente à coisa, ao **ur código**, ela precisa ser re-articulada e retraduzida enquanto **código da realidade observada** (leitura linear pelos multimodos). Na Figura 30 temos uma peça anatômica (abdome de um cadáver dissecado) com as veias pintadas de azul, as artérias de vermelho e de verde os ductos biliares (vide Figura 29), assim o estudante pode articular com a teoria e sentir a diferença no tato – relação de tradução multimodal para construção de sentido.



Figura 30: Código da realidade fotografada: Processo analítico – Morfofuncional 2: Apresentação dos vasos e relações na peça anatômica

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 1: Apenas recorte da imagem original.

Esse gênero de aula prática tem como objetivo pôr em prática os processos aprendidos nas aulas teóricas expositivas; e mesmo nesse gênero de aula, no qual predomina o **ur código**, o professor rearticula com suas palavras as estruturas e relações - **código da realidade evocada**. E não é incomum que desenhe as estruturas de maneira esquemática nas lousas

brancas do laboratório ou até mesmo nas mesas de metais, comparando a peça anatômica do cadáver com o esquema - **código da realidade figurada**. Portanto, mais uma vez presente um processo de sinestesia de modos.

Outra ferramenta presente nesses laboratórios são próteses em 3D, as quais simulam em tamanho menores e melhores manipuláveis as estruturas anatômicas, como por exemplo, esqueletos de plástico ou a estrutura do cérebro feita de plástico. A Figura 31 apresenta o uso de uma dessas próteses, os alfinetes são utilizados para marcar a estrutura anatômica, ele demarca o aspecto criterioso que deve ser considerado para identifica-la, essa prática do uso do alfinete é usada em peças anatômicas também (vide Figura 30).



Figura 31: Código da realidade reproduzida (congelado em frame): Processo analítico – Morfofuncional 3: Apresentação das regiões do telencéfalo.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 1: Apenas recorte da imagem original.

Assim é a produção de sentido na anatomia, articulando esses códigos simultaneamente para produção de sinestesia e o sentido do corpo (o que é e as características do corpo) é graças aos sentidos da fala (exposição e explicação), dos sentidos da fotografia (análise estática), dos sentidos dos desenhos (esquematização das estruturas) e o sentido das coisas inarticuladas enquanto **ur código**. A Figura 32 ilustra as relações multimodais sinestésicas percorridas até aqui, a o uso da prótese (a mesma da Figura 31), uso de peça anatômica (coluna vertebral dissecada), junto a desenhos e palavras verbais escritas na mesa de metal, tudo isso enquanto o professor leciona explicando as estruturas, suas relações e funções. A exemplo da aula teórica

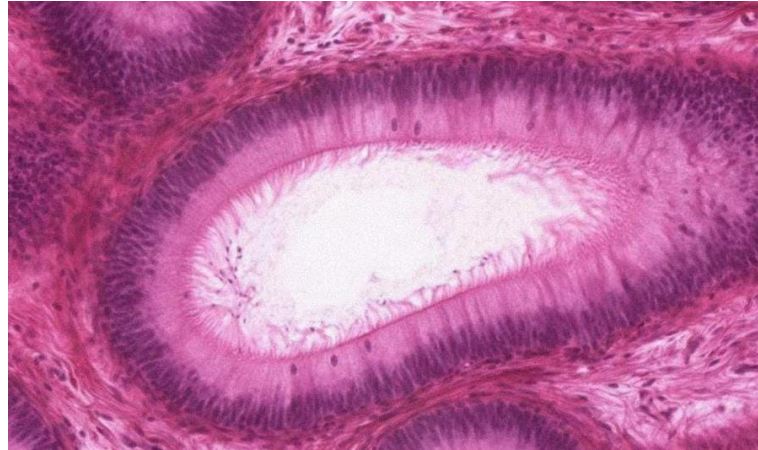


Figura 33: Código da realidade transmitida (fotografada): Processo analítico taxinômico encoberto - Morfofuncional: Lâmina do Epidídimo, por telescópio óptico e técnica de hematoxilina e eosina. Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

A Figura 34 apresenta outra técnica de visualização pelo microscópio magnético, o qual não apresenta coloração (se o leitor voltar ao exemplo do **Capítulo 2** poderá ver o quão diferente são os estilos de visualização dependente da técnica utilizada para tanto, reforçando a ideia matéria-forma antes argumentada):

Podócitos



Figura 34: Código da realidade transmitida (fotografada): Processo analítico taxinômico encoberto - Morfofuncional: Podócitos em microscopia magnética. Fonte: Adaptada pelo pesquisador da aula Morfofuncional 2: Apenas recorte da imagem original.

Neste processo temos um **código da realidade transmitido**, o qual é posteriormente transformado em **código da realidade fotografada** para apresentação na aula teórica junto à articulação com outros modos. O ensino da histologia tem como base o reconhecimento de

padrões completamente visuais, ou seja, a célula tingida e/ou capturada pelo processo transmissivo tem característica de tela como se um texto visual (a exemplo do corpo, mas o reconhecimento de padrões da histologia é só visual). Logo, um processo de leitura que se dá pela estrutura dos padrões e de temporalidade estática, mais uma vez busca-se os aspectos criteriosos. Como se um processo analítico de portador e atributos possessivos, ou ainda, se é considerada a relação das estruturas, configura-se uma estrutura analítica taxonômica (vide **Capítulo 3**).

A leitura da célula transmitida por esses processos de transmissão tem tamanha analogia com uma tela que um professor patologista uma vez disse: “eu sou meio artista também, porque eu tenho que pintar essas células e perceber as cores e as formas, tudo certinho”. Por exemplo, uma célula de formato quadrado é um tipo de célula e deve se considerar sua relação com outras células circundantes à ela, o que é referente a determinado tecido. Nessa comparação taxonômica, se há outra estrutura de formato cilíndrico perto daquela estrutura de formato quadrado, isso significa ser outra célula e outro tecido; assim como se de cor rosada é uma coisa, se de cor roxa outra, se o núcleo é maior ou menor, etc. Todos esses padrões devem ser ensinados para serem reconhecidos. É um processo de letramento para se reconhecer, categorizar e diferenciar as células, os tecidos e até os órgãos. A leitura tende a análise de comparação da arquitetura do tecido, ou em outras palavras à análise de design (vide **Capítulo 2**). Neste gênero de aula, os estudantes produzem mais anotações verbais – **código da realidade evocada** – pois praticam muito a leitura pelo material previamente fornecido pelos professores.

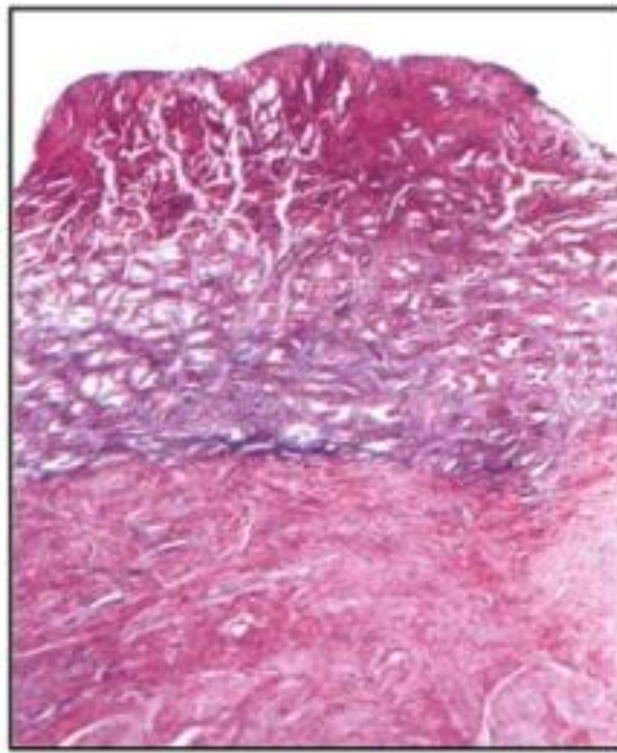


Figura 35: Código da realidade transmitida (fotografada): Processo analítico - Morfofuncional: endométrio em fase menstrual, tingido de eosina e hematoxilina.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecido pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

Já o gênero prático acontece no laboratório de histologia, uma sala com várias mesas e em cima dessas mesas você tem microscópios ópticos. Neste momento é ensinado ao estudante a manipular os microscópios ópticos; já com a habilidade para fazê-lo, o professor disponibiliza lâminas de acrílico e nelas estão os pedaços de tecido (os conjuntos de células que passaram pelo processo de coloração antes apresentado), os estudantes colocam essas lâminas no microscópio para enxergar e procuram padrões ensinados na aula expositiva: a lâmina torna-se uma tela transmitida pelo microscópio, torna-se um **código da realidade transmitida**. E mais uma vez o professor continua articulando códigos para tradução e sinestesia dos modos, como na aula prática de anatomia. É preciso, portanto, compreender as formas que possibilitam a leitura e a leitura dos padrões. A ação dos alunos é muito semelhante ao gênero teórico, a maior preocupação é compreender e ler os padrões, anotando verbalmente as características e categorizando a célula e tecido – **código da realidade evocada**.

A embriologia tem apenas o gênero de aula teórica expositiva, o processo de articulação para tradução e sinestesia dos modos é o mesmo. O professor explica os processos de desenvolvimento do ser humano, dos gametas ao feto e o desenvolvimento de cada órgão e sistema, assim articula o **código da realidade evocada**, com os **códigos da realidade fotografada** e até os **códigos da realidade reproduzida** enquanto fotografia (são frames

congelados de vídeos), como por exemplo, imagens de ultrassom. O **código da realidade reproduzida**, também, se apresenta como vídeos de ultrassom, vídeos de animação e esquemas 3D animados para visualização do processo de amadurecimento e evolução do embrião.

Nesta disciplina a maior recorrência é o **código da realidade figurada**, ou seja, desenhos de cada fase de desenvolvimento da vida humana e de seus órgãos e tecidos. E nesta disciplina há uma condição singular, a base de ensino aprendizagem assemelha-se muito a uma **arte sequencial** - gênero narrativo que usa de uma sequência de imagens estáticas que tomam dinamismo por meio da leitura (Silva, 2020). Pois, a disciplina de embriologia responde a uma ordem de desenvolvimento cronológica - da fecundação até o desenvolvimento de cada sistema - essa ordem temporal é base fundamental do processo de ensino aprendizagem, ainda que sempre em articulação com os outros códigos. A leitura é, portanto, ainda mais linear com temporalidade linear definida. Na Figura 36 temos apresentada em sinestesia verbo-visual o desenvolvimento do coração, da esquerda para a direita, cada estrutura de cor diferente, para apresentar analogamente qual estrutura ela vai ser tornar ao longo do tempo.

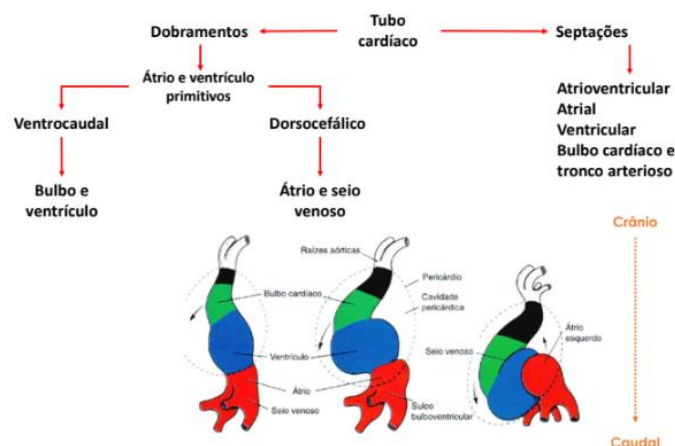


Figura 36: Códigos da realidade Figurada e Evocada(fotografada): Processo narrativo – Morfofuncional: O desenvolvimento do coração.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecido pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

Os estudantes produzem suas anotações por escrita verbal (**código da realidade evocada**) e principalmente pelo **código da realidade figurada**, respeitando o princípio de linearidade temporal das evoluções do corpo, ou seja, produzindo narrativas visuais, as artes sequenciais. Portanto, a cadeira apresenta vastas quantidades de relações de códigos e modos, com muitas traduções e sinestesias, para produção de sentido, respeitando o objetivo de cada

disciplina; relações essas produzidas pelos professores e acompanhadas pelos estudantes, o que possibilita a leitura do ***ur código*** enquanto articulado a outros códigos.

Tabela 9: Tabela mapeamento Morfofuncional.

TABELA MAPEAMENTO MORFOFUNCIONAL		
Códigos da realidade	Gêneros discursivos	Mapeamento e características
<i>Ur código</i>	Aula prática e aula expositiva	Contato com as peças anatômicas e aula lecionada.
Realidade imaginada	Ficção	Os sentidos e demarcações de leitura do corpo e padrões ensinados nas articulações dos códigos (imagem mental) são projetados no corpo <i>ur código</i> (imagem perceptiva).
Realidade evocada	Aula prática e expositiva	Categorização, conceituação, relação e função das estruturas anatômicas macro e microscópicas por escrita e oral verbal.
Realidade figurada	Aula prática e expositiva	Desenhos projetados no quadro ou desenhados pelo professor no quadro.
Realidade fotografada	Aula expositiva	Fotografias de realidade figurada (imagens de livros) ou de peças anatômicas e estruturas anatômicas macro (<i>ur código</i>) e microscópicas (realidade transmitida).
Realidade transmitida	Aula prática	Realidade <i>ur código</i> (com processo de tingimento) transmitida por meio da tela de um microscópico óptico ou magnético (sem tingimento), tendo caráter analítico de leitura.
Realidade reproduzida	Aula expositiva	Reprodução de realidade transmitida e vídeos do processo de evolução do embrião.

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

4.3. FUNÇÕES ORGÂNICAS

Esta cadeira é dividida em duas disciplinas, as quais: fisiologia e bioquímica (Funções Orgânicas I) e fisiologia e farmacologia (Funções Orgânicas II). Funções Orgânicas I e Funções Orgânicas II são disciplinas diferentes em períodos diferentes, mas como apresentam o mesmo gênero de ensino e são institucionalmente alocadas em uma mesma cadeira denominada de Funções Orgânicas, sequencialmente I e II, apresentam o mesmo *modus operandi*. Quando no segundo período, denominada Funções Orgânicas I, é relevante considerar outra cadeira que existe separadamente, a Farmacologia. Mas depois, no terceiro período, quando Funções orgânicas II, a disciplina de fisiologia é conjunta a de farmacologia, mas sem a disciplina de bioquímica. Em primeiro momento o objetivo de ensino são os processos de funcionamento do corpo – ensino da fisiologia e da bioquímica, junto à outra cadeira citada que ensina a introdução de farmacologia. Já no segundo momento, continua o ensino do funcionamento do corpo pela fisiologia, enquanto, a farmacologia avança para tratamento de possíveis alterações desse funcionamento, tudo isso em uma só cadeira, como supracitado. Em suma e para facilitação do entendimento é dizer: o objetivo é ensinar o funcionamento do corpo e alguns processos que permitem restaurar esse funcionamento caso ele não esteja o considerado ideal.

Assim, as aulas se apresentam no gênero de aula teórica de caráter expositiva. E em todas elas, os estudantes se sentam perante o professor que produz suas explicações de conceitos, processos e funcionamento biológicos a nível molecular, celular, tecidual, do órgão até do sistema do ser humano como um todo. O professor tem como ferramenta um quadro (lousa branca), um projetor e canetas verdes, pretas, vermelhas e azuis; e assim articula os códigos por multimodos. Usa da oralidade verbal para explicar sobre os processos - **código da realidade evocada** – junto a desenhos retirados de livros e por vezes fotografias de órgãos e tecidos humanos - respectivamente **código da realidade figurada** e **código da realidade fotografada**. Embora menos comum, por vezes, há a apresentação de alguns vídeos, no qual há um paciente com problemas de funcionamento de um determinado sistema, ou seja, com uma lesão ou doença para, então, comparar com o sistema funcional. E ainda, há a apresentação de vídeos esquemáticos em animação 3D com o funcionamento cronológico do sistema e órgão, ou de procedimentos e condutas médicas, referentes ao conteúdo da aula dada - portanto, **código da realidade reproduzida**.

Nas aulas de fisiologia (Funções Orgânicas I e II), o objetivo não é apenas o sentido, ou seja, compreender o funcionamento do corpo, mas sim, compreender o processo de sentido para tal funcionamento (aspecto fundamental no ensino de medicina). Desta maneira, o

professor projeta no quadro (lousa branca), por meio de um projetor digital, slides que contenham conceitos escritos em modos verbais e visuais (**código da realidade evocada** e **código da realidade figurada**). Essas imagens são variáveis em estilo, de desenhos esquemáticos à realistas (tal como na anatomia), embora, a maioria de estrutura esquemática. A Figura 37 apresenta imagem esquemática do coração, representando as câmaras enquanto aspecto mais característico do órgão (vide **Capítulo 2**).

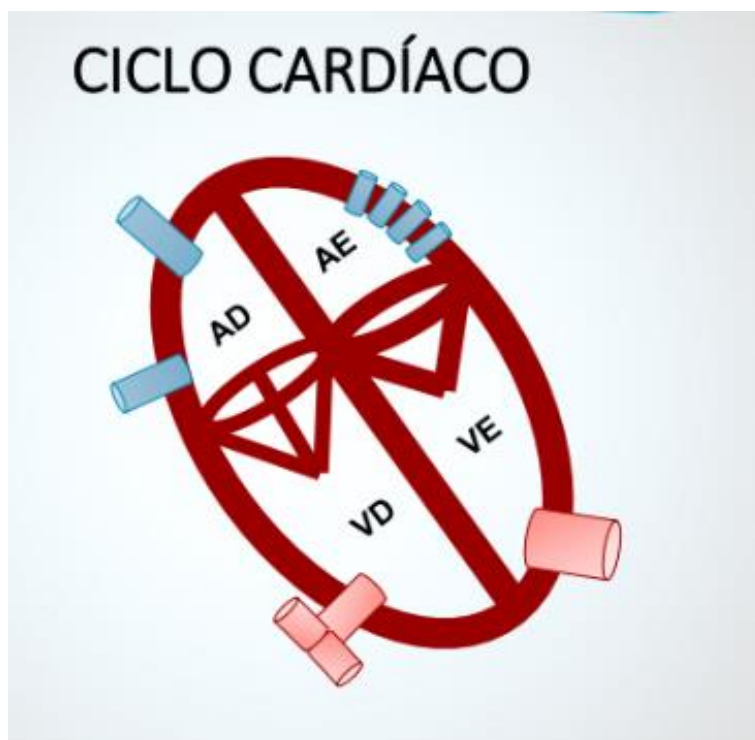


Figura 37: Código da realidade Figurada(fotografada): processo analítico - Funções Orgânicas - ciclo cardíaco.
Fonte: Adaptada pelo pesquisador da aula Funções Orgânicas 1: Apenas recorte da imagem original.

O professor também utiliza muito as canetas e o quadro para desenhar, por vezes redesenha as mesmas estruturas dos desenhos esquemáticos enquanto os explicam por meio das palavras. Promovendo por meio desse ato não apenas uma tradução entre modos, mas sua sinestesia, para facilitar o máximo possível o entendimento. Por exemplo, redesenha as quatro câmaras característica do coração da Figura 37 e com a caneta fazer o caminho que o sangue faz; ou simplesmente interage com a imagem projetada e desenha sobre ela, explicitando o processo de funcionamento do corpo. “Eu prefiro desenhar para vocês acompanharem o raciocínio” – uma vez disse um professor enquanto lecionava sobre o ciclo cardíaco.

Por vezes, apresenta fotografias de órgãos e tecidos, mas esse **código da realidade fotografada** é apenas para contextualização e amostragem, pois pouco diz sobre o funcionamento fisiológico, assim seu sentido de leitura é muito parecido com o uso na disciplina de anatomia. É possível dizer, a construção multimodal verbo-visual da fisiologia

assim como na anatomia é base do processo de ensino aprendizagem, mas na fisiologia o que é evidenciado são os processos em relação às estruturas, enquanto na anatomia, há maior evidência nas estruturas em relação ao processo de funcionamento.

Já que, na fisiologia os funcionamentos de maior interesse são moleculares e não apenas macroscópicos como na anatomia. Neste sentido a sua visualização muitas vezes é impossível a olho nu, precisando ser traduzida de outro modo para compreensão, para tanto se faz uso das modalidades verbo-visuais escritas (**códigos da realidade evocada e figurada**). Por exemplo, a Figura 38 apresenta não somente a estrutura esquematizada da parte de um órgão, mas o seu processo de funcionamento, no caso o rim: a alça renal e o processo de osmolaridade (1,2,3,4, etc.), ou seja, o processo de filtração (mais especificamente a reabsorção) da urina pelo rim.

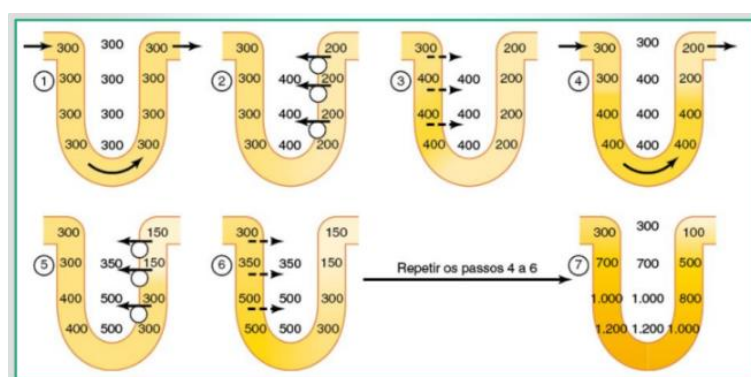


Figura 38: Código da realidade Figurada(fotografada): processo narrativo - Funções Orgânicas: processo de ação da alça renal.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecido pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

Em outras palavras, ao se tratar e ter foco no processo de funcionamento fisiológico do corpo, os desenhos esquemáticos que simplificam a imagem são muito importantes, já que ao ser um processo exige (ou se propõe) uma ordem cronológica e linear das ações de acontecimento, um construto processual: sai-se do ponto A ao ponto C, percorrendo o B; ou, primeiro acontece uma coisa e depois outra e depois outra etc. As estruturas, seu funcionamento e o que ocorre nelas devem ser reconhecidos como causa e efeito, tendo correlação, e isto afeta o processo de leitura e modo de pensamento.

Para melhor explicar, comparar à disciplina anatomia: como dito, nessa procurasse uma estrutura reconhecida (atributo possessivo), para depois reconhecer suas circundantes dentro do quadrante projetado (o todo), como já explicado (vide **Capítulo 2** e **Capítulo 3**). Na fisiologia, faz-se o mesmo, porém, essa leitura pela hierarquia de estrutura precisa de outra constante para leitura, a ordem de funcionamento. Tomemos o sistema cardiovascular, mais especificamente o coração. Na anatomia, busca-se as estruturas, como por exemplo, o ápice do coração, no ventrículo esquerdo, isto é, a região mais alongada e protuberante do coração, nisto,

corpo enquanto imagem perceptível, projetando nele as imagens mentais de suas divisões imaginárias, compondo linearidade à leitura. Essa leitura é ainda, complementada pela linearidade processual de funcionamento fisiológico, imagens mentais de funcionamento possíveis apenas na percepção do corpo enquanto material e imagem perceptível. Os estudantes produzem muitas anotações pelo **código da realidade figurada e evocada**, porque é necessário saber exatamente as relações dos processos e suas estruturas, do início, meio e fim e na ordem correta.

Nas aulas de farmacologia (tanto na cadeira separada quanto na integrada, respectiva a cadeira Funções Orgânicas II) o processo é o mesmo, o professor explica processos que alteram a fisiologia do corpo humano, ou seja, o processo de funcionamento incorreto do corpo, para depois apresentar alguns medicamentos e como eles atuam para “corrigir” esse “erro” na fisiologia. Para tanto, articula por meio de palavras verbais - **código da realidade evocada** – e de imagens projetadas de desenhos - **código da realidade figurada** - uma ordem cronológica desse funcionamento.

Na Figura 40 temos um exemplo gráfico que ajuda no raciocínio do pensamento farmacológico. Nela há a apresentação de várias classes de fármacos que alteram o ritmo cardíaco, em linha amarela está representado o ritmo primeiro, ou seja, o mau funcionamento do coração (arritmia, ou, coração fora do ritmo fisiológico). Já nas linhas pontilhadas em vermelho, a representação do ritmo posterior à ação do fármaco, o que altera o mau funcionamento cardíaco, o fazendo ter ritmo de batimento mais desacelerado (aproximando-se do ritmo fisiológico). É observável que cada classe de fármaco tem um resultado diferente (diminuindo comprimento ou/e verticalidade da linha; e/ou alongando a horizontalidade do platô), porém, todos eles têm condição linear do processo (semelhante à Figura no **Capítulo 2**, mas o uso da linha pontilhada altera totalmente o sentido).

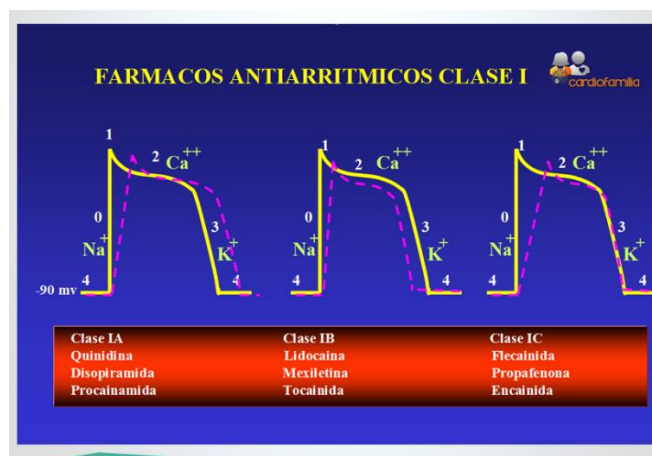


Figura 40: Código da realidade Figurada(fotografada): processo analítico - Funções Orgânicas: ação de fármacos bloqueadores de canal de Sódio.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

A condição de pensamento na farmacologia é semelhante ao da fisiologia, um pensamento de estrutura mais hierarquicamente linear e processual, o que se ensina é o sentido do processo fisiológico, patológico e medicamentoso, grosso modo: do ponto A ao C, passando pelo B; quando B está errado, A não chega a C; e B precisa ser consertado, para que possa ir de A até C novamente. Porém, ainda que linear, a leitura é complexa porque ela considera outras variantes: um fármaco pode ter outros efeitos, efeitos adversos, atuar em vários órgãos e células e etc. Mas sempre pensando em um sentido linear processual para construir o sentido: aplicam-se em conjunto as linearidades do corpo anatômico, do processo fisiológico e do processo medicamentoso, todos nessa relação da imagem perceptível com a imagem mental (vide **Capítulo 2**). A exemplo da fisiologia, os estudantes produzem por códigos da **realidade figurada e evocada**, porém nesta disciplina o modo verbal tem maior relevância.

Na bioquímica, os códigos articulados são, também, os **códigos da realidade evocada** e os **códigos da realidade figurada**, tanto pelos professores quanto pelos estudantes. Pois junto às falas verbais dos professores são apresentados esquemas verbais e visuais que representam o processo de transformação químico, pelo uso de setas e letras (que representam elementos químicos). O processo de leitura e construção de sentido é semelhante ao da fisiologia e da farmacologia, produz-se o sentido pela tradução e sinestesia dos modos, a leitura é estruturada em uma linearidade processual, com início, meio e fim hierarquizados. A Figura 41 apresenta o ciclo da ureia no organismo, ainda que leitura circular, a figura exige (pelo uso das setas) uma direção linear estabelecida, mais uma vez, evidenciando o processo que deve ser pensado linearmente tal como explicado anteriormente.

projeta as linhas imaginárias, e se projeta também todo um sistema que produz linearidade da leitura do corpo. Para tanto, uso de diversos códigos, porém, destacando-se os **códigos da realidade evocada** e **códigos da realidade figurada**, sempre em uma relação processual de início, meio e fim.

Tabela 10: Tabela de mapeamento Funções Orgânicas

TABELA MAPEAMENTO FUNÇÕES ORGÂNICAS		
Códigos da realidade	Gêneros discursivos	Mapeamento e características
<i>Ur código</i>	Aula expositiva	Articulação de códigos para apresentação, explicação e conceituação de processos do funcionamento do corpo; e de medicamentos.
Realidade imaginada	Ficção	Os sentidos dos processos que produzem linearidade processual de leitura sobre o funcionamento corpo e seus padrões ensinados nas articulações dos códigos para que sejam projetados no corpo funcional, no <i>ur código</i> .
Realidade evocada	Aula expositiva	Conceituação e explicação do funcionamento da fisiologia, farmacologia e bioquímica por meio de escrita e oral verbal.
Realidade figurada	Aula expositiva	Desenhos projetados pelo retroprojeto digital, ou desenhados simultaneamente a explicação oral verbal, para entendimento da cronologia do processo. Esquemas verbo visuais.
Realidade fotografada	Aula expositiva	Fotografias de peças anatômicas e estruturas anatômicas macro e microscópicas (<i>ur código</i>) para contextualização ao funcionamento do corpo.
Realidade transmitida	Monitoria	Monitorias em aulas ministradas por estudantes de períodos mais avançados.
Realidade reproduzida	Aula expositiva	Reprodução de vídeos esquemáticos 3D com o funcionamento fisiológico de órgão ou sistema. Reprodução do <i>ur código</i> com pacientes sem bom funcionamento fisiológico. Ainda, procedimentos e condutas médicas.

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

4.4. PRÁTICA CLÍNICA

A cadeira tem como objetivo ensinar a leitura multimodal do corpo para identificar determinada doença. Portanto, é referente à Semiologia, isto é, desenvolve a capacidade e a habilidade de ler sinais e interpretar sintomas do processo saúde e doença. Para isso, se utiliza dos conhecimentos das outras disciplinas (como as supracitadas) enquanto conjunto uno para promover a leitura do corpo e da doença. Assim, articula o sentido da doença nas possibilidades de sentidos multimodais; compreendendo a cadeia enunciativa para reconhecer a doença, o seu processo e as manifestações do corpo, o que se denomina como diagnosticar. Por isso o médico encontra um diagnóstico principal, os diferenciais, os secundários e os etiológicos: um sentido de doença (principal) em meio a tantos outros sentidos possíveis (diferenciais) que tem uma causa, um porquê de sê-lo (etiológico).

Isto é, de todas as manifestações patológicas que um corpo pode apresentar, o médico deve achar uma só doença que as caracterize (ainda que esse sentido construa novos sentidos e outras possibilidades). É como disse um professor: “Só se acha o que se procura; só se procura o que se conhece”. Por isso é necessário repertório, esses *scripts*, essa análise do design do corpo enquanto material (vide **Capítulo 2**). E assim, a disciplina apresenta seus gêneros distintos: aula teórica expositiva e aula prática.

A aula teórica expositiva recorre ao mesmo padrão das anteriores já mapeadas. O professor leciona com projetor, quadro (lousa branca), canetas, à frente dos estudantes sentados, articulando em tradução e sinestesia os diferentes modos e códigos da realidade. Desta maneira, o professor promove o ensino por meio da fala (**código da realidade evocada**), de imagens (**código da realidade figurada e fotografada**) e por vezes vídeos (**código da realidade representada**). Produzindo explicação, conceituação e caracterização de sintomas, sinais, síndromes, exame físico e manobras; o que possibilita a interpretação para diagnóstico e diferenciação do diagnóstico, isto é, construção do sentido da doença.

O sintoma é a expressão do paciente, ou seja, o paciente traduz por **código da realidade evocada** (por palavras verbais) e por **ur código** (suas expressões corporais) a característica de uma doença ou enfermidade que ele sente: “Estou com falta de ar.”, “Estou com um cansaço pesado.”. O sintoma aparece pelo relato do paciente, o que é considerado dentro da prática médica o aspecto crucial para se diferenciar uma possibilidade de sentido das outras. Esse relato ocorre graças à anamnese: a história contada pelo paciente em condição responsiva ao médico. Na anamnese é onde encontram-se a narrativa do paciente e a narrativa da doença.

A anamnese é gerada por meio de técnica oratória, ou seja, o modo verbal oral é considerado para letramento médico. Pois, a anamnese é forma de diálogo estabelecido por meio de técnica, porque existem perguntas e ordens de perguntas mais adequadas para sua construção, já que é por meio dela que o médico orienta sua prática e estabelece relação com o paciente. Portanto, é um tema de grande predominância no processo de ensino aprendizagem médico, as palavras verbais são fundamentais, e sempre considerando o contexto e o estado do paciente. Assim, é ensinado a leitura multimodal da situação e os recursos para saber construir uma boa anamnese, ou seja, como agir na interação dialógica com o paciente para que juntos se construam o sentido da doença.

Logo, o ensino da medicina para esse letramento considera o local e a situação para recolher essa narrativa: um consultório iluminado, sossegado e silencioso onde pode se olhar como um todo para o paciente e escutá-lo é o ideal: “Eu chego abro a janela, abro as cortinas, tiro a mesa do lugar, pra eu poder ver o paciente e olhar para ele” – relata um professor. Contudo, se em um local de emergência, as formas de produzir a anamnese se alteram, “É obvio que se você tiver numa emergência e o paciente mal, você não vai ficar enchendo ele de pergunta”, disse outro professor. O ensino para construção e interpretação desse modo verbal oral considera não apenas a ação da oralidade, mas tudo que nela implica: o corpo do paciente, o estado do corpo do paciente, o tempo, local e situação da ação.

Depois de colhida a anamnese, ela é transcrita verbalmente pelo médico e a sua escrita deve ser técnica, cada sintoma em parágrafos diferentes, em ordem cronológica de acontecimentos e os sintomas devem ser traduzidos para glossário médico: “Tive um desmaio.” torna-se “Paciente relata síncope.”, “meu coração estava batendo forte.” vira “Paciente relata palpitação.” e etc. Esse processo de transcrição é também ensinado enquanto letramento; e é de suma importância, pois sem o paciente é necessária tradução para comunicação futura, linear, segura e clara – nesse momento o público do enunciado deixa de ser o paciente e se torna os outros profissionais de saúde. Em suma, **ur código** é traduzido para **código da realidade evocada** como escrita verbal, para que sempre que necessário seja revisitado pelos médicos – o corte temporal antes dinâmico se torna estático e assim torna-se de leitura linear hierarquizada e bem estruturada em temporalidade estática do modo verbal (vide **Capítulo 2**).

Anamnese: modo Verbal	
Leitura do <i>ur código</i>	Escrita em código da realidade evocada
Diálogo oral, percepções e contexto situacional.	Hierarquia de linearidade e cronológico da história e tradução em escrita verbal, cronológica e em termos técnicos.

Fonte: Produzida pelo pesquisador com base em Porto, 2016; Flusser, 2012[2007]); Cope, Kalantzis e Pinheiro, 2020; Pasolini, 1982.

Já o sinal é qualquer expressão do corpo que remete a uma doença e que pode ser lido pelo médico, ou seja, **código da realidade observada** objetivando padrão de design independente do modo: pois o médico observa o corpo para encontrar um padrão que lhe comunique algo (como ensinado na cadeira Morfofuncional). É quando o médico faz a análise de design do corpo, buscando características (aspectos criteriosos) que possam identificar ou sugerir uma patologia ou ajudar a elucidar um sintoma. Essa análise de design denomina-se exame físico, o qual é constituído pela inspeção, palpação, percussão, ausculta e as manobras semiológicas, ações que utilizam da leitura de multimodalidade além da verbal para maior diferenciação entre as possibilidades de sentido.

Neste sentido, a análise geral e primária do corpo, ectoscopia é meio pelo qual se destacam aspectos importantes, tais como a coloração cianótica (sinal azul que remete a pouca oxigenação), a icterícia (sinal amarelo que remete a disfunção da bilirrubina) e o rubor (vermelhidão que remete ao “sangramento interno”) e até mesmo o edema (o inchaço por processos inflamatórios), a textura da pele (referente à hidratação) e dos cabelos; ainda, os batimentos cardíacos, a frequência respiratória e outras características. A ectoscopia pode apresentar características relevantes para sentido de doença tais como: gestos corporais, como por exemplo, a posição empróstotona e opistotona (vide Figura 43); ou ainda aspectos mais singelos como as pontas dos dedos, as quais podem indicar doenças pulmonares graves, pois “o exame do tórax começa pelos dedos” (López; Laurentiz-Medeiros, 2004, p. 558).

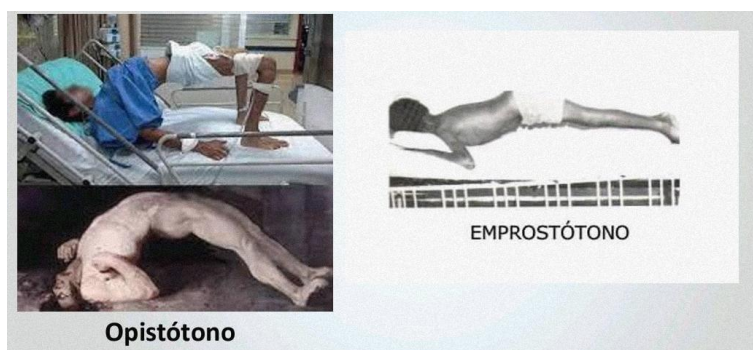


Figura 43: Código da realidade figurada e fotografada: processo analítico – Prática clínica 3: Posição opistótônica e empróstotona.

Fonte: Adaptado pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

O médico é ensinado a treinar o olhar, o tato, a audição e até o olfato para determinadas características e buscar no corpo do paciente encontrá-las. A Figura 44 apresenta aspectos criteriosos (atributos possessivos, vide **Capítulo 2**) de faces típicas; as quais representam características da face de uma pessoa remetendo a determinada doença (tal como argumentado no **Capítulo 2**). Assim se há sinal, como representado na imagem, há doença: face renal, então,

doença renal; face leonina então hansieníse, não há expressão logo Parkinson; nariz pequeno e boca aberta logo adenoidiana, por exemplo.

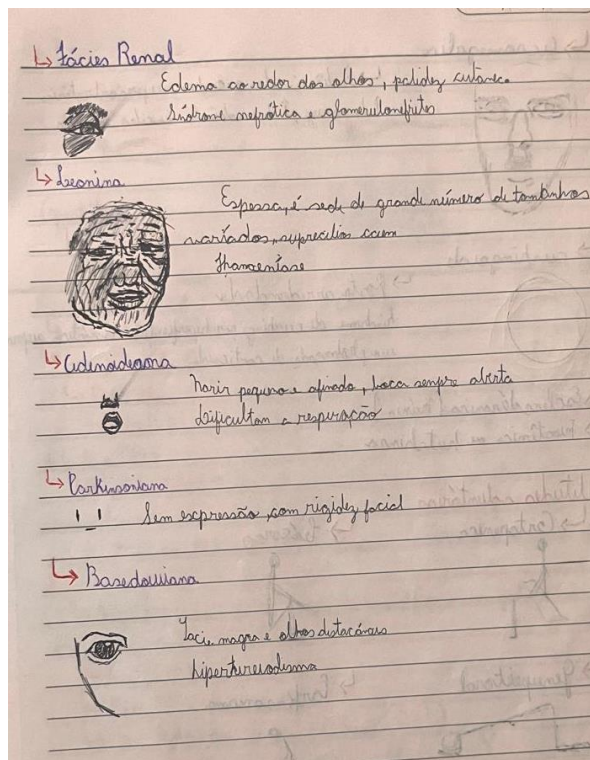


Figura 44: Código da realidade Figurada: processos analíticos - Prática Clínica 2: Faces típicas.
Fonte: Participante 6: Apenas recorte da imagem original.

Essas e outras características são ensinadas nas aulas teóricas expositivas, apresentando predominantemente por meio do **código da realidade fotografada**. Junto às fotografias o professor apresenta a imagem e destaca esses aspectos criteriosos (atributos possessivos), os articulando com explicações orais verbais da doença e fisiopatologia aos quais elas remetem - **código da realidade evocada**. E por vezes utiliza de desenhos esquemáticos para explicar ou relembrar todo o processo de adoecimento - **código da realidade figurada**. E por menos vezes, até vídeos que reproduzem essas condições - **código da realidade reproduzida**. O sinal, assim, representa toda uma fisiologia a ser considerada, a ser pensada, o que na fisiologia daquele indivíduo está alterada é caracterizada pela doença e representada pelo sinal (pensamento desenvolvido na fisiologia). Portanto, para gerar letramento há todo processo de tradução e sinestesia dos modos, pois todo o processo de produção do sentido da doença deve ser considerado – está presente toda uma cadeia enunciativa.

Desta maneira, existe, didaticamente, uma ordem de leitura da doença:

I) Anamnese, a partir dos achados da história contada pelo paciente, o médico a compara com seu repertório: o bom ou mau funcionamento de um sistema, tecido, órgão ou célula gerando hipóteses de doença;

II) Exame físico, neste momento se utiliza da leitura multimodal do corpo para que de acordo com a hipótese gerada através da coleta e da interpretação da anamnese, então, haja confirmação ou não dessa hipótese.

Em suma, nesta etapa do exame físico propõe-se olhar criterioso para o corpo para achar o que se procura de acordo com cada modo: primeiro a inspeção; depois palpação, percussão e ausculta. Essa ordem de análise de design enquanto processo formador de sentido pode variar de órgão para órgão e de sistema para sistema; pois cada órgão e sistema tem a ordem certa de qual modo usar para a leitura.

A inspeção é análise visual, é o ato de olhar mais detalhadamente e buscar as características visuais mais importantes e que podem caracterizar uma diferença ao fisiológico, isto é, características visuais que definem sentido enquanto doença, assim tem como predominância o **modo visual**. Ela pode ser estática, aquela que o movimento pouco importa, ou pode ser dinâmica na qual o movimento patológico é diferente em relação a um movimento fisiológico. Para ensino da inspeção é projetado *ur código* enquanto **código da realidade fotografada** e **código da realidade reproduzida**. O professor pode pela imagem estática (da fotografia ou parando o vídeo em *frame*) mostrar detalhadamente determinado aspecto relevante ou promover leitura mais demorada da ação/situação, e pode pelo vídeo mostrar as divergências de movimentações patológicas. Nesse prisma, a medicina funciona enquanto foto ou filme, vide Figura 45.

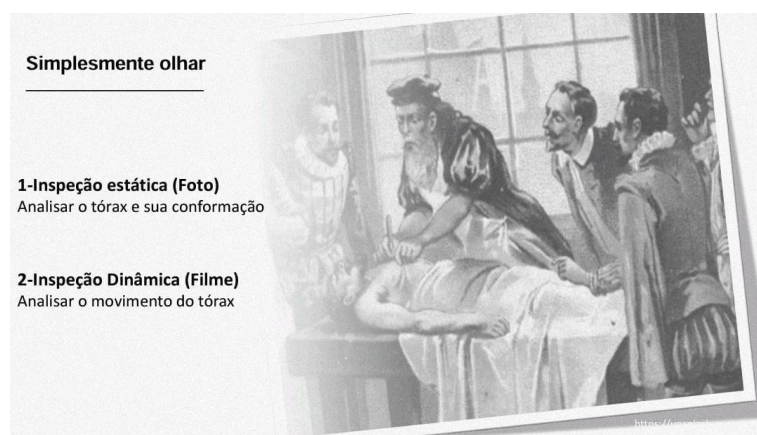


Figura 45: Código da realidade figurada e fotografada: processo narrativo – Prática clínica 4: A inspeção estática é uma foto e a inspeção dinâmica é um filme.

Fonte: Adaptado pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 16: Apenas recorte da imagem original.

Por exemplo, na observação dinâmica de uma pessoa com doença pulmonar grave, o uso da musculatura das costelas na hora da respiração se move contraindo e relaxando com tamanha brutalidade que pode ser facilmente observado, remetendo a grave falta de ar: relação sinal e sintoma. E na observação estática, pode se observar as pontas dos dedos com baqueteamento digital ou dedos como baquetas de bateria também indicando gravidade de doenças pulmonares (como dito, o exame do tórax começa pelo dedo).

Tabela 11: Modo visual

Inspeção: modo Visual	
Leitura <i>ur código</i>	Leitura como código da realidade observada
Dinâmico: O corpo e seus movimentos padrões enquanto se movimenta.	Os processos fisiopatológicos que são considerados em linearidade dinâmica e ou estática de correlação, de causa e efeito e que explicam a característica visualizada nos estados dinâmicos e estáticos.
Estático: O corpo e suas características visuais, enquanto está parado.	

Fonte: Produzida pelo pesquisador com base em Arruda Martins, 2021; López, Laurentiz-Medeiros, 2004; Flusser 2012(2007); Cope, Kalantzis, Pinheiro, 2020; Pasolini, 1982.

A percussão consiste em bater com os dedos na superfície do corpo do paciente para gerar um som audível, logo é de predominância dos **modos sonoro e tátil**, cada órgão e região do corpo tem um tipo de som e superfície (mais macia ou dura) que pode assim ser comparado para saber se está ou não doente. Por exemplo, a região onde há o pulmão tem um som denominado de atimpânico ou pulmonar porque não é timpânico e não é maciço, já na região do fígado o som é maciço, diferente da região do abdome, onde o som é timpânico; uma mudança desses padrões pode sinalizar doença. E ao percutir o tendão do músculo, esse músculo se movimenta com cadência (frequência, velocidade e intensidade do movimento), se

essa aumenta ou diminui pode ser patológico. Essas leituras são padrões de design que produzem características de doenças.

Tabela 12: Modo tátil e sonoro

Percussão: modo sinestésico tátil sonoro	
Leitura <i>ur código</i>	Leitura como código da realidade observada
O corpo em movimento ou parado, o padrão (altura, intervalo, ausência, frequência) do som produzido pela percussão; ou o padrão de toque no movimento passivo (feito pelo médico) ou ativo (feito pelo paciente).	Os processos fisiopatológicos que são considerados em linearidade dinâmica de correlação, de causa e efeito e explicam a característica ouvida ou percebida pelo tato ao comparar os sons e características da superfície entre os órgãos; ou de características consideradas fisiológicas.

Fonte: Produzida pelo pesquisador com base em Bates, 2024; Arruda Martins, 2021; López, Laurentiz-Medeiros, 2004; Flusser, 2012(2007); Cope, Kalantzis, Pinheiro, 2020; Pasolini, 1982.

Já a palpação é tocar na superfície da pele do paciente e senti-la, predominando o **modo tátil**, podendo perceber a temperatura da região, se ela está inchada, se nela tem frêmitos (vibrações), sua textura, presença de linfonodos alterados, consistência e demais características. Tal como na percussão, existe região certa para fazer a palpação e som característicos; logo cada região anatômica tem certa especificidade que possibilita interpretação em relação à doença.

Tabela 13: Modo tátil

Palpação: modo Tátil	
Leitura de menor estrutura linear	Leitura linear
O corpo em movimento ou parado, textura e características do padrão de toque no movimento ativo (feito pelo paciente) e passivo (feito pelo médico); textura e padrões das vísceras e órgãos.	Os processos fisiopatológicos que são considerados em linearidade de correlação, de causa e efeito e explicam a característica da superfície ao toque, comparando e as diferenciando em relação a outras superfícies do corpo e do que é considerado fisiológico.

Fonte: Produzida pelo pesquisador com base em Arruda Martins, 2021; López, Laurentiz-Medeiros 2004; Flusser, 2012 (2007); Cope, Kalantzis, Pinheiro, 2020.

Para processo de ensino modal da percussão e da palpação são quase sempre traduzidos pelo **código da realidade evocada** ou feitos no próprio corpo do professor ou mesmo em objetos (***ur código***) pelo próprio professor ao demonstrá-los: “Olha escuta aqui quando eu bater na porta – bate com os dedos na porta da sala – é um som opaco, duro tá vendo? Igual quando eu bato aqui no meu fígado – bate com as pontas do dedo no quadrante superior da barriga onde fica o fígado – olha é parecido, é duro. Diferente do pulmão que é mais aerado”.

Por sua vez, a ausculta é ouvir os sons externos (fala) e internos (dos órgãos e vísceras) do corpo do paciente, predomina o **modo sonoro**, cada qual com especificidade que possibilita interpretação do achado. Para processo de ensino da ausculta às vezes apresentam vídeos com

sons (mas é menos comum) ou apenas mecanismo com sons que simulam o padrão sonoro de uma doença – **código da realidade reproduzida**.

Tabela 14: Modo sonoro

Ausculat: modo Sonoro	
Leitura <i>ur código</i>	Leitura como código da realidade observada
O corpo em movimento ou parado, o som e o padrão (altura, intervalo, ausência, frequência) do som: externo como a fala; e do som interno como o produzido pelas/nas vísceras e órgãos em ação.	Os processos fisiopatológicos que são considerados em linearidade dinâmica de correlação, de causa e efeito; e explicam a característica ouvida no processo de auscultação comparado a característica do som de outros órgão/víscera ou do próprio órgão/víscera; ou ainda, comparado ao que é considerado fisiológico.

Fonte: Produzida pelo pesquisador com base em Bates, 2024; Arruda Martins, 2021; López, Laurentiz-Medeiros 2004; Flusser, 2012(2007); Cope, Kalantzis, Pinheiro, 2020.

Desta maneira, promove-se a leitura do corpo em relação às estruturas e seus funcionamentos (o que é fisiológico) para então gerar a diferenciação das possibilidades, ou seja, para produzir o sentido enquanto doença (o que é patológico). Cada modo apresenta uma análise de design, na qual cada doença apresenta um design no conjunto dos modos, ou seja, é um processo projetivo de linearidade que parte da leitura mais dinâmica à leitura mais linear (do ***ur código*** ao **código da realidade observada**): uma análise de design, de padrões reconhecíveis e comparativos que ao excluir as possibilidades gera o sentido. Seria dizer: esse som característico, junto a esse som percutido, com essa característica visual e tátil, mais a história contada, é essa doença, porque não poderia ser as outras.

Neste sentido, a leitura do corpo admite apenas o que o corpo enquanto materialidade permite, pois os processos de projeção, ficção que geram o ato enunciativo estão na tensão do que é material e ideológico (vide **Capítulo 2** e **Capítulo 5**). Assim sendo, além da análise de design pela inspeção, palpação, percussão e auscultação, existem também as manobras semiológicas: provocar intencionalmente movimentos no corpo do paciente ou que atuam no corpo do paciente para que se encontre um achado que acuse uma doença. Em outras palavras, se utiliza da análise de design dos modos que em conjunto geram o sentido da doença. E para além desse repertório de doenças, há outro, formado para além dos modos discutidos, um repertório formado por inúmeras manobras que podem comprovar ou não se é determinada doença.

Por exemplo, um caso hipotético: se um paciente tem como sintoma a falta de ar e tosse, é possível pensar em doenças de origem pulmonar e cardiovascular. Logo a leitura de modos ajudaria junto à anamnese compreender melhor qual dos dois se trata, pois a doença pode ter origem no coração esquerdo e neste caso se realizaria o exame do coração: com auscultação dos

pontos cardíacos, tocando o pulso carotídeo e ouvindo os batimentos enquanto se sente o pulsar nas mãos. Ao realizar esse processo de leitura e se percebido a alteração do ritmo considerado fisiológico é possível determinar a doença do coração (vide **Capítulo 5**). Contudo, poderia estar presente um sinal muito característico, o sinal de Kussmaul: o paciente ao respirar tem a altura da coluna da veia jugular interna aumentada durante a inspiração (e o efeito deveria ser o contrário, como esperado no fisiológico). Fosse esse o caso, além do coração esquerdo estaria acometido o coração direito. Ainda, para confirmar a origem do sintoma (pulmão ou coração) seria possível verificação pela manobra semiológica de pulso venoso, na qual o paciente deita a 45 graus e o médico usa duas réguas perpendiculares uma a outra para ver a altura da coluna de sangue formado nessa veia. Assim, se o conteúdo de sangue acumulado for maior que 4,5 cm, então, doença do sistema cardiovascular de coração direito. Porém, caso essa manobra seja negativa (menor que 4,5cm), possível a excluir como doença do coração; se tratando de uma doença do sistema respiratório (pulmonar).

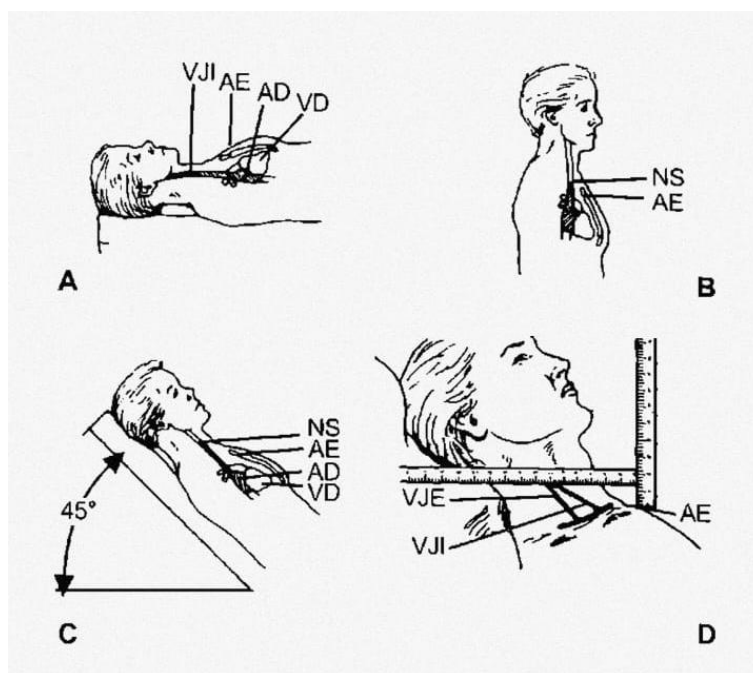


Figura 46: Código da realidade figurada: processo narrativo - Prática Clínica: Exame do pulso venoso.
Fonte: López; Laurentiz-Medeiros, 2004, p. 325.

Esse simplório e adaptado caso hipotético permite compreender que a construção de sentido é uma relação dos sentidos, da exclusão de possibilidades que só é possível pela análise de design, com multimodos em tradução e sinestesia correlacionando toda a cadeia enunciativa (tanto no que diz respeito à Semiologia, dos sinais e sintomas; quanto no que diz respeito ao ensino da medicina, das disciplinas antes apresentadas). Esse é o processo de pensamento ensinado na aula teórica expositiva, esses são os processos de leitura que condicionam o

pensamento da ação semiológica médica. Os estudantes produzem variados códigos nessas aulas, mas o que mais predominam são os **códigos da realidade evocada** e **códigos da realidade figurada**, tendo em vista, categorizar doenças e suas características anatômicas-fisiológicas; e os exames a serem feitos, conduzindo a uma linearidade de leitura.

As aulas práticas têm o objetivo de levar ao **ur código** os processos de leitura ensinados na aula teórica expositiva. Essas aulas se configuram em dois gêneros distintos. O primeiro gênero remete à simulação de um atendimento (muito semelhante ao processo descrito em IESC), um grupo de alunos adentra uma sala especial na qual simulam um consultório ou até mesmo atendimento no hospital e então é proposta uma situação com atores que interpretam doentes, portanto, **código da realidade representada** (vide Figura 25). Como as manobras são efetivamente realizadas nos atores como se fosse de fato um atendimento, é necessário inspecionar, auscultar, percutir, palpar essas pessoas, fazendo parte essencial desse gênero o **ur código** em **código da realidade observada**. Essas ações da simulação servem para raciocínio clínico, relação médico paciente e treinamento do exame físico e das manobras semiológicas, para sua aplicação técnica e sua interpretação correta. De modo que elas são supervisionadas, orientadas pelo professor e observadas por outros alunos - o código da **realidade observada** é indispensável no processo de ensino aprendizagem semiológico.

Há, também, outro gênero prático em laboratório, no qual durante a aula tem-se o uso de manequins de alta tecnologia (vide Figura 25). As ações de inspeção, palpação, percussão e ausculta ao invés de feitas em atores são feita nesses manequins. Isto é, esses manequins de alta tecnologia são objetos didáticos que simulam ações do corpo humano, ou seja, eles têm a capacidade de reproduzir sons e outras ações (como respiração e pulso) semelhantes ao corpo humano. O professor então ao toque de um botão seleciona no sistema virtual o tipo de respiração, ou o tipo de pulso patológico, por exemplo, e o manequim o reproduz fielmente como seria essa característica em um ser humano. Para que, então o estudante em contato possa treinar sua ausculta, sua palpação e assim produzir repertório acerca da doença e suas características. Por meio dessa situação didática temos então a aprendizagem da escuta e reconhecimento de sons característicos como o sibilo, o ronco, o estetor grosso e fino; a escuta de bulhas cardíacas e sopros e etc., designs de padrões sonoros que ajudam a identificar e diferenciar processos fisiológicos e patológicos junto à história clínica.

Por exemplo, quando se visa escutar sopros (sons audíveis pelo turbilhonamento de sangue no coração) é preciso considerar a escuta e também palpar o pulso. Pois se o pulso é sentido junto ao som significa uma doença senão outra; ou, ao só escutar o som da pulsação,

mas não o sentir ao tato, o estudante é induzido ao erro (a técnica de leitura está incorreta). É apenas na sinestesia da escuta e do tato que se tem o sentido da doença – por isso existe a linearidade anatômica, a linearidade proposta na fisiologia e os modos na semiologia. Assim, se a aula teórica ensina sobre a possibilidade sinestésica da palpação e da escuta para construção do sentido e é na aula prática que de fato eles são ensinados enquanto modos a serem sentidos.

Existe ainda outra variação deste gênero de aula prática, é quando os estudantes vão junto com os professores-preceptores ao hospital escolar e podem ter contato com pessoas internadas e junto a essas pessoas podem treinar na prática a anamnese e alguns dos exames físicos. Mas nesse gênero não se trata de uma simulação - de um código da **realidade representada**. Nesta variação existem mais variáveis modais e mais possibilidades de variação para análise de design, é preciso ter uma boa capacidade de leitura para percebê-los e diferenciá-los e o exercício é esse. Dá-se uma progressão e variação didática para que o máximo de códigos possíveis sejam experienciados e aprendidos. Vale ressaltar que as anotações – produzidas muito pelo **código da realidade figurada** - são feitas pelos estudantes durante a aula expositiva, mas pouco produzidas nas aulas práticas, nem mesmo por fotografia (**código da realidade fotografada**) e tampouco **códigos da realidade evocada**, o que importa é o **ur código**.

Desta maneira, existe um processo de gerar um repertório que identifica sinais, sintomas e a forma de fazer os exames físicos, as manobras e interpretá-los, a formação semiológica médica consiste na análise de design multimodal. O que Milton Arruda Martins (2021) chama de *scripts* de doenças; que só são possíveis na articulação e tradução de códigos da realidade distintos e em gêneros distintos, para possibilitar a leitura do corpo. Assim, se articula o **ur código** (de uma leitura dinâmica) pelo **código da realidade observada** (para uma leitura linear), considerando os modos em relação sinestésica e toda a sua cadeia enunciativa.

Tabela 15: Tabela Mapeamento Prática clínica

TABELA MAPEAMENTO PRÁTICA CLÍNICA		
Códigos da realidade	Gêneros discursivos	Mapeamento e características
<i>Ur código</i>	Aula prática e aula expositiva	Explicação, conceituação, caracterização de sinais, sintomas, síndromes e manobras. Reconhecimento, caracterização de sinais, sintomas, síndromes, práticas de manobras semiológicas e diferenciação de doenças (construção de sentido).
Realidade observada	Aula prática	Observação durante as aulas de simulação e aulas no hospital e no laboratório.
Realidade imaginada	Ficção	Os sentidos e demarcações de leitura do corpo e padrões de sinais e sintomas ensinado nas articulações dos códigos são projetados no corpo <i>ur código</i> para lê-lo em multimodalidade traduzida ou sinestésica.
Realidade representada	Aula prática	Aula simulada nos centros de simulações com atores.
Realidade evocada	Aula prática e expositiva	Explicação, conceituação, caracterização de sinais, sintomas, síndromes e manobras.
Realidade figurada	Aula prática e expositiva	Desenhos projetados no quadro ou desenhados pelo professor no quadro para caracteriza e explicar processos, sinais e sintomas da doença; desenhos esquemáticos para explicar as manobras semiológicas.
Realidade fotografada	Aula expositiva	Fotografias do <i>ur código</i> para demonstrar sinais e manobras - possibilitando leitura mais demorada e análise estática.
Realidade reproduzida	Aula expositiva	Reprodução do <i>ur código</i> para demonstrar com maior fidelidade os sintomas, sinais e manobras (possibilitando pausa). Uso de manequins de alta tecnologia que reproduzem os modos do <i>ur código</i> .

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

4.5. Conclusão Parcial

Os códigos da realidade variam em predominância de acordo com o gênero da aula, já que o processo de ensino aprendizagem varia com o objetivo proposto e para cada objetivo um gênero se estrutura. O código possibilita melhor articulação do objetivo a ser ensinado, ainda que não se exclua outros. Aulas práticas geralmente comportam *ur código* (articulados por outros códigos em outras aulas gênero) e código da realidade simulada para condicionar um código da realidade observada; enquanto aulas expositivas tendem a códigos da realidade figurada, fotografada e evocada para tanto.

De tal maneira, a análise do design do ensino da medicina é articulada por esses códigos, seja pela tradução ou pela sinestesia. Só sendo possível pela relação das análises de design dos modos, na qual cada modalidade é ensinada em seus próprios repertórios e em relação a sua função fisiológica enquanto processo; e ainda, dentro da região anatômica específica, do que pode ser reconhecido no corpo. A efeito, a doença é a produção de sentido pela análise do design - o *script* - gerado por esse conjunto multimodal durante as aulas.

Assim, se na aula expositiva mapeamos que o código da realidade reproduzida e fotografada permitem leitura do *ur código*; quando a leitura se dá nessa realidade vivida a ordem se inverte, ou seja, utiliza-se da ideia do código da realidade reproduzida e fotografada para leitura do *ur código*; os códigos e modos transitam nessa complexa cadeia. Como disse um colega “eu desenho muito, porque preciso visualizar antes, para só depois tentar entender”; ou como diz recorrentemente o professor “pensa na fotografia” para análise do corpo parado, para encontrar distinções anatômicas importantes; ou “pensa no filme” para análise do corpo em movimento, passar de uma ordem dinâmica para uma estrutura linear, passível de ser lida.

A efeito, na medicina, ao menos pela perspectiva implementada pela análise dessa pesquisa, a leitura acontece pela análise de design, tendo efeito ato de design e *redesign* do corpo.

5. Análise visual das produções: a gramática dos códigos

Este é um capítulo de investigação das produções coletadas em campo, referente ao objetivo específico da pesquisa: “Investigar as estruturas dos códigos da realidade.” A metodologia adotada para prática está apresentada no capítulo “Metodologia” desta pesquisa (Capítulo 3).

5.1. Contextualização:

O pesquisador ser estudante e não apenas pesquisador foi importante para a relação de “encantamento”; embasada na dissertação de Coutinho (2016), a qual também tem base em Pasolini, reconhecendo que a relação de amizade, parceria e compromisso podem ser ingredientes principais de um projeto. Este encantamento mútuo entre pesquisador e participantes foi essencial, possível dizer, alcançado apenas pelo convívio, por vivência da realidade vivida.

Assim, dentro do recorte estabelecido (vide **Capítulo 3**) foi considerado estudantes que tivessem melhor relação pessoal com o pesquisador para que se favorecesse o diálogo e fosse mais provável a entrega e a permissão de uso das produções¹³. Visto que se trata de materiais muito pessoais, porque eles não foram feitos para a pesquisa, mas durante e para o próprio processo de aprendizagem do estudante. Portanto, não houve preocupação de como esse estudante produzia (a sua técnica ou material); mas se ele permitiria o uso de sua produção já realizada como parte da pesquisa. Alguns estudantes que tinham relação pessoal distante com o pesquisador ficaram interessados e perguntaram se poderiam participar, também, enviando suas produções. Portanto, essa relação de “encantamento” foi essencial e eficaz; os estudantes se interessaram e entregaram suas produções de pronto, sem resistência e com certo entusiasmo, alguns por pedido e outros se voluntariando.

Como resultado, dezesseis (16) estudantes enviaram produções que variaram entre códigos da realidade figurada (desenhos), código da realidade fotografada (fotografias) e código da realidade reproduzida (vídeos). Como foi solicitado que enviassem pela própria escolha do participante não houve homogeneização no gênero ou no código das produções ou

¹³ Cabe ressaltar que essa aproximação foi orgânica e não premeditada. Realmente houve a aproximação no dia-a-dia durante dois anos; não foi por interesse, sequer foi considerado previamente o pedido da produção. Garantindo preceito ético e para não gerar viés de pesquisa.

em relação às cadeiras. De tal maneira, enquanto um participante enviou uma produção outro enviou trinta produções; enquanto um participante enviou de uma só cadeira, outro enviou de quatro cadeiras; enquanto um participante enviou de um só código, outros enviaram de três códigos, por exemplo. Não era objetivo comparar as produções entre os participantes em relação ao número e em gênero, mas coletá-las para analisar a forma de estrutura em relação à GDV (vide **Capítulo 3**).

Além disso, essa escolha livre de número e quantidade permite relação menos impositiva da pesquisa, o que pode ocasionar em dados de melhor qualidade, porque quem seleciona, o que, o como e o porquê seleciona é o próprio participante, pelo seu olhar. Desta forma, ainda que os participantes, em sua maioria, fossem intencionalmente escolhidos, eles próprios ao selecionarem suas produções permitiram limitar o viés de seleção da pesquisa. A Tabela 16 apresenta a relação numérica entre os estudantes e os códigos da realidade produzidos por eles.

Tabela 16: Relação estudante e códigos da realidade

RELAÇÃO ESTUDANTES E CÓDIGOS DA REALIDADE PRODUZIDOS			
Estudante	Código da realidade figurada	Código da realidade fotografada	Código da realidade representada
1	2	25	8
2	32	-	-
3	11	-	-
4	8	1	-
5	5	-	-
6	40	-	-
7	-	15	-
8	11	-	-
9	1	-	-
10	21	-	-
11	9	-	-
12	4	-	-
13	19	-	-
14	32	-	-
15	3	-	-
16	-	16	-
TOTAL	198	57	8

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

Há de se considerar que essa distante relação numérica entre um código e outro, sendo a grande maioria das produções códigos da realidade figurada não significa que os estudantes têm de fato maior contato com ela do que com os outros códigos, como o código da realidade fotografada, por exemplo. Como apresentado no **Capítulo 4**, os códigos estão em todas as cadeiras e todos os estudantes são atravessados por cada um deles. Os dados quantitativos significam que os estudantes quiseram enviar os desenhos ao invés de fotografias ou vídeos,

não é possível de fato determinar o motivo dessa escolha. Porém, duas hipóteses podem ser levantadas, a primeira é que a maneira de solicitação (e por saberem ser uma pesquisa em design) fez com que se interpretasse maior importância ao desenho. Ainda que na maneira de solicitação por mais de uma vez reforçasse a possibilidade de envio dos outros códigos, não é possível desconsiderar essa hipótese. E segundo, a fotografia e o vídeo são códigos que possibilitam maior reprodução, ou seja, uma pessoa pode fotografar ou gravar e enviar para outras pessoas seu registro; prática muito comum inclusive, a turma produz um local de armazenamento digital¹⁴ onde se depositam esses registros para que todos possam consultar (por vezes, consultam até de materiais de turmas passadas). Portanto, um grupo de pessoas detém um mesmo repertório de fotografias e vídeos graças a esse armazenamento coletivo, neste caso produções repetidas foram contabilizadas como uma.

Essa discrepância numérica entre os códigos não importa para a pesquisa, porque como dito os estudantes se relacionam com todos os códigos como foi explorado no **Capítulo 4**. Contudo, apresenta uma dimensão de como a pesquisa se relaciona com o desenho e que o desenho é parte considerável do estudo em medicina, por vezes, as próprias fotografias – categorizadas como código da realidade fotografada – são fotos de desenhos. Vivenciar as aulas possibilita observar que a relação com o desenho é essencial e a coleta numérica de forma alguma consegue refletir tal relação nesse sentido; embora necessária para pluralizar a forma de visão e contextualizar a análise das imagens.

Para análise, considerando a grande quantidade de produções coletadas - 266 no total - para viabilizar a pesquisa, tomamos como critério de análise a relação da cadeira e o código da realidade, como já adiantado no capítulo metodológico (**Capítulo 3**). A Tabela 17 apresenta a categorização em relação ao código da realidade (estrutura formal) e a cadeira (conteúdo temático).

¹⁴ A estudante 1 enviou além dos vídeos, fotografias e desenhos, três hiperlinks desses locais de armazenamento digitais, no caso *Google Drive*, constando mais fotografias, vídeos e outras produções para estudos. Embora a pesquisa tenha consultado esses locais de armazenamentos enviados, não foi computado para possibilidade de análise.

RELAÇÃO DOS CÓDIGOS DA REALIDADE E DAS CADEIRAS			
Cadeira	Código da realidade figurada	Código da realidade fotografada	Código da realidade reproduzida
IESC	4	3	-
Morfofuncional	102	42	8
Funções Orgânicas	34	7	-
Prática Clínica	58	5	-
TOTAL	198	57	8

Fonte: Produzida pelo pesquisador.

As cadeiras que mais apresentam produções são Morfofuncional e Prática Clínica, o que reflete o que se vivenciou em *ur código*. Esses dados numéricos se comparados ao mapeamento (**Capítulo 4**) reforça a ideia de como esse código é importante para essas duas cadeiras, logo que nelas é imprescindível a leitura da estrutura, ou seja, o reconhecimento anatômico do corpo e as ações corporais; pois é base fundamental de suas práticas. Por outro lado, a cadeira IESC além de ser a que apresenta menos produções, tem outra particularidade, as quatro (4) produções coletadas são relativas a ferramentas de trabalho médico, como o genogramas. Funções Orgânicas apresentam mais códigos da realidade figurada, o que também é coerente ao que foi mapeado no **Capítulo 4**, pois produzem linearidade processual e traduzem essas ações processuais, as quais são mais facilmente representadas por esses códigos.

Esta categorização mesmo ao tratar dos códigos da realidade é referente ao que na teoria de Bakhtin (1997[1979]) denomina-se gênero discursivo e como tal é necessário compreender que todo gênero é heterogêneo, assim determinar o gênero das produções apenas por sua estrutura composicional é complexo, por exemplo, um mesmo desenho pode se enquadrar tanto na categoria Morfofuncional quanto na categoria Funções Orgânicas. Então, o que foi considerado para diferenciação foi o conteúdo temático em relação à cadeia enunciativa. Em outras palavras, foi a lembrança do *ur código*, das aulas e em qual conteúdo temático do contexto enunciativo a produção se encaixa melhor. Outro aspecto que deve ser considerado é que os códigos se atravessam, logo, existem fotografias (código da realidade fotografada) de desenhos (código da realidade figurada). Porém, como se trata de uma coleta mesmo os desenhos feitos pelos participantes tiveram de ser fotografados, o que implica em grande complexidade.

Assim, para categorização tratamos da seguinte maneira: foram considerados códigos da realidade fotografada mesmo quando desenhos, aqueles feitos em lousa branca ou projetados no quadro e fotografados. Ainda que pelo estilo – condição caracterizada pela subjetividade, a mais particular do enunciado, que invariavelmente reflete o indivíduo emissor, segundo Bakhtin (1997[1979]) – seja possível identificar se a imagem é feita pelo professor ou

estudante; consideramos essas fotografias como código da realidade fotografada. Porque prende o espaço tempo. Já que pela materialidade, a tinta da caneta seria apagada da lousa pelo tempo; enquanto ao fotografar é possível pela fotografia se recordar de tal atividade em tempos diferentes (Pasolini, 1982). Todos esses aspectos, embora pareçam efêmeros, é de suma importância considera-los para processo de análise e reflexão.

A seguir, produzimos as análises de uma produção de cada código da realidade de cada cadeira, selecionadas as produções mais plurais, tendo como base de análise a GDV (vide **Capítulo 3**).

5.2. IESC

5.2.1. Análise da produção

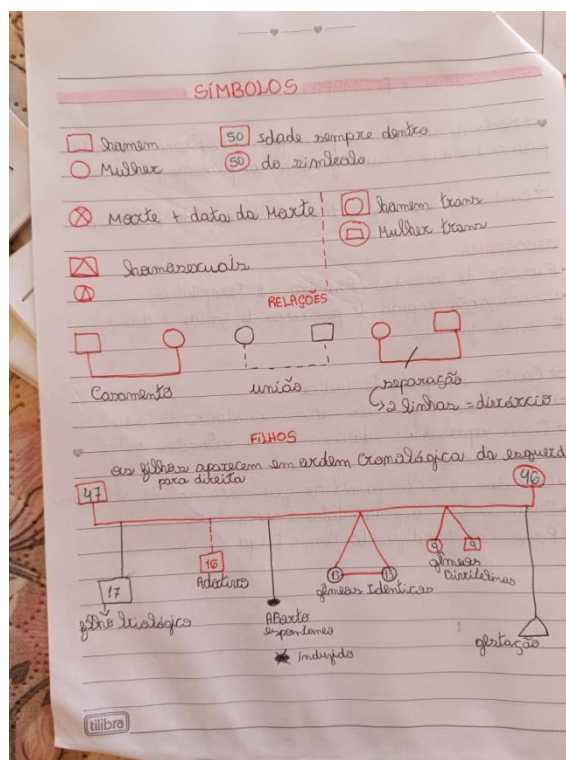


Figura 47: Código da realidade figurada – Genograma

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

O sentido de orientação da leitura é vertical, sendo essa leitura orientada pela saliência do modo verbal “SÍMBOLOS”; essa saliência ocorre pelo tamanho da fonte, sua cor diferenciada e pelo elemento gráfico de duas linhas grossas em vermelho; além do *framing*, isto é, essa estrutura está mais separada das outras. O modo verbal “SÍMBOLOS” idealiza o que o texto multimodal abaixo irá realizar, construções simbólicas. Considerando as saliências das palavras “RELAÇÕES” e “FILHOS”, sua centralidade e afastamento (*framing*) em relação às outras estruturas, é possível dizer que se trata de uma composição tripartida e de orientação vertical.

As formas de estruturação desses três modos verbais indicam essa formação tripartida, pois todos têm as mesmas características: letra no estilo formal em caixa alta, de cores vermelhas e centralizadas na superfície. Desta forma, estabelece relação uma com a outra e ainda assim de conjuntos separados: todas são títulos, porém cada título de sua sessão, sendo “SÍMBOLOS”, pela posição inicial verticalizada e de maior valor informacional, título principal e por isso idealizador. Portanto, cada palavra salientada pela cor e *framing* estabelece

um conjunto informacional desta estrutura tripartida, indicando orientação de leitura no sentido vertical em primeiro momento. Na Figura 48 as linhas em azul destacam as palavras salientes e as linhas em vermelho destacam as estruturas que junto formam o conjunto, pelo *framing* ou espaçamento entre as estruturas.

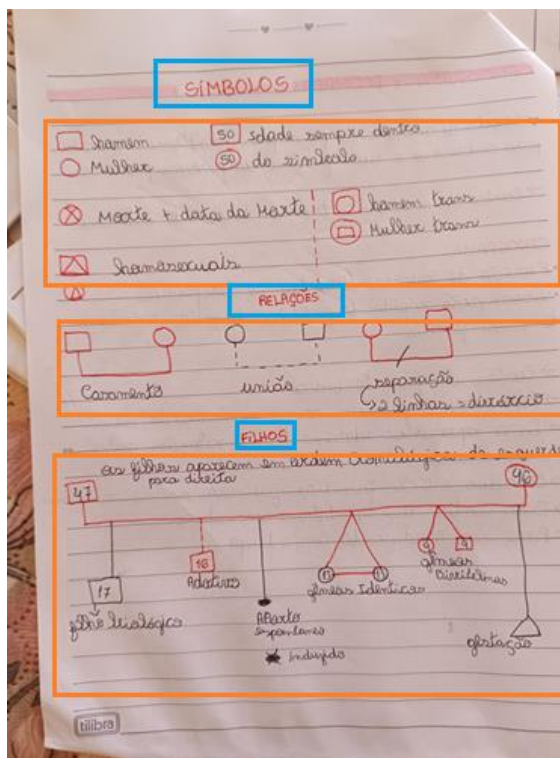


Figura 48: Análise IESC - Sentido de leitura.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Essa tripartição forma três conjuntos, ou três quadros. A orientação de leitura dentro de cada um desses conjuntos constitui-se da esquerda para direita, pela lógica ocidental de leitura (Silva, 2020; Kress, van Leeuwen, 2006[1996]). Isso ao considerar a superfície da produção, isto é, as linhas de menor saliência e o símbolo gráfico “tilibra”, o que produz a interpretação da superfície se tratar de uma folha de caderno¹⁵; de modo a orientar a leitura da esquerda, topo para direita, base. Além disso, o uso da cor vermelha nas linhas que estruturam formas

¹⁵ Aspecto a se considerar como já adiantado, essa tese ao considerar os códigos se posiciona em uma metodologia complexa, visto que consideramos a construção enquanto realidade figurada, mas presente enquanto realidade fotografada como já dito. Assim, não tocamos a folha de caderno, mas a fotografia nos possibilita a memória do toque e a estrutura formal: as linhas de menor saturação compõe essa interpretação de leitura. Considerando, como atentam Kress e van Leeuwen (2006[1996]), como induzidos a olhar para um determinado aspecto, como no caso o texto que idealiza e realiza os “Símbolos”: os modos verbo-visuais. Mas, a teoria de Pasolini (1982) nos possibilita considerar aspecto mais completo, pensar na materialidade ainda que código da realidade figurada em fotografia. Essa condição perpetua todas as análises desse Capítulo 5.

geométricas do quadrado e do círculo maiores ao lado esquerdos, gerando saliência que reforça essa orientação de leitura.

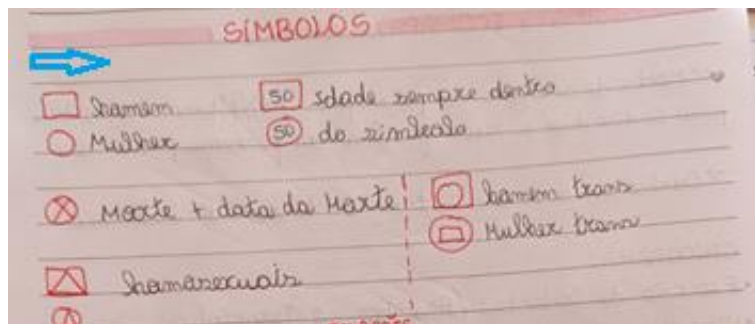


Figura 49: Análise IESC - Quadro 1 da tripartite.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Neste quadro temos, portanto, a orientação de leitura estabelecida na horizontal, da esquerda para direita. Constituindo uma relação Dado – Novo; sendo o Dado as linhas que formam figuras geométricas quadrado e círculo, de cor vermelha e o Novo modo verbal escrito de cor preta. Cabe ressaltar que as palavras verbais estão em letra cursiva e caixa baixa se diferenciando das palavras que estruturam os títulos (“SÍMBOLO”, “RELAÇÕES”, “FILHOS”). Já o uso das cores produz saliência entre as unidades e gera ideia de conjunto dentro do quadro (conjunto maior, referente ao primeiro quadro da tripartite), assim, a cor vermelha é utilizada nos modos visuais e a cor preta utilizada nos modos verbais (a não ser o título, outro aspecto de diferenciação), compondo o conjunto das formas vermelhas e o conjunto das palavras verbais pretas.

A posição de cada uma dessas estruturas compõe conjuntos menores, de tal forma é possível interpretar que o quadrado tem associação com a palavra escrita “homem”, enquanto o círculo à palavra escrita “Mulher”. Isso graças às orientações de leitura que a estrutura geral indica. Isto é, primeiro, relações de verticalidade propondo comparação entre os modos visuais (figuras geométricas em vermelho); segundo, de horizontalidade, conduzindo a relação desses modos visuais com os verbais. E seguindo orientação de leitura horizontal, a frente desses dois conjuntos, temos mais outros dois, com elementos semelhantes; mais uma vez as figuras geométricas quadrado e círculo vermelhos, inscritos nelas o modo verbal “50” em preto. E ao lado dessas figuras geométricas vermelhas, os modos verbais “Idade sempre dentro” e “do símbolo” em preto.

A composição desses conjuntos é idêntica em cor e estrutura, tendendo a leitura no sentido horizontal. Porém, existe uma diferença, o uso de caixa alta e o resto das letras em caixa baixa do segundo conjunto “Idade sempre dentro do símbolo” indica a leitura como um só

grupo, uma só frase; comparada ao primeiro conjunto, no qual temos “Mulher” com letra maiúscula, o que divide as estruturas verbais “homem” e “Mulher” verticalmente. Assim, se no primeiro conjunto se lê: “quadrado” – “homem” e “círculo” – “Mulher”; no segundo conjunto se lê “quadrado/50” e “círculo/50” para depois se ler enquanto frase “Idade sempre dentro do símbolo”. Logo a leitura é mais complexa que apenas o sentido horizontal estabelecido pela relação das estruturas que formam esses conjuntos. Inicia-se leitura horizontal, mas a complexidade composicional das estruturas altera orientação de leitura. Podemos considerar, então, são dois conjuntos, o primeiro com quatro estruturas e dois subconjuntos; e o segundo com três estruturas e dois subconjuntos. A Figura 50 apresenta a divisão com conjuntos inscritos em linhas azuis e as estruturas dos subconjuntos em vermelhas.

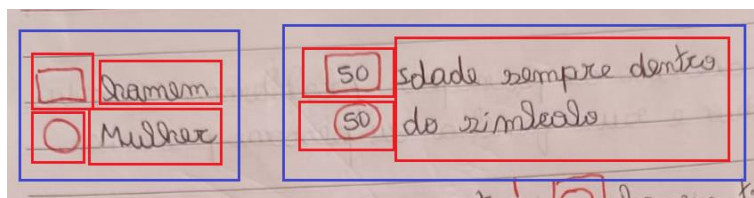


Figura 50: Análise IESC - Quadro 1 da tripartite, conjunto e subconjunto.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Mais abaixo temos mais dois conjuntos com estrutura de composição semelhante, com orientação de leitura ainda horizontal, da esquerda para direita, com figuras geométricas (círculo e quadrado) e dentro de cada figura geométrica apresentam-se outras figuras. Dividida pelo *framing*, isto é, pela distância entre as estruturas, podemos considerar quatro conjuntos. Desta maneira, temos o primeiro conjunto, um círculo com duas linhas diagonais cruzadas em seu interior seguido das palavras “Morte + data da morte”. O segundo conjunto, mais abaixo, um quadrado e um círculo, cada um com um triângulo no seu interior, seguido da palavra “homossexuais” (no plural). Há a direita dessas estruturas, um elemento novo, uma linha tracejada (selecionada pelas linhas vermelhas na Figura 51); esse elemento tem configuração diferente em relação às outras linhas que formam as figuras geométricas, todas contínuas. Além disso, não é seguido de nenhuma palavra verbal. Logo, é possível considerar que essa linha tracejada tem sentido diferente, pois é de estrutura gráfica diferente. Ela é apenas um divisor, para diferenciar explicitamente dois conjuntos opostos, um do lado esquerdo (no qual temos as estruturas que acabamos de analisar) e outro do lado direito.

O conjunto do lado direito mantém mesma composição estrutural do conjunto do lado esquerdo (já analisado), mas as figuras mudam: quadrado e dentro um círculo vermelhos seguido das palavras verbais “homem trans” em preto, e abaixo um círculo com quadrado

dentro em vermelho seguido das palavras verbais “Mulher trans” em preto. Temos, portanto, dois conjuntos separados pela linha tracejada, o conjunto do lado esquerdo e o conjunto do lado direito. E dentro de cada um desses conjuntos temos estruturas que, graças ao *framing*, formam mais dois conjuntos. A Figura 51 apresenta os conjuntos inscritos pelas linhas em azul e a linha tracejada divisória dos conjuntos opostos inscrita em vermelho.

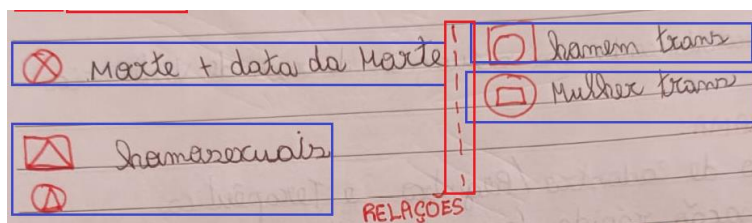


Figura 51: Análise IESC - Quadro 1 da tripartite, conjunto e subconjunto II.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Estabelecida essa ordem de leitura e identificada às estruturas é possível reconhecer o processo conceitual de uma taxinomia encoberta, ou seja, esses elementos mantêm comparação de semelhança e de distinção entre si. É dizer o Dado (figuras geométricas) é posto em relação ao Novo (palavras verbais) em condição de similitude ou de representação, isto é, o quadrado é o mesmo que homem, o círculo é o mesmo que a mulher. E o quadrado com círculo dentro é o mesmo que homem transgênero (trans., em diminutivo); o círculo com quadrado dentro o mesmo que mulher trans. As formas geométricas quadrado e círculo com triângulo dentro são mesmo que homossexuais – sendo pela taxinomia, o quadrado homem homossexual e o círculo mulher homossexual – e talvez por isso no plural, pois é um conceito para dois elementos gráficos.

Já morte e data da morte é conceito similar ao círculo e duas linhas diagonais; enquanto “Idade sempre dentro do símbolo” indica que dentro do símbolo consta a idade do homem (quadrado) e mulher (círculo). Consideramos então que a relação palavra-imagem é do tipo “específica da imagem”, isto é, a palavra complementa a imagem. Uma taxinomia que gera um processo subjacente simbólico - o que reforça a palavra saliente que estabelece o sentido e a orientação de leitura “SÍMBOLO”: a idealização de símbolo é realizada.

O segundo quadro da tripartite apresenta configuração semelhante ao do primeiro quadro analisado, assim consta com três conjuntos estabelecidos pela separação das estruturas, ou seja, pelo *framing*. Esses conjuntos abaixo do título “RELAÇÕES”, o qual inicia o segundo quadro do texto multimodal, na relação de idealizador que o texto abaixo realizará. A Figura 52 apresenta a configuração desse segundo quadro da tripartite, com os conjuntos estabelecidos pela delimitação das linhas em azul.

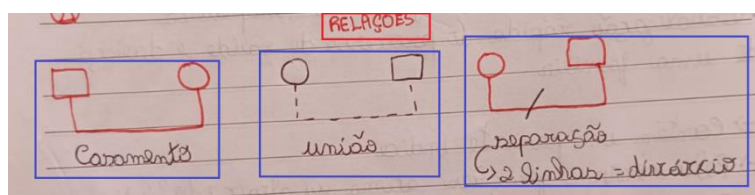


Figura 52: Análise IESC - Quadro 2 da tripartite

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Mais uma vez trata-se de uma leitura da esquerda para direita, mas dentro dos conjuntos formados pelas estruturas, a leitura se apresenta de maneira vertical, ou seja, primeiro se lê a estrutura de maior saliência, a qual tem maior valor informacional graças ao tamanho e cor, demandando maior atenção. Portanto a leitura primeira é das figuras geométricas e apenas depois das palavras verbais.

No primeiro conjunto, temos mais uma vez as figuras geométricas, o quadrado e o círculo vermelhos (tal como no conjunto primeiro do primeiro quadro do tripartite, Figura 50), junto a essas duas figuras uma estrutura a mais, três linhas, duas linhas menores na vertical e uma maior na horizontal, todas elas em vermelho; essas linhas interligam as duas figuras geométricas (quadrado e círculo).

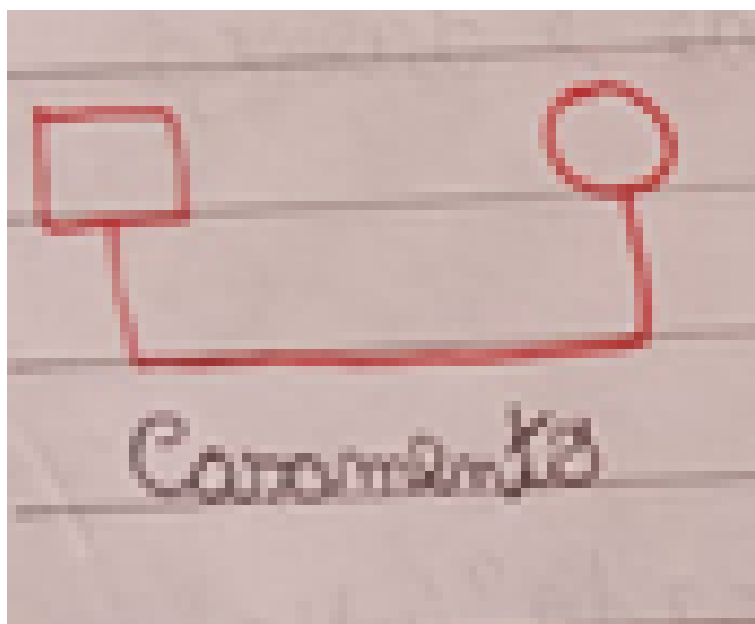


Figura 53: Análise IESC - Conjunto 1 do quadro 2.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Apenas recorte da imagem original.

É possível já estabelecer que se trata de um processo taxinômico explícito, assim, se antes a relação era produzida pela composição e pelos espaços entre as estruturas, *framings*, nesse segundo grupo se tem uma relação explícita feita por essa linha ligante. Porque quadrado e círculo estão unidos diretamente, tem relação direta pelo acréscimo dessa estrutura. Seguindo

a orientação de leitura, abaixo dessa estrutura visual temos em modo verbal de letra cursiva e cor preta “Casamento”; o qual complementa o sentido do modo visual. Pois, a relação “palavra-imagem” é do tipo “específica da imagem”. Logo o quadrado ligado pelas linhas ao círculo indica que eles estão casados, a linha de ligação que explicita taxonomia representa casamento; pois ela é o diferencial acrescentado em relação aos conjuntos anteriores analisados. Isto é, homem (quadrado) casado (linha ligante) com a mulher (círculo). E a relação de cor permanece, sendo o vermelho para estruturas visuais, dando maior saliência; e preto para estruturas verbais, o que forma relações de conjunto diferentes na própria estrutura, enquanto o *framing* forma diferenciação dos conjuntos desse segundo quadro.

O segundo conjunto desse quadro, por sua vez, apresenta uma estrutura muito semelhante ao primeiro conjunto, porém, a linha ligante (formada, também, por três linhas, duas na vertical e uma na horizontal) não é sólida, é tracejada (formada por pontos em sequência que induzem pensar em uma linha), veja a Figura 54.

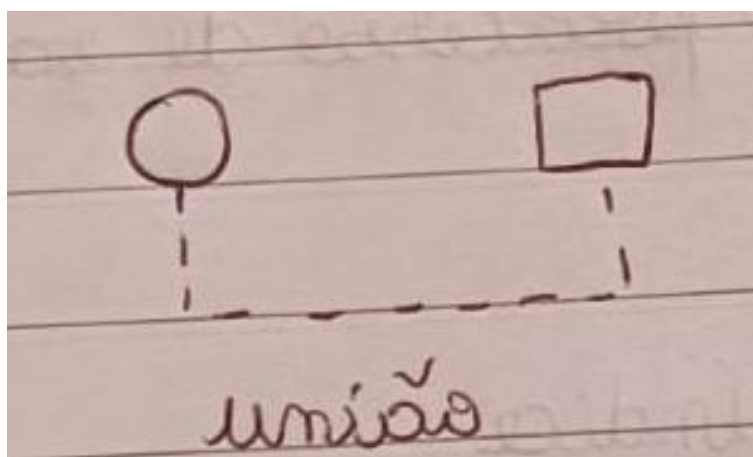


Figura 54: Análise IESC - Conjunto 2 do quadro 2.

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Apenas recorte da imagem original.

Ao considerarmos o sentido taxinômico construído, compreendemos que esse conjunto mantém a mesma relação dos modos visual e verbal dos anteriores. Assim, a relação palavra-imagem é do tipo “específica da imagem”, no qual o modo verbal complementa sentido do modo visual, então, temos abaixo do modo visual a palavra verbal “união”: a linha tracejada significa união entre a mulher (círculo) e o homem (quadrado). Ao compararmos os conjuntos, como sugere uma taxinomia, podemos considerar, trata-se de uma relação de menor força que o casamento, pois a linha tracejada é menos sólida e, portanto passa mensagem de menor força. Além disso, das relações dos conjuntos analisados é a única que está em cor preta, e como foi estabelecido anteriormente o vermelho é a cor de maior saliência e que domina a força comunicacional e hierárquica da informação. Portanto, essa estrutura, a linha preta tracejada,

tem menor força comunicacional que a linha sólida vermelha, tanto pela forma da estrutura quanto pela cor, seu sentido é de uma união como amizade, cumplicidade, companheiros dentre outros conceitos similares. O grafismo verbal de caixa alta em “Casamento” e caixa baixa em “união” reforçam esse sentido de leitura.

Essas são interpretações possíveis neste caso e a despeito da análise até aqui, a linha tracejada representa relações menos fortes em relação à linha vermelha contínua que representa o casamento, um condição socialmente ideológica e estabelecida por instituições sociais. Outro aspecto importante a se ressaltar é que este conjunto tem o círculo a frente do quadrado, dentro do sentido horizontal de leitura estabelecida. Enquanto na relação mais forte, o casamento, o homem (quadrado) tem valor informacional ao ser primeira estrutura a ser lida, na relação mais fraca, a união, a mulher (círculo) é quem estabelece essa relação.

Essa linha tracejada é, também, diferente do conjunto do primeiro quadro (Figura 51), ou seja, graças à relação das estruturas visuais, a linha tracejada do primeiro quadro divide enquanto essa do segundo quadro une; diferente da linha contínua que também une, mas união de maior força. Logo, três linhas de sentidos diferentes: separação, união de pouca força e união forte.

O terceiro conjunto desse quadro tem as mesmas relações dos quadros anteriores, como é possível visualizar na Figura 55. A ordem seguindo orientação de leitura estabelecida tem o círculo (mulher) primeiro, depois uma linha ligante e o quadrado (homem) em seguida. A cor da estrutura visual é vermelha, mais saliente e a linha ligante é contínua, sólida e forte; logo, seu sentido é semelhante ao do conjunto “Casamento”. Isto é, ela liga as figuras geométricas produzindo relação taxionômica explícita entre elas.

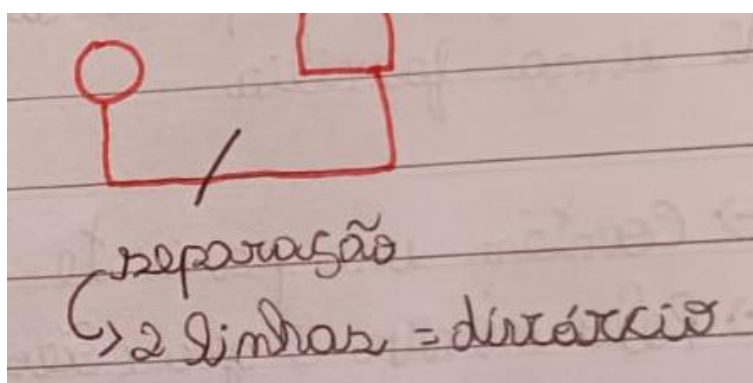


Figura 55: Análise IESC - Conjunto 3 do quadro 2

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Apenas recorte da imagem original.

Neste conjunto, porém, existem duas estruturas distintas que alteram sentido em relação ao conjunto “Casamento”, a primeira é um traço diagonal, uma linha preta menor, no meio da

linha ligante vermelha. Pela relação das estruturas visuais, na qual a linha, quadrado e círculo são vermelhos, esse traço preto é contrastante, fazendo-o se destacar dos demais. Aspecto que define complexidade ao texto, porque ainda que de estrutura taxonômica, o traço preto diagonal produz uma relação conceitual analítica, se portando como um atributo possessivo dentro do portador, da estrutura visual como um todo. Em outras palavras, este conjunto visual (quadrado, linha e círculo) enquanto portador tem um atributo possessivo salientado: o traço em preto diagonal.

Assim, embora toda estrutura visual seja constituída enquanto portador com atributos possessivos, nesta em específico, essa relação tem maior evidência ao ser definida pela diferenciação de cor em relação à estrutura visual como um todo. Podemos considerar que esse traço diagonal sobreposto à linha nos diz que a continuidade da relação forte estabelecida está em potente ruptura, visto que ele corta a linha ligante. E logo abaixo, seguindo a orientação de leitura, temos a palavra verbal “separação”, também de cor preta. Desse modo, se estabelece uma relação na qual separação faz conjunto com o traço diagonal e condiciona o sentido dessas estruturas, considerando a relação palavra-imagem do tipo “especifica da imagem” estabelecida na estrutura taxonômica. Uma linha ligante mesmo que sólida quando cortada por um traço significa separação – fim do casamento.

A outra estrutura que provoca diferenciação em relação aos outros conjuntos é a presença de uma seta (uma linha em curva com duas linhas menores diagonais em sua extremidade). Na Figura 56, temos inscritos dentro das quatro linhas em azul essa seta.

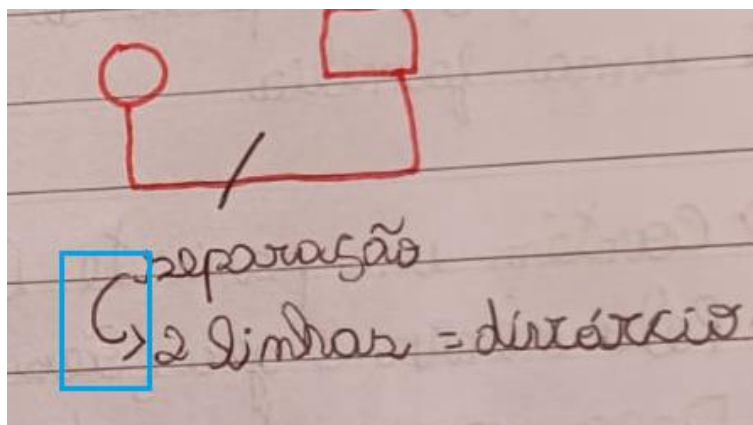


Figura 56: Análise IESC - Detalhe conjunto 3 do quadro 2

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Esta seta liga as palavras “separação” e “2 linhas = divórcio”, logo, essa seta tem função de vetor. E se antes categorizamos um processo analítico na linha preta diagonal, agora, nessa seta preta categorizamos um processo narrativo de ação unidirecional transacional. No qual o

vetor, estrutura que indica ação, liga o ator, aquele que faz a ação, à meta, o que é objetivo da ação. No caso, a seta é vetor, “separação” o ator e “2 linhas = divórcio” a meta. Constituindo assim uma ação de transformação, ou seja, o vetor funciona como substituto de estruturas. Ao invés de se desenhar mais uma vez a mesma estrutura multimodal dessa ordem taxionômica, a seta enquanto vetor transforma toda a estrutura multimodal que produz sentido “separação” em estrutura que produz sentido “divórcio”.

Em outras palavras, o vetor funciona como uma estrutura elíptica, ele omite a própria estrutura, assim, o que deveria ser escrito em vermelho como um círculo (mulher), com uma linha sólida (casamento) ligada a um quadrado (homem) e com dois traços pretos transversos cortando essa linha ligante com a palavra verbal *divorcio* abaixo construindo o sentido de divórcio, é escrita apenas por uma seta e as palavras verbais “2 linhas = divórcio”. Portanto, ainda que ausente toda essa estrutura, ela se faz presente pela presença do vetor transformador que a omite ao tempo que a representa.

Neste segundo quadro da tripartite há uma taxonomia encoberta que compara os seus conjuntos, no total, quatro conjuntos que representam casamento, união, separação e divórcio. As estruturas visuais de cada conjunto estabelecem uma relação taxonômica explícita graças as linhas ligantes; cada qual com uma característica e com variação de estilo. Porém, são as figuras geométricas que estabelecem relação com o primeiro quadro da tripartite, pois é ele quem constrói seu sentido, quadrado, homem e círculo mulher, sendo isso o que permite a leitura e construção de sentido no segundo quadro. Isto é, a coesão textual acontece pela construção de sentido que ocorre graças as figuras geométricas dos quadros da tripartite, em uma relação taxonômica.

Por fim, o terceiro e último quadro da tripartite. Esse quadro estabelece sentido de leitura semelhante aos anteriores, começa vertical pela palavra de maior saliência “FILHOS” e depois com a frase verbal “os filhos aparecem em ordem cronológica da esquerda para direita”; aqui uma diferença, o modo verbal vem antes do visual reforçando ainda mais a orientação de leitura das estruturas visuais como sendo da esquerda para a direita. Devido à saliência da estrutura visual, a relação palavra-imagem é do tipo “específico da imagem”, a frase supracitada completa sentido do modo visual.

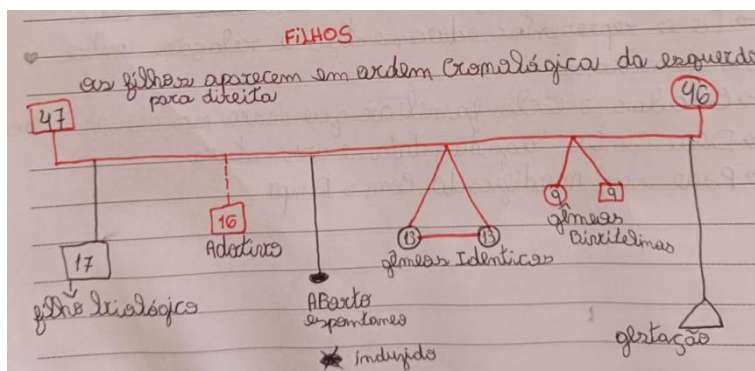


Figura 57: Análise IESC - Quadro 3 da tripartite

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Apenas recorte da imagem original.

Temos então, abaixo do texto verbal, a disposição de uma estrutura taxonômica explícita, na qual pela ordem de leitura exposta apresenta primeiro um quadrado vermelho, no qual está inscrito o número “47” em preto, o que segundo o primeiro quadro da tripartite tal figura geométrica é similar a um homem (quadrado) de quarente e sete anos (“47”). Essas estruturas estão ligadas por uma linha vermelha e sólida que representa o casamento, como visto no segundo quadro da tripartite. Essa linha, por sua vez, ligada também em um círculo vermelho no qual inscrito “46” em preto, como visto, essa estrutura representa uma mulher de quarenta e seis anos. Portanto, trata-se de um casamento entre homem e mulher, de quarente e sete e quarenta e seis anos respectivamente.

Nessa estrutura que é similar ao casamento temos outras linhas verticais e diagonais que a ligam em outras estruturas geométricas, na medida em que orienta também a leitura. A Figura 58 apresenta essas linhas verticais e diagonais inscrita pelas linhas azuis.

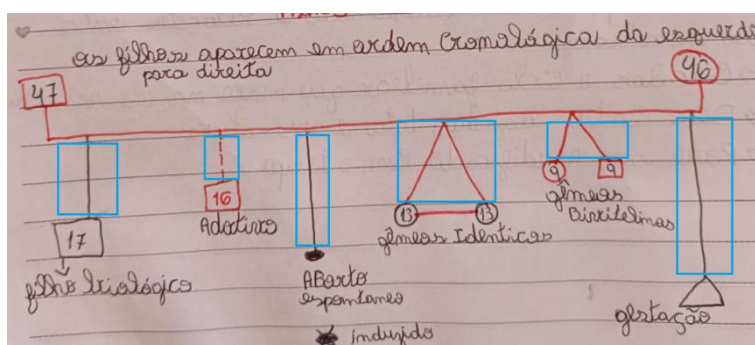


Figura 58: Análise IESC - Detalhe quadro 3 da tripartite

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Como a orientação de leitura horizontal empregada é da esquerda para a direita, temos em primeiro, uma linha vertical sólida preta que leva a um quadrado preto com número inscrito “17” em preto, o que pelas relações estabelecidas anteriormente, podemos concluir tratar de um homem de dezessete anos. E abaixo dessa estrutura, temos as palavras verbais escritas em

preto “filho biológico”, estabelecendo relação semelhante as já analisadas, logo, a relação palavra-imagem é do tipo “específica da imagem”. A seguir, uma linha vertical tracejada vermelha, não sólida tal como a de união (menos estável que a de casamento, se considerar a relação antes analisada no segundo quadro da tripartite), na extremidade da base dessa linha um quadrado escrito em vermelho com número “10” inscrito também em vermelho, ou seja, homem de dez anos. Logo abaixo dessa estrutura, temos a palavra verbal “Adotivo” em preto, também, “específica da imagem” e de mesmo sentido das relações anteriores.

Dentro das relações de semelhança e distinção que a taxonomia produz, podemos considerar que as linhas verticais indicam filiação, reforçada pelo título desse quadro “FILHOS”. E podemos considerar que as linhas mais fortes representam filiação biológica, enquanto as linhas mais fracas representam filiação adotiva, não biológica. Contudo, a coloração de cada uma é diferente, a primeira destaca-se, por saliência, já que é preta e distinta de toda estrutura que é vermelha, a segunda por sua vez, é também vermelha. Desta forma, temos uma relação que se estabelece, possivelmente, como o filho biológico é de relação mais forte, enquanto o adotivo é mais fraco, porém, integrado. A interpretação de integração ao considerar as relações de linhas estruturadas no segundo quadro da tripartite pode ir além, pode dar sentido de integração institucional, porque a linha ligante vermelha é casamento (relação institucional) e a preta é união (não instável).

Continuando a orientação de leitura, temos outra linha vertical também sólida e preta (o que refere filho biológico, como já analisado) que leva a uma esfera de cor preta. Essa é outra figura geométrica, porque a esfera é um círculo preenchido de cor, o que proporciona maior peso (gráfica e simbolicamente). A Figura 59 apresenta a esfera preta inscrita nas linhas azuis e a linha vertical preta inscritas nas linhas vermelhas.

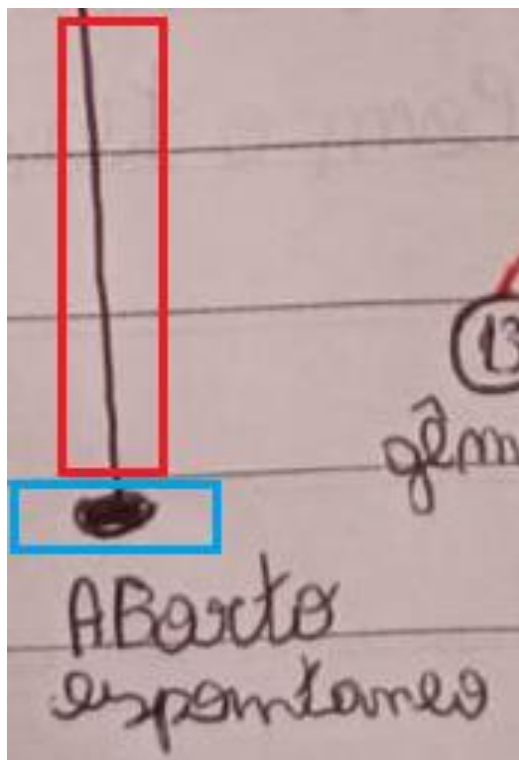


Figura 59: Análise IESC - Detalhe 2 quadro 3 da tripartite

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Logo abaixo dessa estrutura, com relação palavra-imagem do tipo “específica da imagem” temos as palavras verbais “ABorto espontâneo”, assim a esfera preta trata-se de um aborto espontâneo, isto é, uma gravidez interrompida. Ao considerar que a forma de uma esfera é um círculo preenchido e que como analisado, círculo representa mulher, é possível inferir que esta figura geométrica tem referência ao ventre da mãe, o que não foi gerado, permanecendo no ventre. Existe nesta estrutura uma construção bastante complexa, enquanto o grafismo do vazio representa a vida, o grafismo do preenchido (a cor preta que representa a esfera) representa a vida não gerada, mas não representa a morte porque morte é representada com duas linhas cruzadas um “X” (vide Figura 51).

Ao considerar as relações analisadas, podemos inferir, se preenche o círculo para não se referenciar a idade dentro da figura geométrica; e idade é uma contagem numérica de passagem de vida. Essa é condição lógica apresentada pela taxonomia: vida, não vida e morte. Além disso, temos ainda, uma taxonomia não explícita, mas encoberta entre duas esferas, apresentada na Figura 60.

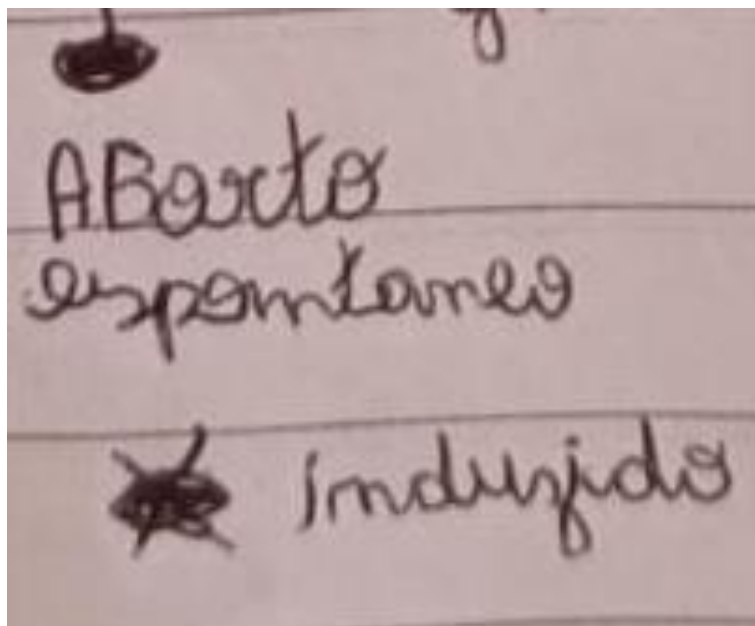


Figura 60: Análise IESC - Detalhe 3 quadro 3 da tripartite
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Apenas recorte da imagem original.

Pela construção de todo texto multimodal, podemos supor que essas duas estruturas ainda que não apresentem linhas estão formadas enquanto conjunto, e estabelecem assim ordem de leitura direta, daí uma taxonomia encoberta. Com orientação de leitura da vertical, topo para base, temos então: esfera preta, acompanhada pelo modo verbal em preto “ABorto espontâneo”, como analisado; e outra esfera preta, acompanhada do modo verbal em preto “induzido”, de mesma relação palavra-imagem da anterior. A conformação verbal de caixa alta em “ABorto” e de caixa baixa em “espontâneo”, compostas no topo da vertical; e logo em seguida “induzido”, também, em caixa baixa e na base da vertical, reforça essa construção frasal multimodal.

Nesta segunda esfera há estrutura a mais, duas linhas que se cruzam em diagonal, formando um “X”, o que a diferencia da primeira esfera preta. Portanto, essa segunda estrutura é similar a um aborto induzido, ou seja, um aborto pretendido – podemos considerar o “X” como um processo simbólico subjacente, o que em um repertório cultural representa negar algo, isto é, se nega a gravidez. E essa é a diferença entre essas semelhantes estruturas da taxonomia encoberta, analisadas neste conjunto. E considerando as relações estabelecidas dentro da taxonomia, enquanto o aborto espontâneo é uma não vida, o aborto induzido, o que nega a gravidez, é morte, pois há a presença do “X” (duas linhas diagonais que se cruzam).

Ao lado desse conjunto, pela orientação horizontal de leitura temos duas linhas diagonais de cor preta que convergem em suas extremidades de base, cada qual, a dois círculos de cor preta inscritos neles os números “13” de cor preta, Figura 61.

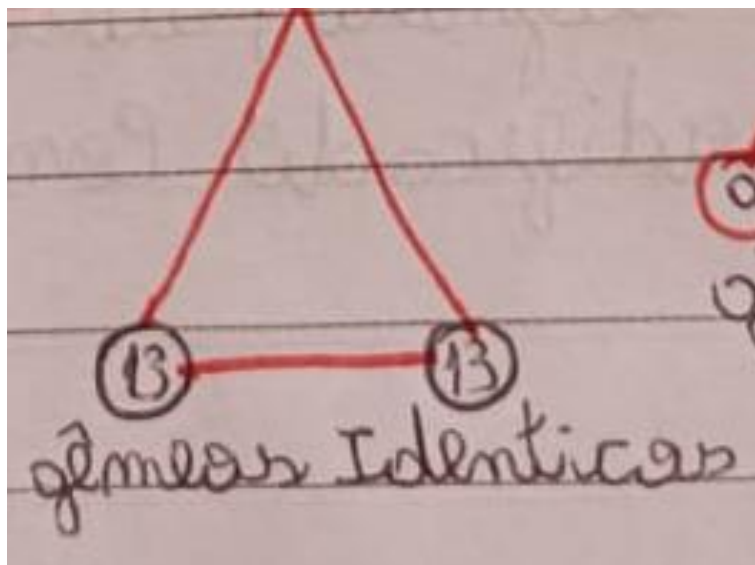


Figura 61: Análise IESC - Detalhe 4 quadro 3 da tripartite

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Apenas recorte da imagem original.

Nesta estrutura as linhas verticais são preteridas pelas linhas diagonais, as quais levam aos círculos pretos com o modo verbal “13” em preto dentro, são dois círculos e ligados a eles uma linha sólida vermelha. Abaixo desses círculos o modo verbal, de mesma relação palavra-imagem “específica da imagem”, “gêmeos Idênticos”. Portanto, podemos considerar que linhas diagonais simbolizam “gêmeos”, nesse caso gêmeas (pelo círculo). Mas para compreensão de sentido total das estruturas que formam esse conjunto é necessário comparação taxonômica das estruturas do conjunto ao lado (na direita do sentido de leitura), Figura 62:

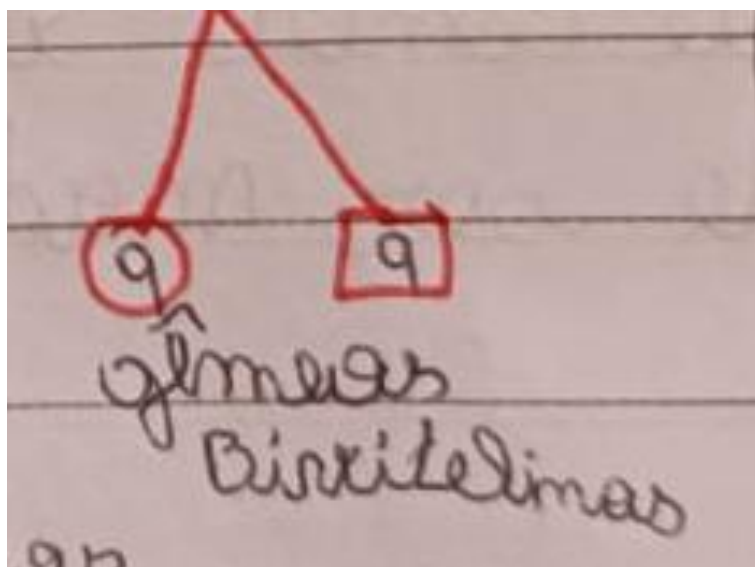


Figura 62: Análise IESC - Detalhe 5 quadro 3 da tripartite

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Apenas recorte da imagem original.

Neste conjunto encontramos as mesmas linhas diagonais de cor vermelha, mas essas levam a figuras geométricas diferentes, um círculo (mulher) e um quadrado (homem) vermelhos, com modos verbais de preto inscritos, o número “9”. Abaixo dessa estrutura multimodal o modo verbal “gêmeos Bivitelinos”, de relação palavra-imagem do tipo “específica da imagem”. Tanto as estruturas visuais quanto o modo verbal indicam comparação desses dois conjuntos, produzindo nesse caso tanto taxonomia explícita – pelas linhas diagonais - quanto encoberta – pelas estruturas dos conjuntos. A efeito, o sentido desses dois conjuntos se constrói na relação comparativa de suas estruturas, graças à disposição estabelecida pela ordem estabelecida na taxonomia.

Então, os dois conjuntos são representação de “gêmeos”, porém, um conjunto representa gêmeos idênticos, indicado pelo modo verbal “Idêntico”; e o outro gêmeos bivitelinos, pelo modo verbal “Bivitelino”. Logo, o que indica a aproximação dessas estruturas é a caixa baixa (gêmeos) e a caixa alta (Idênticos\Bivitelinos) é aquilo que as diferencia. O modo visual estabelece relação pelo uso da cor, a cor preta produz diferenciação de estruturas em comparação à estrutura majoritariamente vermelha. Temos diferenciado, assim, as figuras geométricas junto ao verbal na primeira estrutura, enquanto na segunda estrutura a saliência é apenas nos números inscritos. Todavia, há um elemento ainda mais marcante para estabelecer essa diferenciação, uma linha vermelha sólida na horizontal que forma relação direta entre as figuras geométricas da representação dos gêmeos idênticos, união que referencia os gêmeos univitelinos. A Figura 63 inscrito nas linhas azuis está a linha sólida que refere gêmeos univitelinos.

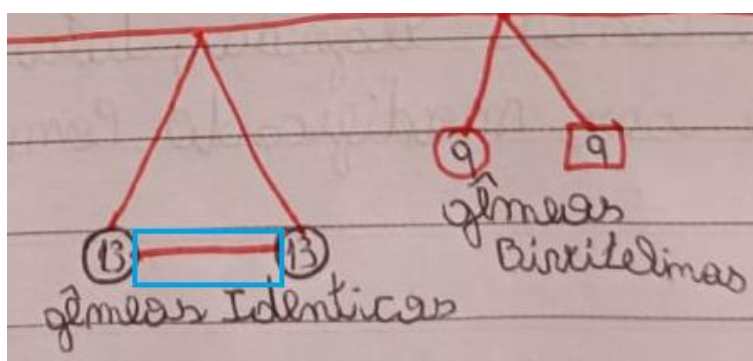


Figura 63: Análise IESC - Detalhe 6 quadro 3 da tripartite

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Desta forma, podemos compreender ao comparar dentro do processo taxonômico, as estruturas: linhas diagonais são similares a gêmeos, quando as figuras geométricas na

extremidade de base dessas linhas diagonais são ligadas por outra linha ligante na horizontal, produz o sentido de gêmeos univitelinos, idênticos.

A última estrutura na orientação de leitura horizontal estabelecida é composta por uma linha vertical preta e na sua extremidade de base uma nova figura geométrica (diferente do quadrado, do círculo e da esfera). Trata-se de um triângulo de cor preta, na Figura 64 temos inscrito nas linhas em azul a linha vertical ligante da estrutura “casamento” a figura geométrica; e essa figura inscrita pelas linhas vermelhas junto ao modo verbal.

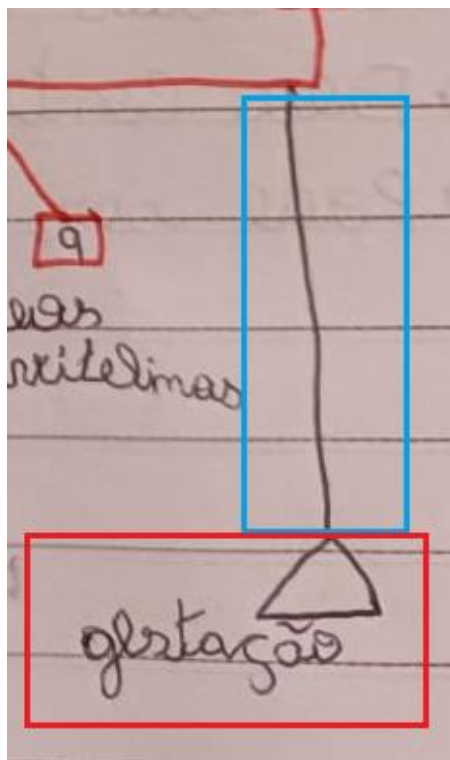


Figura 64: Análise IESC - detalhe 7 quadro 3 da tripartite

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 10: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

A distinção dessa estrutura em relação às outras da taxonomia é o triângulo equilátero, tendo os três lados iguais e com sua base sendo o lado maior, aplicando simetria na estrutura, há então uma relação de dinamismo (triângulo) e estabilidade (equilátero). Abaixo do triângulo há o modo verbal “gestação” em cor preta, de relação palavra-imagem “especifica da palavra”, ou seja, modo verbal complementa sentido do modo visual. Desta maneira, o triângulo representa uma gestação, podemos concluir que o casal do casamento (estrutura maior em vermelho) está grávido. Aspecto de distinção relevante é que diferente do “aborto – esfera preta”, o triângulo não tem preenchimento, porém, não tem também número indicando idade, uma gestação sem idade e ainda sem sexo biológico (por isso triângulo e não quadrado, círculo, sequer esfera).

Podemos concluir que o sentido da estrutura do terceiro quadro da tripartite funciona em relação aos outros dois anteriores e só na relação com eles é possível compreender o sentido produzido, reforçando a coesão textual e a condição taxonômica. Trata-se de um casal (quadrado e círculo) casado (linha ligante sólida) com sua prole (as linhas verticais ligante da estrutura casamento as outras figuras geométricas), sendo ela de várias possibilidades: biológica (linha vertical sólida), adotiva (linha vertical pontilhada), gêmeos univitelinos (linhas diagonais e linha ligante horizontal entre as figuras geométricas), gêmeos bi vitelinos (linhas diagonais). E ainda, proles possíveis: gestação (triângulo), aborto (esfera preta) e aborto induzido (esfera preta com “X”). Todo o texto forma essas relações taxonômicas para construir o sentido de família por um viés simbólico, construindo o sentido em forma geométricas abstratas, tendo como exemplo o último quadro da tripartite.

5.2.2. Conclusão parcial da produção

O sentido construído pelo texto é a realização de sua idealização, ou seja, estabelece símbolos por meio de estruturas visuais verbais com sentido concreto. E para tanto adota uma complexa estrutura textual multimodal, na qual a orientação de leitura se inicia em vertical – Idealização e Realização -, mas ao formar estrutura tripartite condiciona dentro de cada quadro leitura horizontal – Dado e Novo. Desta forma estabelece relação entre os modos verbais e visuais de relação palavra-imagem “especifica da imagem”, graças à própria composição das estruturas. Isto é, na composição horizontal, a relação Dado-Novo se estabelece em sua maioria sendo o modo visual o primeiro a ser lido, o Dado, e o verbal, o segundo, o Novo, o que promove sentido ideológico ao último. Contudo, ao se tratar de uma estrutura taxonômica de sentido vertical, o texto orienta também a leitura no sentido do topo para base, e assim na maioria das vezes, as estruturas visuais são topo e as verbais são base, ou seja, os modos visuais idealizam o que irá se realizar enquanto verbo.

Além da composição geral do texto, isto é, das relações dos espaços e das estruturas, a cor é característica fundamental, pois ela dentro da taxonomia é quem estabelece a hierarquia informacional, sendo o vermelho a cor de maior saliência, logo de maior valor informacional. Assim, as estruturas de modo visual ao dominarem valor informacional são elas as mais importantes, as quais fundamentam sentido ideológico. Embora, tenham seu sentido complementado pelas verbais. Por isso, pela relação palavra-imagem do tipo “especifica da imagem”, o modo visual mesmo que de maior importância informacional, necessita do sentido do modo verbal para construir o sentido do texto como um todo.

Logo, símbolos, como o próprio título do texto indica, trata de promover um sentido concreto à formas abstratas, pretendendo um sentido unívoco em uma estrutura visual abstrata, tais como quadrado, círculo, esfera e triângulo, são respectivamente, homem, mulher, aborto, gestação; e as variações quadrado circunscrito em triângulo e círculo circunscrito em triângulo, são homossexuais; e quadrado circunscrito em círculo e círculo circunscrito em quadrado são respectivamente homens e mulheres transexuais. Reforçar figuras geométricas enquanto sentido único de leitura é reforçar condição ideológica.

Para tanto é considerar o processo enunciativo, este texto enquanto enunciado concreto pertence ao gênero IESC, disciplina respectiva à saúde da família e a temática enunciativa comporta esse sentido. Em outras palavras, o texto tem como finalidade responder ao núcleo familiar, o que de certa maneira está presente na própria estrutura composicional, pois os símbolos em finalidade representam a família. Mais especificamente, poderíamos ainda considerar que esse texto cumpre a finalidade de estabelecer um processo simbólico subjacente, figuras abstratas de sentido fortemente estabelecido em uma cultura, no caso a área médica. Isso porque se trata de uma ferramenta de saúde, o que é possível saber por se ter vivenciado o *ur* código, a aula de IESC (vide **Capítulo 4**). Nessas aulas, os estudantes de medicina aprendem a usar essas formas enquanto símbolos.

Assim, ao se tratar de um genograma as relações estabelecidas são semelhantes em outros textos de mesma temática, as relações das figuras geométricas e seus sentidos são os mesmos. A Figura 65 é produção de outro participante:

A segunda condição ideológica é a própria estrutura representativa: na orientação vertical, a base tem sempre relação com topo, pela estrutura estabelecida os filhos são sempre responsáveis aos pais e os pais responsáveis aos filhos. Podemos ter duas leituras sobre esse tipo de relação, a primeira, os pais idealizam o que os filhos precisam realizar, pois como a estrutura vertical topo-base representa Idealização-Realização, essa representação perpassa as relações familiares representadas. A orientação de leitura ao necessitar passar pelo topo para chegar à base, devido ao sentido construído na taxonomia explícita, possibilita pensar a relação de responsabilidade dos pais aos filhos, ou seja, a leitura do topo é a responsável para conduzir a leitura da base, os pais tem responsabilidade sobre os filhos, os sentidos das representações convergem aos sentidos da relação paternal. Por sua vez, os filhos respondem aos pais, eles realizam o que os pais idealizam. Tal como a representação da maioridade, se considerada a orientação horizontal dos filhos, os mais velhos vem primeiro na orientação de leitura, são responsáveis primeiro.

A produção de processos simbólicos que visam estabelecer relação de sentido para um conceito é de suma importância ideológica, terceiro sentido ideológico. Com base na Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwen (2006[1996]) podemos compreender que figuras geométricas já têm estabelecidos alguns sentidos dentro do repertório sócio cultural ocidental, apropriando dos autores:

Os significados das formas geométricas básicas são, então, motivados de duas maneiras. Primeiro, derivam das propriedades das formas ou, melhor, dos valores atribuídos a essas propriedades em contextos sociais e culturais específicos. [...] Em segundo lugar, esses significados derivam das qualidades comuns que podemos detectar em objetos em nosso ambiente que seriam circulares ou retangulares quando abstraídos de sua forma básica subjacente, e dos valores atribuídos a essas qualidades em diferentes ambientes sociais. (Kress; van Leeuwen, 2006[1996], tradução nossa¹⁶)

Em primeiro momento temos as formas geométricas com sentido estabelecido pelo texto analisado, o genograma. Em segundo momento, de maneira mais ampla no espectro sócio cultural, temos outras construções de sentido, para além desses estabelecidos no próprio texto. Isto é, as formas geométricas usadas possibilitam sentidos plurais e não apenas unívocos aos que o texto analisado visa construir.

¹⁶ Do original: The meanings of the basic geometrical shapes, then, are motivated in two ways. First, they derive from the properties of the shapes or, rather, from the values given to these properties in specific social and cultural contexts. [...] Second, these meanings derive from the common qualities we may detect in such objects in our environment as would be circular or rectangular when abstracted to their underlying basic shape, and from the values attached to these qualities in different social context (p. 56-57).

Em vista disso compreendemos, o quadrado representa o homem, como estabelecido pelo texto analisado, mas o quadrado é referente a outras representações. Ele é uma forma não encontrada na natureza, ou seja, é artificial, construída, sendo referente ao industrial, ao racional, ao trabalho, a produção em massa. Assim compreendemos com base nos estudo de Kress e van Leeuwen, e ainda, “O quadrado pode conotar positivamente o “tecnológico”, como fonte de poder e progresso, ou negativamente, como fonte de opressão que, literal e figurativamente, “nos encaixota”. (Kress; van Leeuwen, 2006[1996], p. 55 [tradução nossa]¹⁷). Logo, o homem é a figura primeira da família, aquele sólido, robusto, o que ordena, o que trabalha, o que constrói, aquele que provê, força maior e racional, e mais, aquele que encaixota, o que oprime. Sendo esse também o sentido do texto, pois o homem é o quadrado e o quadrado, tudo isso representa.

Por sua vez, o círculo representa a mulher como estabelecido no texto. Mas tem referência representativa do natural, da infinitude, do misticismo, da reprodução.

Círculos e formas curvas geralmente aliados são os elementos que associamos a uma ordem orgânica e natural, ao mundo da natureza orgânica - e os significados místicos que podem estar associados a eles, derivam desse. Angularidade que associamos ao mundo inorgânico e cristalino, ou ao mundo da tecnologia, que é um mundo que nós mesmos criamos e, portanto, um mundo que podemos, pelo menos em princípio, compreender completa e racionalmente. O mundo da natureza orgânica não somos nós que fazemos e sempre manterá um elemento de mistério. As formas curvas são, portanto, as escolha dominante de pessoas que pensam em termos de crescimento orgânico e não de construção mecânica, em termos do que é natural e não em termos do que é artificial. (Kress; van Leeuwen (2006[1996], p. 55 [Tradução nossa]¹⁸)).

Dentro das relações textuais estabelecidas temos que a mulher é a figura orgânica, diferente do homem, ela é figura do incompreensível enquanto ele do racional. Já o triângulo no texto analisado representa a gestação. Mas em sentido mais amplo como temos em Kress e van Leeuwen:

O triângulo é angular, como o quadrado – um elemento do sistema mecânico, da ordem do tecnológico. Mas, diferentemente do quadrado, o triângulo, especialmente quando inclinado, é uma (estrutura fundida de a) participante e um vetor, porque pode transmitir direcionalidade, apontar para coisas. Os significados que atrai, portanto,

¹⁷ Do original: “The square can connote the ‘technological’ positively, as a source of power and progress, or negatively, as a source of oppression which, literally and figuratively, ‘boxes us in’.” (Kress, van Leeuwen, 2006[1996], p. 55)

¹⁸ Do original: “Circles and curved forms generally are the elements we associate with an organic and natural order, with the world of organic nature – and such mystical meanings as may be associated with them derive from this. Angularity we associate with the inorganic, crystalline world, or with the world of technology, wich is a world we have made ourselves, and therefore a world we can, at least in principle, understand fully and rationally. The world of organic nature is not of our making, and will always retain an element of mystery. Curved forms are therefore the dominant choice of people who think in terms of organic growth rather than mechanical construction, in terms of what is natural rather than in terms of what is artificial.” (Kress; van Leeuwen, 2006[1996]).

menos como “qualidades do ser” do que como processos [...] (Kress; van Leeuwen, 2006[1996], p. 55 [Tradução nossa])¹⁹

Portanto, tem relação direta com o quadrado, mas representa processo, progresso, o novo, aquele que dá a direção. A gestação é o que vem a ser novo e direciona, mas com fortes relações com o pai (quadrado) ainda que gestado pelo mãe (esferas).

Essas representações estão presentes em muitos processos históricos, sociais e culturais, tomando a semiologia da vertigem de Sarmiento (2014), podemos relacionar o processo de sentido analisado em outras formas presentes na cultura, como por exemplo na Figura 66 temos a representação da família Watterson da animação “O incrível mundo de Gumball”²⁰, personagens antropomorfos representando (da esquerda para a direita) três filhos e dois pais: um peixe (filho/mascote), um gato menor (filho), um gato maior (mãe), um coelho menor (filha) e um coelho maior (pai). O pai tem figura mais robusta e referente a um quadrado, enquanto a mãe e os filhos têm silhuetas que utilizam figuras mais curvas e circulares. As relações entre figuras geométricas e sexo se mantêm semelhantes ao da análise. Contudo, dentro da narrativa os conceitos são subvertidos, o pai (desempregado) é sustentado pela mãe (empregada) que provê para a família; subvertendo assim o sentido ideológico.

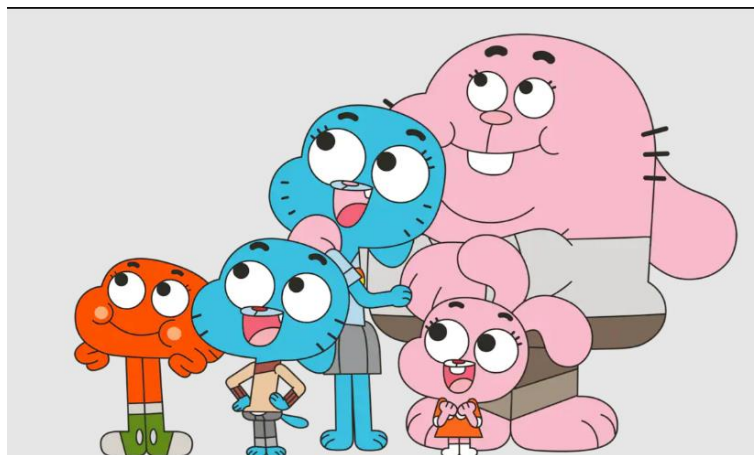


Figura 66: Família Watterson, de "Um incrível mundo de Gumball"

Fonte: Cartoon Network. Disponível em: <https://www.cartoonnetwork.pt/show/gumball/videos>. Acesso: 20 jul. 2024.

¹⁹ Do original: “The triangle is angular, like the square – an element of the mechanical, technological order. But, unlike the square, the triangle, especially when tilted, is a (fused structure of a) participant and a vector, because it can convey directionality, point at things. The meanings it attracts are therefore less like ‘qualities of being’ than like processes [...]” (Kress; van Leeuwen (2006[1996], p. 55).

²⁰ Poderíamos citar outras animações como “Uma família da pesada”, “As meninas superpoderosas”, “Batman – A série animada”, “Phineas e Ferb” e etc. Isso dito de forma geral, porque existem varrições de estilo em séries animadas e em personagens.

Essas relações entre figuras geométricas e conceitos são tão forte ideologicamente que mantém o sentido representativo na atuação social dos corpos, ou seja, ainda que seja apenas representacional constrói um sentido a ser estabelecido - principalmente em uma ferramenta de análise familiar como o genograma. Homem, o forte que provê para família, quem vem primeiro; mulher, a mística que complementa a formação da família, a gestação que mantém relações com o patriarcado e representa o processo. Outro exemplo é a representação de uma pessoa transgênero, ela tem ditada sua sexualidade. Porque é o sexo englobando o gênero, ou seja, ainda há controle, diferenciação de sexualidade, por exemplo, o quadrado circunscreve o círculo e vice-versa. A sexualidade ainda que presente é reduzida na relação binária, presa à ela, porque nela consta a materialidade do corpo (fisiologicamente um corpo ainda feminino ou masculino). O mesmo vale aos homossexuais, que no texto analisado sequer se diferenciam em suas possibilidades, homem ou mulher homossexuais, embora a representação diferencie, o triângulo inscrito é um processo e não uma existência. A construção de sentido é a construção ideológica do arquétipo de família para função social.

5.3. MORFOFUNCIONAL

5.3.1. Análise da produção

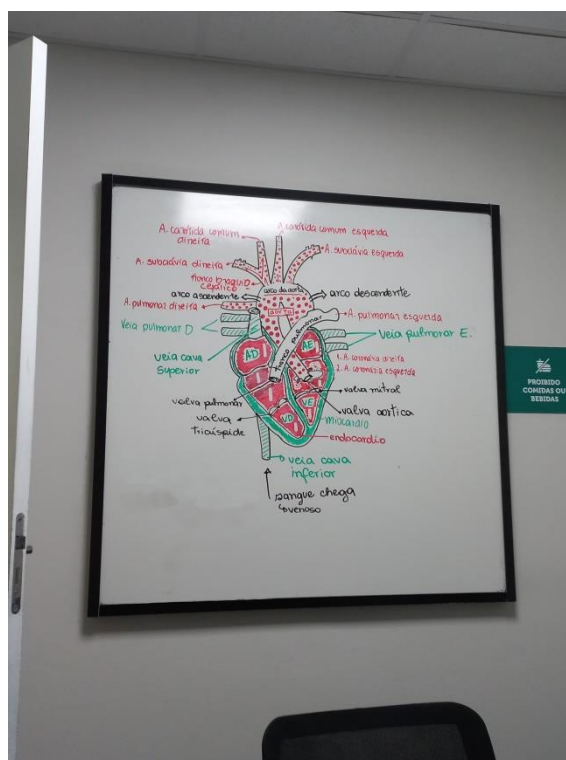


Figura 67: Código da realidade fotografada – Coração
Fonte: Participante 4

Trata-se de um código da realidade fotografada, no qual a orientação de leitura é estabelecida como centro-margem, sendo no centro o local onde está presente a estrutura de maior saliência, em sua margem há a presença de outras estruturas de menor saliência. Portanto, em relação a essa orientação de leitura, primeiro se lê os elementos centrais para em seguida se ler os elementos marginais. Sendo esses conjuntos de margem e de centro formados graças ao *framing*, apresentando quatro conjuntos diferentes compostos por suas estruturas, na Figura 68 temos o conjunto do centro inscrito em linhas vermelhas e os conjuntos marginais em linhas azuis.

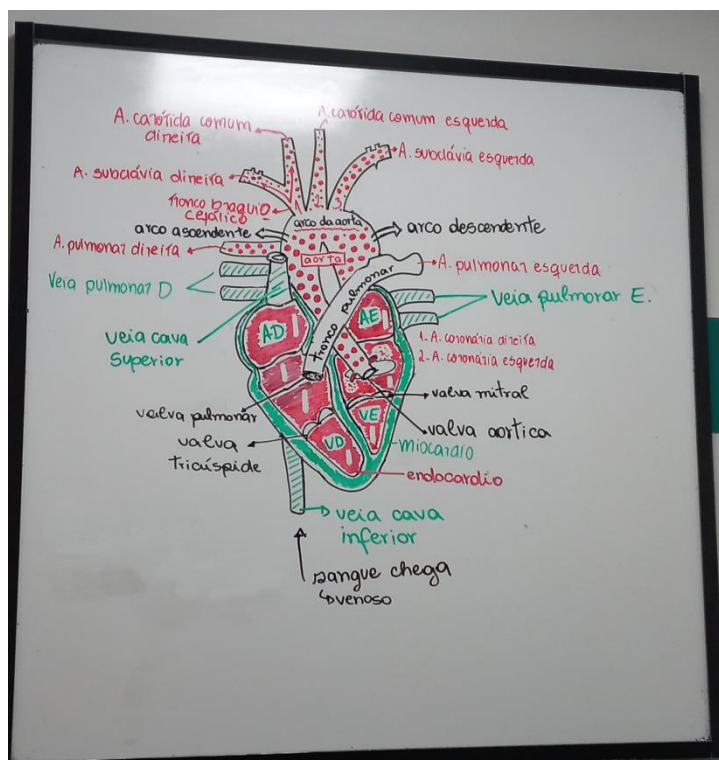


Figura 69: Análise Morfofuncional - Quadro centro.
Fonte: Adaptação da imagem

Neste quadro temos um conjunto no centro, nele há o uso da cor vermelha contrastado pelo verde (em menor quantidade) contraposto ao branco da superfície da lousa; o que proporciona maior saliência para o local. E ainda, considerando a forma dessa estrutura como sendo análoga a um triângulo equilátero (vide Figura 70) o sentido de orientação de leitura desse centro se estabelece na vertical de baixo (vértice do triângulo) para cima (base do triângulo).

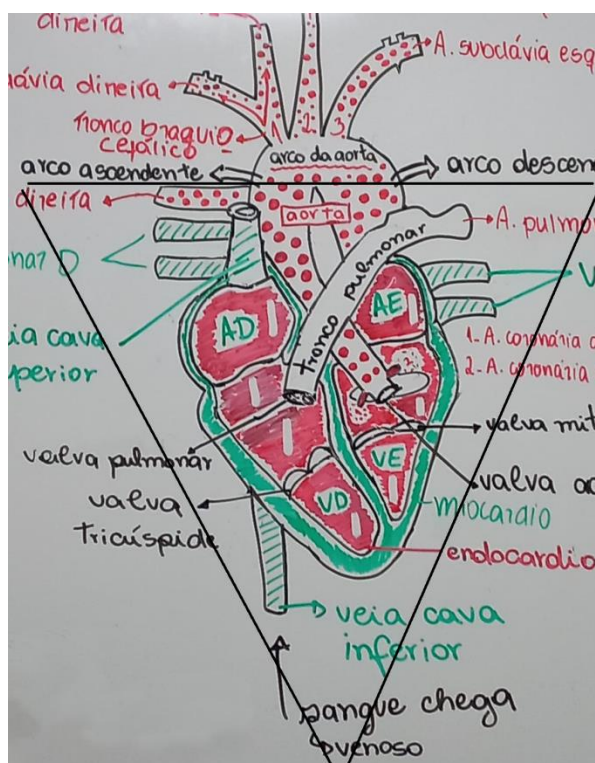


Figura 70: Análise Morfofuncional - Detalhe 1 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Seguindo essa orientação, na base encontramos em modo verbal de cor preta a frase “sangue chega” e junto a essa frase verbal, há dois processos narrativos, o que significa ação. Portanto, o modo verbal “sangue chega” é ator de dois diferentes processos narrativos, ou seja, produz duas ações diferentes. A primeira ação, a nível mais inferior, circunscrito pelas linhas em vermelho na Figura 71, configura processo narrativo unidirecional transacional, o ator é a palavra “sangue”, a seta o vetor e a palavra “venoso” é meta. Assim, o vetor omite toda uma estrutura para representá-la, há então, um processo de transformação por elipse: a estrutura verbal “sangue” é omitida pela seta para acrescentar-lhe a qualidade de venoso. Portanto, é dizer “sangue venoso”, ou “sangue chega, o sangue é venoso”: o sangue que chega é venoso.

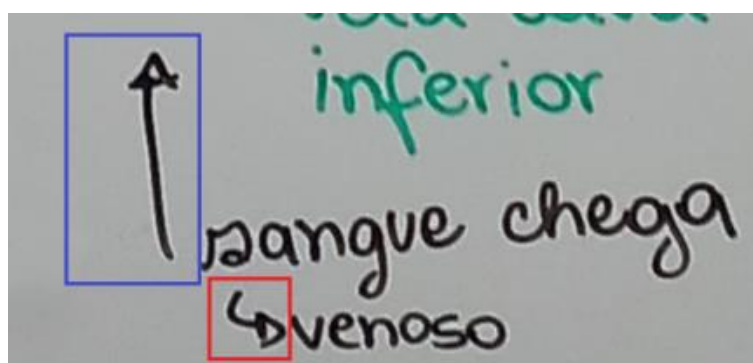


Figura 71: Análise Morfofuncional - Detalhe 2 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Já a segunda ação, demarcada por outro vetor, mais acima e a esquerda das palavras verbais “sangue chega”, inscrito pelas linhas azuis na Figura 71, forma um processo narrativo do tipo transacional unidirecional: este sangue que chega vai nesta direção (definida pela seta). A efeito, considerar a seta como vetor, mas ainda enquanto estrutura visual, portanto, relação do tipo palavra-imagem “específica da dupla” porque tanto seta e quanto verbo “chegar” indicam essa translocação (o sangue vai nesta direção e isso significa chegar de algum lugar).

Essa estrutura multimodal vai para sua meta, uma estrutura visual de contorno de linhas pretas, com seu conteúdo formado por linhas na diagonal de cor verde, tal como hachuras (técnica de pintura). Ao lado dessa estrutura com hachura (ator), uma seta de cor verde (vetor), a qual indica orientação para estrutura de modo verbal “veia cava inferior” também de cor verde (meta). Trata-se, portanto, de um processo narrativo unidirecional transacional com relação palavra-imagem “específica da imagem”; o que promove sentido: a estrutura com hachuras verdes e contorno preto representa a veia cava inferior. Portanto, o uso de diferentes cores promove dois conjuntos, um pela cor preta (sangue venoso chega) e outro verde (veia cava inferior), mas esses conjuntos tem coesão pela cor preta dos contornos dessas estruturas, compondo o sentido: o sangue venoso chega na veia cava inferior.

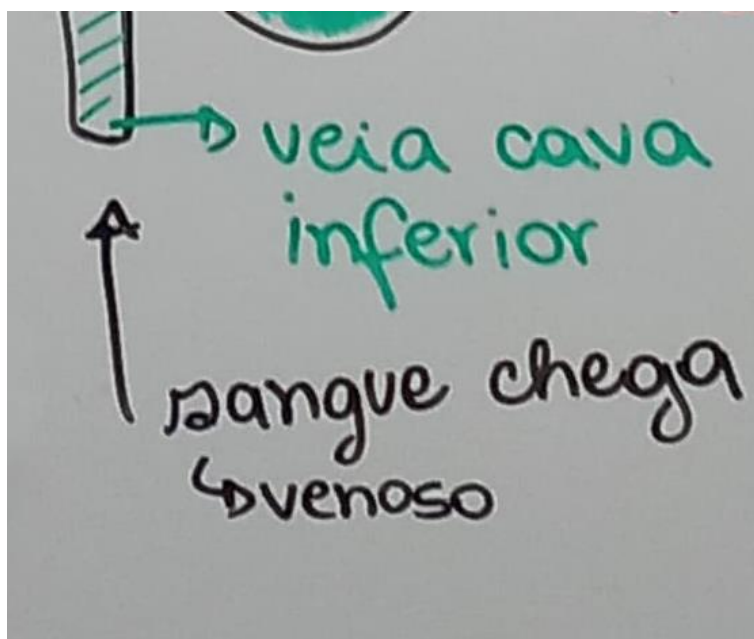


Figura 72: Análise Morfofuncional - Detalhe 3 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Acima, mantendo orientação de leitura, temos estrutura de maior saliência da imagem que alterna de cor preta que forma as linhas de todo o desenho, cor verde que preenche menor conteúdo e cor vermelha que preenche maior conteúdo, vide Figura 73. De forma geral, é o uso das cores que proporciona a orientação de leitura ao conformar conjuntos diferentes e produzir

a estrutura como um todo, na medida em que os modos verbais pela relação “específica da imagem” possibilitam junto ao processo narrativo transacional unidirecional produzir o sentido. E mesmo que linhas, essas tem condição de vetor como as setas, graças à similaridade do processo já estabelecido anteriormente. Esse processo transaciona do modo visual apresentando estrutura, ao verbal, dando nome e a fazendo ser reconhecida por ele.

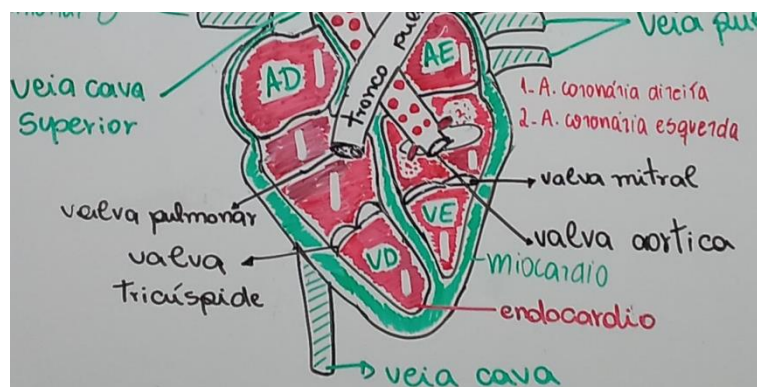


Figura 73: Análise Morfofuncional - Detalhe 4 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

A cor verde enquanto preenchimento sólido (que é diferente da hachura) forma modo visual ligado ao modo verbal miocárdio de cor verde: esta estrutura é o miocárdio. Tal como a próxima estrutura na orientação de leitura, a vermelha, ligada por uma linha também vermelha tem relação estabelecida com a palavra verbal “endocárdio”: essa estrutura representa o endocárdio. Vide Figura 74.

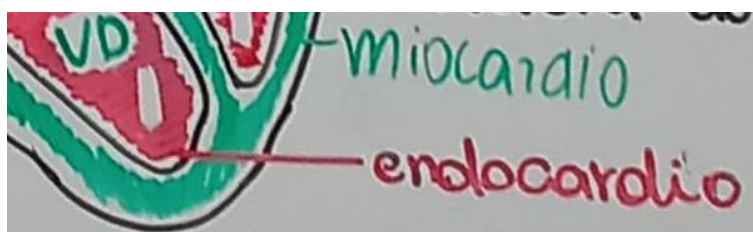


Figura 74: Análise Morfofuncional - Detalhe 5 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Nessa estrutura vermelha sólida temos outra relação verbo visual. Pois em meio ao seu preenchimento vermelho, temos áreas vazias de cor (brancas) e nelas estão inscritos os modos verbais VD, VE, AD e AE – considerando a orientação de leitura. Todos eles em caixa alta e em cor verde. Essa relação de cores forma conjuntos entre essas quatro estruturas verbais; mas elas são cortadas pelas linhas pretas que formam o contorno da estrutura geral separando esse conjunto. De tal maneira, temos quatro conjuntos diferentes, contendo relação entre si. Na Figura 75 apresentam-se divididos por linhas em azul os quatro conjuntos.

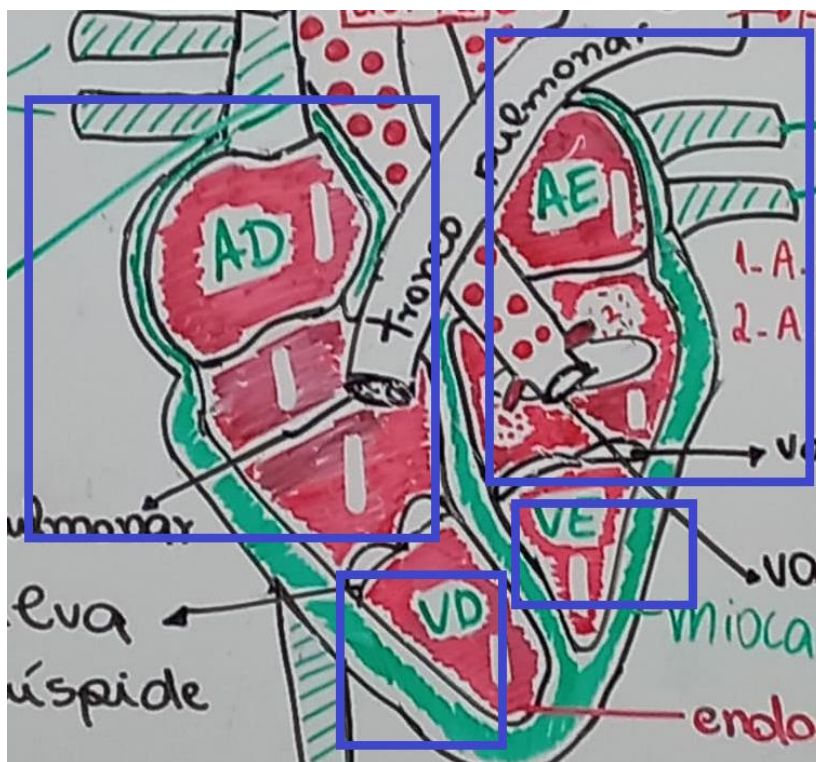


Figura 75: Análise Morfofuncional - Detalhe 6 quadro centro

Fonte: Adaptação da imagem

Para compreender o que esse grafismo verbal sugere é preciso ter conhecimento específico da área médica, isto é, um processo simbólico subjacente²¹ visto que VD significa Ventrículo Direito; VE, Ventrículo Esquerdo, AE, Átrio Esquerdo, AD, Átrio Direito. Representando assim as quatro câmaras do coração. Dessa maneira consideramos de relação palavra-imagem “específica da dupla”, porque as palavras verbais indicam câmaras do coração e o desenho de contorno preto e preenchimento vermelho indica a mesma coisa. Logo, a cor vermelha produz o sentido, na construção de dois outros sentidos, é tanto endocárdio quanto é o interior das câmaras do coração, delimitadas pela linha preta e caracterizada pelos modos verbais AD, AE, VD e VE.

Essa estrutura que representa as quatro câmaras reestabelece a orientação de leitura, pois ao ser uma estrutura simétrica sugere leitura comparativa das câmaras – como se um processo analítico encoberto - e mais, a orientação de leitura é conduzida pela região de maior

²¹ Um adendo ao leitor, ainda que uma estrutura verbal tratamos alguns termos como processos simbólicos subjacentes porque a interpretação da relação das estruturas verbo visuais pode ser ambígua em relação ao conceito analítico. Isto é, AE VE AD VD podem ser interpretados como palavras de características pictóricas, integradas a imagem; o que dentro da abordagem metodológica adotada se categorizaria como “montagem” (Silva, 2020). Embora, nesse caso a categorizamos como “específica da dupla”, o sentido construído é o mesmo. Adotamos esse critério também nas análises subsequentes: **Tópicos 5.4 e 5.5.**

saliência. Isto é, a região com mais elementos e que se diferencia mais das outras câmaras é a primeira a ser lida, no caso “AE”. Nessa estrutura temos uma relação multimodal de processo analítico, o qual destaca atributos possessivos de um portador, características de uma estrutura como um todo. Assim, a Figura 76 apresenta inscrita em linhas azuis, uma relação palavra-imagem “específica da imagem”, na qual o texto verbal complementa o sentido do visual. Porém, ao invés de vetores, o que estabelece essa relação são os números.

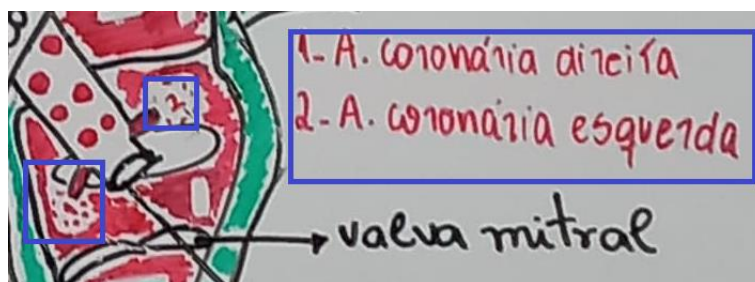


Figura 76: Análise Morfofuncional - Detalhe 7 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

O número 1 destaca um losango pequeno formado de linhas pretas e preenchido de vermelho situado no lado esquerdo, enquanto o número 2 destaca estrutura semelhante ao lado direito (vide Figura 76). Assim, respectivamente 1 é “A. [artéria] coronária direita” e o 2 é “A. coronária esquerda”. Porque os números 1 e 2 estão repetidos ao lado dos modos verbais fora da estrutura visual, em mesmo estilo e cor, e então formam conjunto, ainda que estejam afastadas, como uma catalogação.

Essas estruturas estão relacionadas com outras quatro estruturas, todas propostas pelo vazio (ou seja, pelo não preenchimento de cor): (I) um círculo preto que passa abaixo do 2 e acima do 1; (II) outro círculo preto menor que está entre os números, ligado à extremidade de (III) duas linhas pretas que formam outro losango; e dentro desse losango há seis esferas vermelhas (estrutura que trataremos de analisar a frente). A frente de cada A. coronária (1 e 2) temos esferas vermelhas menores preenchendo (IV) outros espaços vazios, esse sem contorno de cor preta. Desta maneira, podemos considerar outra possibilidade de conjunto, além do diferente uso das cores (vermelha e verde) temos o diferente uso do estilo das cores: a sólida (endocárdio e o miocárdio); a hachura (veia cava); e as esferas em retículas (técnica de pintura). Então consideramos que por distinção, o uso de retículas é referente ao sangue, contrapondo ao estilo sólido referente dessas estruturas e diferente do sangue venoso (antes analisado). Uma leitura possível é, esse sangue passa pelo losango, pelo círculo menor pelas coronárias (1 e 2) e chega na estrutura que representa o endocárdio.

A cor preta não só delimita a estrutura, mas ela também, forma estruturas em destaques enquanto características da estrutura maior (atributos possessivos do portador), por vezes preenchidas de cores por outras vezes vazias. Uma dessas estruturas analisadas, o círculo menor entre os números 1 e 2 está ligado por uma seta preta ao modo verbal “valva aórtica”. E pelo processo narrativo transacional unidirecional de relação palavra imagem “específica da imagem” forma o sentido: o círculo menor representa a valva aórtica.



Figura 77: Análise Morfofuncional - Detalhe 8 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Logo abaixo, pela orientação de leitura sugerida pelo próprio vetor dessa estrutura, temos do lado dois semicírculos de cor preta, ligados a uma linha arqueada preta, a qual está ligada a outras duas linhas pretas que delimitam região do VE. Os semicírculos são vazios, o que promove saliência destacando a estrutura em relação ao preenchimento vermelho. Essa estrutura (ator) está ligada a uma seta preta (vetor) que está ligada a um modo verbal “valva mitral” (meta), processo narrativo transacional unidirecional, estabelecendo relação palavra-imagem do tipo “específica da imagem”, portanto, essa estrutura representa a valva mitral.

A linha arqueada tanto compõe a estrutura da valva mitral como limita as câmaras VE e AE. Lidas essas estruturas a orientação de leitura sugere seguir para a câmara ao lado, como não existe nenhuma estrutura que promova maior saliência entre as estruturas que representam as câmaras AD e VD, a orientação de leitura segue para a estrutura que representa VD e depois sobe para a AD, reestabelecendo orientação de leitura vertical de baixo para cima. Então, temos estrutura igual à analisada, mas com modo verbal “valva tricúspide”: é a representação da valva tricúspide. A Figura 78 tem inscrita pelas linhas azuis a linha arqueada e os semicírculos que respectivamente formam a representação das valvas tricúspide e mitral e a separação de átrios (AD e AE) de ventrículos (VD e VE).



Figura 78: Análise Morfofuncional - Detalhe 9 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

A orientação de leitura segue ao topo, em direção à margem na parte superior da estrutura geral desenhada. Antes da margem, há estruturas de menor saliência, mas que compõem o centro da estrutura geral. A Figura 79 apresenta as estruturas do topo da imagem, majoritariamente composta por estruturas vazias (branco), com hachuras ou retículas.

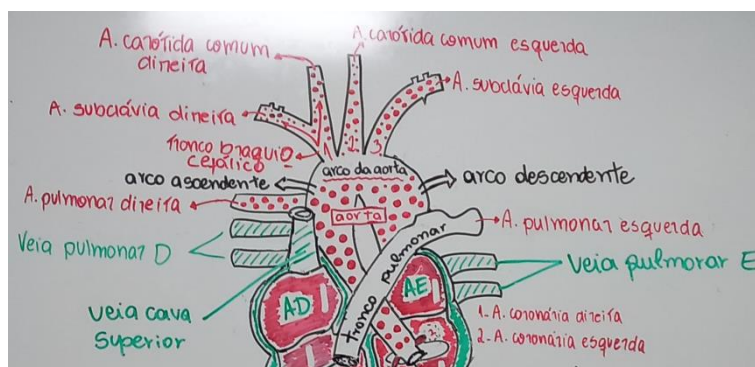


Figura 79: Análise Morfofuncional - Detalhe 10 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

A Figura 80 tem apresentada a relação de leitura centro-margem da estrutura geral, na qual estão inscritas pelas linhas vermelhas as estruturas de margem e as estruturas de centro, por sua vez, inscritas em linhas azuis destacando essa relação de pouca coloração e maior coloração.

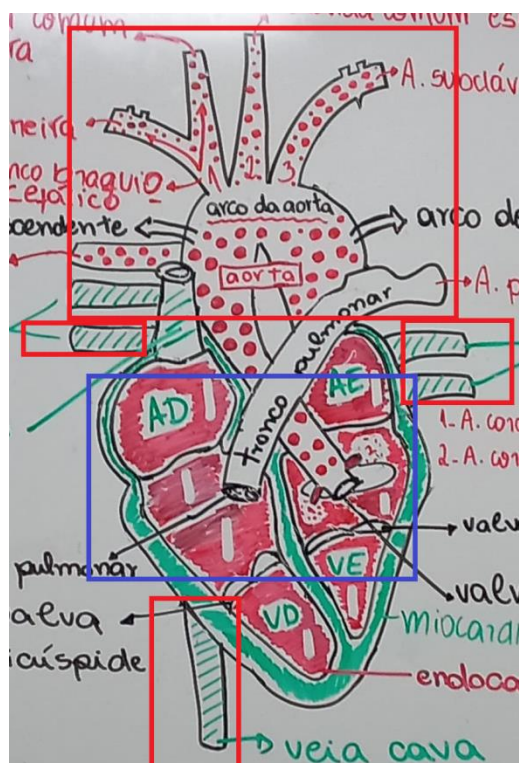


Figura 80: Análise Morfofuncional - Detalhe 11 quadro centro

Fonte: Adaptação da imagem

Após leitura das estruturas preenchidas, partimos do círculo que representa a valva aórtica, passando pelas linhas preenchidas por retículas vermelhas e ascendemos para uma outra estrutura. No meio dessa estrutura, temos quatro linhas vermelhas que formam um retângulo circunscrevendo a palavra verbal “aorta”, assim o modo verbal está integrado a estrutura visual; uma relação palavra-imagem do tipo “montagem”. Dessa forma essa estrutura é a representação da aorta.

A saliência que a palavra verbal “aorta” ganha por estar situada dentro dessas linhas que formam o retângulo vermelho, possibilita um artifício de leitura, no qual se ascende, fixa o olhar nesse modo verbal (aorta) e então retrocede a leitura para as estruturas referentes às artérias coronárias, no centro da estrutura geral. Agora, podemos complementar o sentido da estrutura entre as artérias coronária direita e esquerda (1 e 2): trata-se da aorta, que também tem as retículas vermelhas, as quais interpretamos representa o sangue.

Logo, a aorta tem relação com as artérias coronárias e o coração; pois as retículas vermelhas representadas condicionam as relações da estrutura, já que formam um conjunto. A Figura 81 apresenta a estrutura identificada como aorta, circunscrita por linhas quadriculares vermelhas, enquanto as estruturas representativas das artérias coronárias estão inscritas em linhas azuis circulares, esse o conjunto formado pelas retículas.

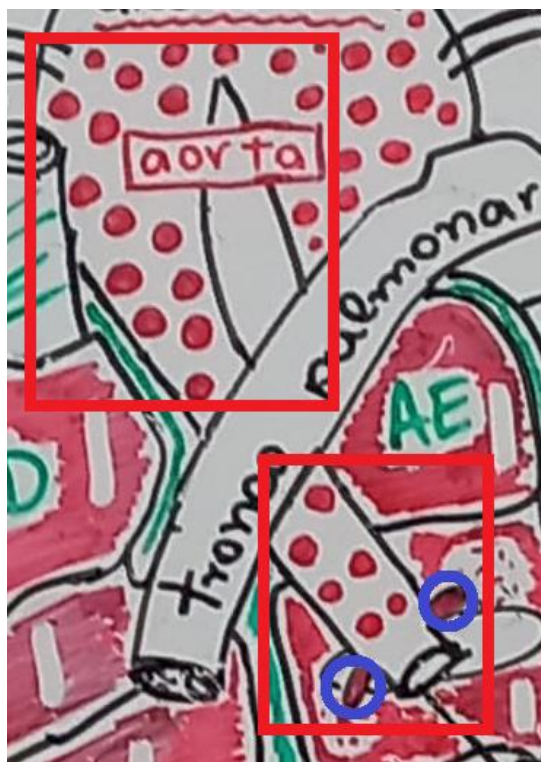


Figura 81: Análise Morfofuncional - Detalhe 12 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Mantendo o sentido de leitura orientado pelas linhas com seu miolo preenchido de retículas vermelhas, temos mais outra relação verbo visual, pois encontramos dentro dessa estrutura visual as palavras verbais “arco da aorta”, sublinhado por uma linha ondulada e vermelha. Ao considerarmos as relações palavra-imagem já estabelecidas, interpretamos que a estrutura verbal “arco da aorta” tem relação com a estrutura visual. E mesmo situada dentro dessa estrutura sua relação é “específica da imagem”, pois ela só complementa sentido do modo visual. Contudo, neste caso as palavras “arco da aorta” e “aorta” tendem a indicar pela proximidade, *framing*, que elas formam um conjunto e indicam a mesma estrutura. O modo verbal “da aorta” indica posse, é um arco que pertence à aorta, mas ao mesmo tempo representa outra região da estrutura, daí o uso de cores distintas no modo verbal.

Além disso, a linha ondulada produz separação entre as estruturas representadas ao formar dois conjuntos diferentes, delimitando onde começa e termina as regiões da estrutura representada: a inferior, aorta, e a superior, o arco da aorta. Condiciona assim, a interpretação de dois conjuntos diferentes salientes, cada qual referente a uma região da mesma estrutura representada. A Figura 82 apresenta circunscrita pelas linhas azuis, a linha ondulada que separa e salienta o arco da aorta.

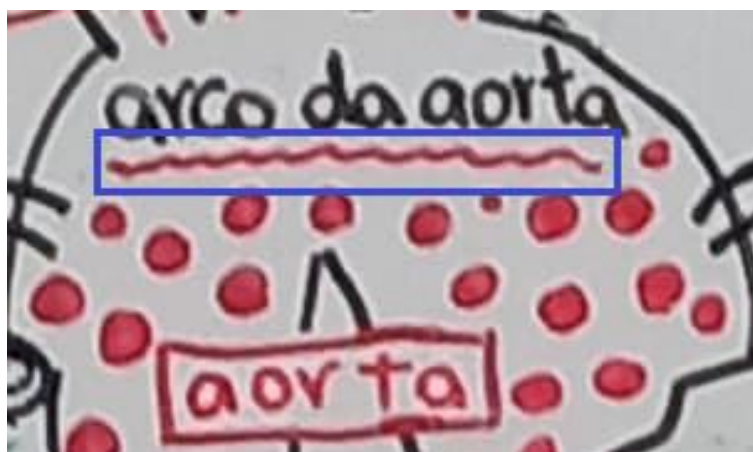


Figura 82: Análise Morfofuncional - Detalhe 13 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Nessa estrutura visual ainda temos dois processos narrativos unidirecionais transacionais com relação palavra-imagem “específica da imagem”, nos quais dois vetores formados por setas (duas linhas curvadas com duas linhas em diagonais em suas extremidades) ligam a estrutura visual às palavras verbais “arco ascendente” a direita da estrutura; e “arco descendente” a esquerda da estrutura. Respectivamente cada lado da estrutura visual representa o arco ascendente e o arco descendente, como é possível observar na Figura 83.

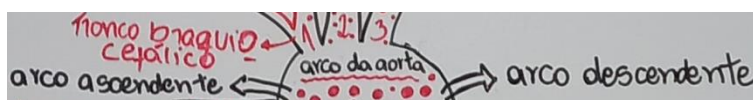


Figura 83: Análise Morfofuncional - Detalhe 13 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Portanto, em uma mesma estrutura temos quatro regiões distintas, sendo o sentido complementando pela palavra verbal, seja em processos narrativos - como o caso, arco ascendente e descendente -, seja em processos analíticos - como o caso de aorta e até arco da aorta. A Figura 84 apresenta as divisões propostas em análise: a aorta é formada por linhas mais verticais, na parte inferior (circunscritas por linhas retangulares verticais vermelhas); o arco ascendente é a região entre a aorta e o arco da aorta (circunscritas por linhas retangulares azuis); o arco da aorta é a região mais superior, na linha curvada que promove um arco (circunscritas por linhas retangulares horizontais vermelhos); e após, na parte direita da estrutura, o arco descendente (circunscritas por linhas retangulares azuis). Em última análise, a aorta é toda estrutura de linhas pretas preenchidas de retículas (sangue), mas é dividida em um arco e esse subdividido em sua parte ascendente e descendente.



Figura 84: Análise Morfofuncional - Detalhe 14 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Mantendo orientação de leitura para cima, encontramos seis linhas pretas, quase que paralelas. Essas linhas são fechadas em suas extremidades por uma linha horizontal preta, sendo a primeira dessas estruturas bifurcada (mais quatro linhas formando duas estruturas fechadas). Elas são preenchidas de retículas vermelhas, assim essas estruturas ao todo formando três conjuntos, relacionados ao arco da aorta.

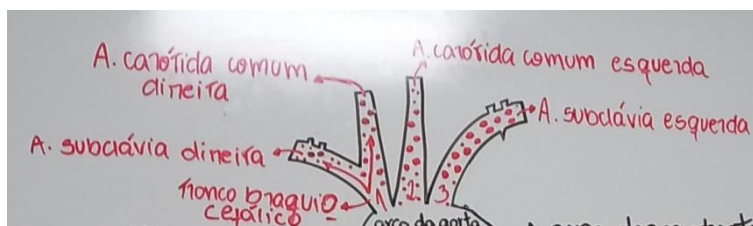


Figura 85: Análise Morfofuncional - Detalhe 15 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Junto ao espaço as retículas vermelhas temos os números 1, 2 e 3 em vermelho; o que indicaria processo analítico visto que esses números funcionam enquanto atributos possessivos do portador; porém, junto a esses números encontramos três vetores, cada um com relação a um desses conjuntos. Constitui-se, assim um processo analítico e desse processo outro, um narrativo (com vetor, gerado pela seta – linha curva com triângulo preenchido na sua extremidade).

Logo no primeiro conjunto temos o número 1 que estabelece relação similar à estrutura visual. E esse número 1 é ligado pela seta, também, em cor vermelha à palavra verbal em preto “tronco bráquio – cefálico”, constituindo processo narrativo transacional unidirecional. Complexa estruturação, na qual o 1 comporta-se enquanto metonímia da estrutura visual, ou seja, o 1 enquanto característica toma sentido do todo. O 1 é o mesmo que a estrutura visual, mas a presença de vetor o transforma em “tronco bráquio – cefálico”: o tronco bráquio-encefálico é 1 e 1 é a estrutura visual. Assim, a relação palavra-imagem é “interdependente”, porque a estrutura visual depende do número 1 para produzir seu sentido; ao mesmo tempo o sentido seria impossível sem a presença da estrutura visual: esta estrutura (1) representa o tronco braquiocefálico.

Esse é o mesmo processo que produz o sentido nos outros três conjuntos, respectivamente 2 representa “A. [artéria] carótida comum esquerda” e o 3, “A. [artéria] subclavia esquerda”. A similaridade de conformação das estruturas em cada conjunto possibilita essa interpretação mesmo os vetores estando mais distantes na estrutura referente a 2 e 3. Os vetores estão posicionados no final da estrutura, e não diretamente ligados ao número, como na estrutura 1. Outra diferenciação é que na 3 existem o que parecem mais três ramificações (mais seis linhas pretas paralelas e fechadas), contudo, elas não tem relação verbal ou com outra estrutura além da 3, parecem ter menor importância e portanto caracterizadas como 3.

Esses três conjuntos têm essa estrutura possivelmente para serem comparados entre si para diferenciação (daí 1,2,3); todas ramificações e cada qual com sua singularidade. A construção de 1 enquanto metonímia e ator de um processo narrativo possibilita a comparação com 2 e 3 e ao mesmo tempo uma construção que o permite fazer parte de outros dois processos narrativo. Isso porque o 1 tem relação com uma seta bifurcada, formando mais dois vetores que logo depois são ligados a outra seta, uma complexa construção que envolve processos narrativos de transação unidirecional até a relação palavra-imagem do tipo “interdependente”. Assim quatro processos narrativos que ligam o 1 as palavras verbais “A. subclávia direita” e “A. carótida comum direita”; logo, cada bifurcação é uma estrutura diferente que representa a artéria subclávia direita e a artéria carótida comum direita, oriundas do tronco bráquiocefálico (1). A Figura 86 apresenta a estrutura analisada:

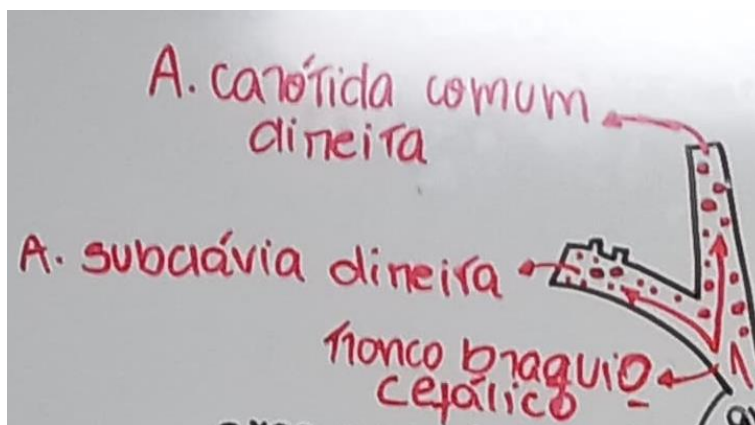


Figura 86: Análise Morfofuncional - Detalhe 16 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

E ainda, uma estrutura afastada dessas, mas que forma seu conjunto; possível esse reconhecimento, graças ao uso das linhas pretas e preenchimento de retículas vermelhas. Nessa estrutura temos processo narrativo e relação palavra-imagem semelhantes, a estrutura visual é ligada ao modo verbal “A. pulmonar direita”, portanto, representa a artéria pulmonar direita. A Figura 87 apresenta tal estrutura.

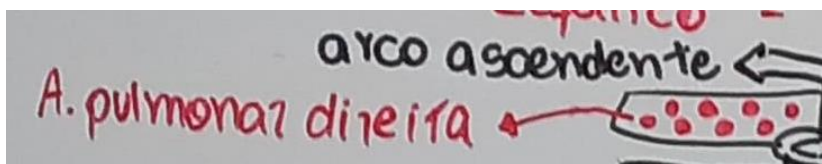


Figura 87: Análise Morfofuncional - Detalhe 17 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Em suma, temos o conjunto dessa estrutura marginal: aorta que se divide em arco aórtico. O arco aórtico formado pelo arco ascendente e descendente; e originando o [1] tronco braquiocefálico que se divide em artéria subclávia direita e artéria carótida comum direita; [2] a artéria carótida comum esquerda; a [3] artéria subclávia esquerda; e por fim, mais separada desse grupo, a artéria pulmonar direita. Essa leitura só é possível pelo uso de cada um dos elementos que assemelham e distinguem as estruturas entre si.

Tal como as retículas vermelhas, há as hachuras em verde que formam conjunto, como na Figura 88, inscritas pelas linhas azuis. Na parte superior esquerda da estrutura geral temos duas estruturas visuais, formadas por linhas paralelas horizontais e outra vertical, elas estão ligadas por duas linhas ao modo verbal “veia pulmonar D[ireita]”. Processo narrativo unidirecional transacional de relação palavra-imagem “específica da imagem”, logo, essas duas estruturas visuais representam a veia pulmonar direita. Já no lado oposto da margem temos estruturas semelhantes e de mesma relação, logo, o sentido construído é semelhante: as duas

estruturas representam a “veia pulmonar E[esquerda]”. E sobrepondo a veia pulmonar esquerda, outra estrutura de características semelhantes, mas fechadas por dois círculos pretos na sua extremidade; ela é ligada por processo narrativo e relação palavra imagem de mesmas categorias ao modo verbal “veia cava Superior”; representando a veia cava superior.



Figura 88: Análise Morfofuncional - Detalhe 18 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Logo, temos um conjunto formado pela aorta e artérias (letra “A” no início do verbal) representadas pelo preenchimento de retículas vermelhas. E outro conjunto formado pelas veias representado pelo uso de hachuras em verde, constituindo as estruturas referentes: veia pulmonar direita, veia pulmonar esquerda, veia cava superior e veia cava inferior. E devemos considerar a escolha dessas cores para compor o design, pois o uso das cores pode acarretar em processo simbólico subjacente: “[...] veias e artérias serão representadas utilizando cores diferentes para indicar a quantidade de oxigénio – ou o nível de depleção.” (Kress; van Leeuwen, 2006[1996], p. 230 [tradução nossa]²²). O vermelho é quase sempre utilizado para sangue oxigenado, isto é, o sangue arterial; enquanto o sangue venoso é quase sempre representado pelo azul, as estruturas do desenho mantêm essa relação simbólica se considerarmos que o uso da cor depende do que o usuário quer fazer com ela (Kress; van Leeuwen, 2006[1996]): verde (cor fria e análoga) substitui o azul.

Por fim, há outra estrutura atravessando na frente da aorta; ela é formada por duas linhas pretas, com sua extremidade ligada a um círculo preto, como apresenta a Figura 89. No seu interior temos apenas um espaço vazio (branco) com o modo verbal “tronco pulmonar”, estabelecendo relação palavra-imagem “específica da imagem”: essa estrutura visual representa o tronco pulmonar. O uso do espaço vazio implica uma diferenciação entre o que consideramos, dentro da análise até aqui, as estruturas da aorta (espaço com retículas vermelhas) e as estruturas das veias (espaço com hachuras verdes), logo outro tipo de estrutura, um tronco. Essas escolhas de design servem para diferenciar estruturas, que dentro da estrutura geral, podemos considerar, são vasos: venosos, arteriais e tronco.

²² Do original: “[...]veins and arteries will be represented using different colours to indicate the amount of oxygen – or the level of its depletion.” (Kress; van Leeuwen, 2006[1996], p. 230).



Figura 89: Análise Morfofuncional - Detalhe 19 quadro centro
 Fonte: Adaptação da imagem

Seguindo a linha da estrutura que representa o tronco pulmonar temos o círculo e esse tem uma seta preta que o liga ao modo verbal “valva pulmonar”, processo narrativo transacional unidirecional, com relação palavra-imagem “especifica da imagem”: essa estrutura representa a valva pulmonar.

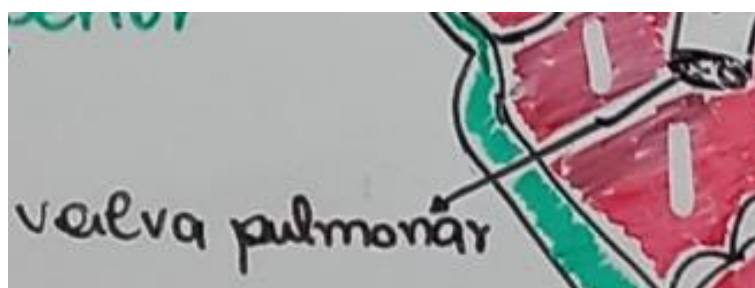


Figura 90: Análise Morfofuncional - Detalhe 20 quadro centro
 Fonte: Adaptação da imagem.

Na outra extremidade, um recurso gráfico que diminui a proximidade entre as linhas, dando sensação de diminuição do calibre da estrutura, que consideramos vasos. Este recurso gráfico está inscrito em linhas azuis na Figura 91.

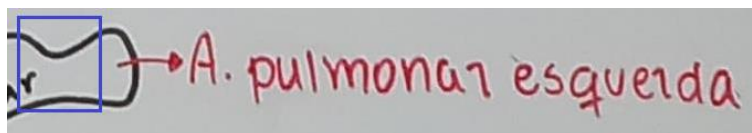


Figura 91: Detalhe 21 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Em sequência, a estrutura é fechada com o desenho de uma linha semicircular preta, terminando o desenho nessa margem. Essa estrutura visual é ligada por uma seta vermelha ao modo verbal escrito de vermelho “A. pulmonar esquerda”, formando um processo narrativo unidirecional transacional, de relação “específica da imagem”, o que promove sentido: essa estrutura visual representa a artéria pulmonar esquerda. O recurso gráfico e o uso da cor vermelha contraposta a cor preta, se comparados os modos verbais, possibilitam compreender que essa estrutura que representa o tronco pulmonar é na verdade distinta em duas regiões: o tronco pulmonar e a A. pulmonar esquerda. E mais que isso, a letra A. indica que a A. pulmonar esquerda é pertencente ao conjunto da aorta ainda que não apresente as retículas vermelhas em seu interior.

Podemos compreender que a estrutura como um todo (código da realidade figurada) se trata do desenho de um coração e suas regiões (miocárdio, endocárdio e câmaras) e dos vasos da base (artérias, veias e troncos) e suas subdivisões (a. coronárias, aorta, arco aórtico, arco ascendente e descendente, tronco braquio-cefalico, a. carótida comum esquerda, a. subclávia esquerda, a. carótida comum direita, a. subclávia direita, a. pulmonar direita e a. pulmonar esquerda; veia cava inferior, veia cava superior, veia pulmonar direita, veia pulmonar esquerda; tronco pulmonar). Todas essas estruturas inscritas dentro da lousa, formando a relação de leitura centro-margem dentro desse código da realidade fotografada (Figura 67).

E considerando que é esse o código, aparece outro elemento, um ruído formado pela alteração de iluminação, ou seja, há uma cor diferente na parte superior da imagem. A cor deixa de ser de modulação *flat* e torna-se modulada:

A cor *flat* é uma cor genérica, expressa a cor como uma qualidade essencial das coisas (“a grama é verde”), enquanto a cor modulada é uma cor específica (“a cor da grama depende da hora do dia e do clima”), tenta mostrar a cor das pessoas, lugares e coisas tal como são realmente vistos, sob condições específicas de iluminação. Portanto, a verdade da cor plana é uma verdade abstrata, e a verdade da cor modulada é uma verdade abstrata, verdade naturalista e perceptiva. (Kress; van Leeuwen, 2006[1996], p. 234 [tradução nossa]²³)

²³ Do original: modality. Flat colour is generic colour, it expresses colour as an essential quality of things (‘grass is green’), while modulated colour is specific colour (‘the colour of grass depends on the time of day and the

A orientação do desenho que nos leva a essa alteração de cor é pista suficiente para análise: trata-se de um reflexo de uma luz, da análise do desenho esquemático do código da realidade figurada à análise do *ur* código da fotografia que congelou esse momento.

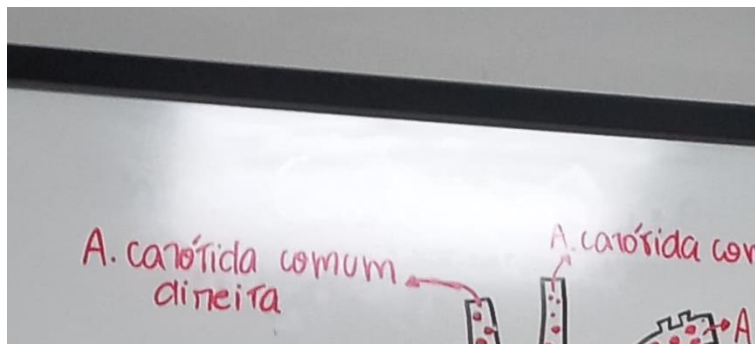


Figura 92: Detalhe 22 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

O sombreado abaixo do quadro (Figura 23), menor saturação²⁴ de cor, complementa a análise de luminosidade, ou seja, a luz incide do teto ao piso, de cima para baixo, tornando possível a conclusão, de fato se trata do reflexo de uma luz no quadro:

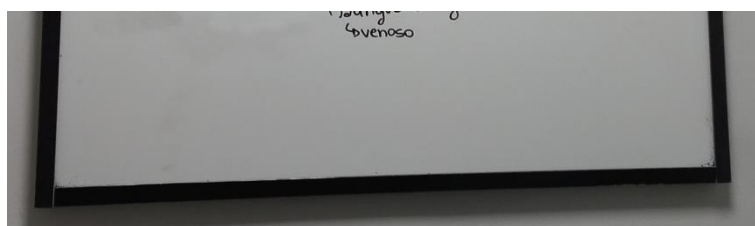


Figura 93: Detalhe 23 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Junto ao quadro de fundo branco, a margem é composta por três conjuntos, cada qual um objeto do *ur código*. E neste sentido é necessário voltar a realidade vivida como recordação – é importante para análise recorrer a ela. A Figura 94 apresenta as estruturas dos conjuntos das margens, inscritas em linhas azuis.

weather’), it attempts to show the colour of people, places and things as it is actually seen, under specific lighting conditions. Hence the truth of flat colour is an abstract truth, and the truth of modulated colour a naturalistic, perceptual truth. Kress; van Leeuwen, 2006[1996], p. 234).

²⁴ Saturação é escala de manifestações mais “puras” de uma cor até às mais suaves, segundo compreendemos de Kress e van Leeuwen (2006[1996]).



Figura 95: Detalhe 25 quadro centro
Fonte: Adaptação da imagem

Nessa placa constam estruturas visuais e verbais, sendo elas brancas, o que promove saliência em relação ao fundo verde escuro. Pela disposição dessas estruturas, o sentido de orientação de leitura é vertical - do topo a base. Temos, então, a representação de um copo de milk-shake de filmes norte-americanos, formado por uma reta vertical ligada à outra horizontal, uma reta vazia (porque é a cor do fundo que produz essa reta) e logo depois um retângulo também, todo branco, a união desses elementos forma esse conjunto. Atravessam essas estruturas três linhas na diagonal, duas vazias e no centro dessas retas, uma outra linha branca, formando um segundo conjunto, uma linha diagonal. Essa linha diagonal é um processo simbólico subjacente, o que significa negação (a exemplo do “X” no tópico anterior – **Tópico 5.2.1**). Ao lado dessa estrutura temos a representação de um hambúrguer, formado por um semicírculo todo em branco com pontos vazios (pontos da cor do fundo), seguido de duas linhas vazias, intercaladas por uma linha branca, abaixo outro semicírculo preenchido de branco, formando esse terceiro conjunto.

Assim, temos três conjuntos, a representação do milk-shake, da linha de negação e do hambúrguer, que juntos formam um grupo único em relação ao todo da imagem. Um processo simbólico subjacente, no qual o sentido construído é: “proibido (negação) comer (hambúrguer) e beber (milk-shake)”. Logo abaixo da estrutura visual, temos uma estrutura verbal “PROIBIDO COMIDA E BEBIDA”, estabelecendo assim, uma relação palavra–imagem

“especifica da dupla”, pois constroem o mesmo sentido, ainda que separadas: neste local não pode comer e não pode beber.

Temos então o sentido construído pelo texto multimodal: uma fotografia, na qual há uma representação do coração, dos seus principais vasos (artérias, veias e tronco) e estruturas. Os quais nomeados verbalmente e destacados por cores diferentes, estilos diferentes de coloração ou ausência de cor para que então seja possível compreendê-los enquanto conjunto e suas distinções.

5.3.2. *Conclusão parcial da produção*

A partir da análise e sempre considerando o *ur código* podemos inferir o sentido do código da realidade fotografada, trata-se de um estudo que visa articular as estruturas do coração e os vasos da base. Visto que como analisado é um desenho (realidade figurada) feito em lousa e mesmo sendo um texto multimodal complexo que alterna em vários processos da GDV é um processo conceitual analítico que visa apresentar as estruturas do órgão, possibilitar um sentido de leitura. A produção de sentido textual é construída pela temática do gênero Morfofuncional, isto é, produzir as estruturas para leitura do órgão, o coração. Por isso apresenta as estruturas.

Ao se tratar de um código da realidade fotografada, devemos considerar a análise da margem, além da estrutura do desenho no centro (código da realidade figurada), isto é, os objetos. E ao relacionar esses objetos podemos considerar se tratar de um local propício ao estudo, feito para o estudo: lousa, cadeira e uso de canetas. Mas há ainda, uma placa de cor verde com escritos multimodais em branco proibitiva ao ato de comer e beber. Assim, considerando todos esses objetos, a cor e a tipografia da placa, mais o modelo da cadeira e recorrendo a vivência do *ur código* é possível concluir que se trata da biblioteca, local institucional (mesmo a placa de proibição indica isso, não é comum placas de proibição em locais privados como casas; assim como a biblioteca é o local mais comum dentro de uma instituição de ensino a ter esse tipo de proibição). Portanto, a fotografia possibilita interpretar o sentido do enunciado e do contexto enunciativo.

Um estudo anatômico do órgão coração, feito na biblioteca. Logo, possivelmente feito por mais de uma pessoa, ou seja, por um conjunto de estudante (mas sem o professor), visto que o material utilizado é um quadro e não um papel, com intenção de mais de uma pessoa visualizar e ao mesmo tempo articular sobre a representação. Apenas três tipos de caneta, possivelmente, as canetas foram cedidas, por isso uso da cor verde ao invés da azul, essa possivelmente não tinha. Possível inferir a ausência do professor, pela composição do espaço,

até mesmo o tamanho do quadro (lousa) e principalmente pela presença da placa proibitiva; o que sustenta o pensamento de ter sido feito na sala da biblioteca e não na aula. E por tudo isso, resulta em uma fotografia e não apenas em um desenho, pois não se pode transportar a lousa, não se pode ir à biblioteca a todo instante, a tinta da caneta será apagada, é necessário fotografar para lembrar a ação, consultá-la posteriormente.

E se compararmos essas conclusões acerca da análise com outras produções essa interpretação da análise ganha força. No código da realidade figurada se deve atentar apenas pelas estruturas e suportes do desenho, como o exemplo Figura 96, feita no suporte de folha com uso canetas e lápis de várias cores. Já no código da realidade fotografada, como na Figura 67, tem como parte de sua estrutura tanto o desenho (na lousa) quanto o que está em seu redor enquanto contexto enunciativo – as formas de articulação e recordação são distintas, graças ao gênero, como compreendemos em Bakhtin (1997[1979]), quanto pelo código da realidade, como compreendemos em Pasolini (1982).

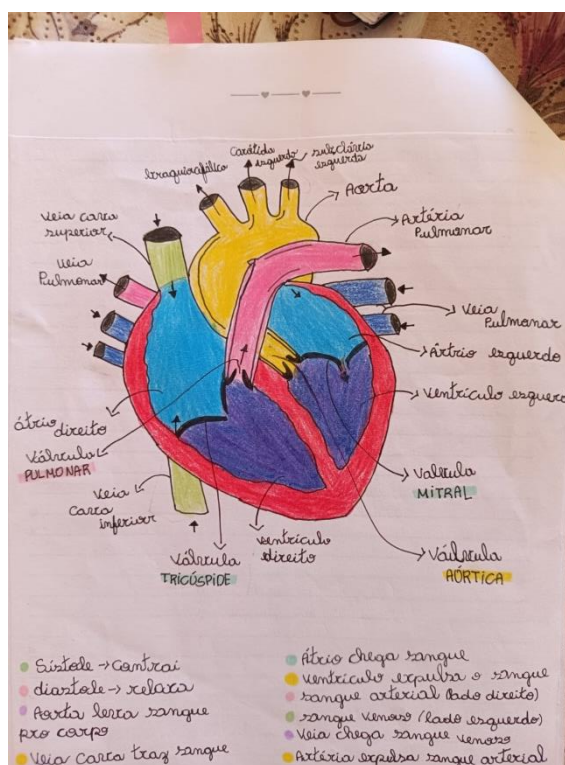


Figura 96: Código da realidade figurada – Coração
Fonte: Participante 7.

Isto é, comparadas a realidade fotografada da Figura 67 à realidade figurada da Figura 96 temos que o conteúdo temático e a estrutura são semelhantes (o coração), inclusive os processos de articulação dos modos são os mesmos, processos narrativos com vetores que articulam palavra verbal e estrutura visual; ou processos analíticos que saltam atributos

possessivos do portador. O gênero e as possibilidades de leitura, contudo, são distintos, pois o código da realidade fotografada traz especificamente a recordação das ações enquanto contexto enunciativo em *ur código*. A fotografia prende uma ação da realidade vivida, na qual as coisas representam as próprias coisas em uma suspensão do tempo que permite observação infinita do objeto (Senna; Gamba Jr., 2016); daí podermos analisar a realidade ao inferir pelos objetos o local e a situação: um estudo na biblioteca.

Já o código da realidade figurada alterna apenas, pela gíria artística, pela qual o *ur código* é traduzido em desenho esquemático, dando importância exclusivamente à essa. Assim, enquanto o código da realidade figurada possibilita a produção do esquema pra consulta, o código da realidade fotografada possibilita recordar o processo de esquematização desse desenho, ou seja, a importância não é apenas o desenho, mas a discussão e articulação enquanto se produz o desenho.

Considerando essas diferenças entre os códigos, a análise também muda relativamente, porque enquanto apenas desenho (código da realidade figurada) possível análise considerando somente as estruturas composicionais do texto – as linhas, as cores, as formas, os símbolos e suas materialidades. Contudo, quando código da realidade fotografada, é necessário lembrar-se das coisas, o que elas ensinam de forma inarticulada e que a imagem congelada e portanto não apresenta, mas evoca. O tato, o cheiro, o som, o paladar, as relações entre elas e os seus sentidos ideológicos. Eles precisam ser antes vividos e depois lembrados para só então possível à análise, ainda que possamos articular o jogo das linhas, das cores, das luzes, das sombras e das superfícies, o *ur código* enquanto lembrança é essencial.

Esses processos de escolha, de designing, que possibilitam reconhecer e dar estruturas de leitura ao *ur código* ocorrem invariavelmente na passagem de um código ao outro e de um gênero ao outro. Isto é, como apresentado no **Capítulo 2**, se a teoria de Bakhtin (1997[1979]) reconhece que os gêneros primários e secundários se constituem, um sendo base de retroalimentação pelo outro, o mesmo ocorre nos códigos. Como Gamba Jr. (2019) argumenta sobre a teoria de Pasolini, os códigos se atravessam. A teoria GDV (Kress; van Leeuwen, 2006[1996]) reconhece que tomamos base a nossa volta para construir os textos visuais. Mas há outro processo, projetar (mentalmente) as estruturas esquemáticas no *ur código*: assim há passagem do *ur código* ao código da realidade figurada e desse para o *ur código*.

Como apresentado no **Capítulo 4**, essa prática indissociável a medicina, por exemplo, a Figura 97 apresenta uma fotografia do órgão coração, um coração como peça anatômica, *ur código*.



Figura 97: Código da realidade fotografada – Coração em *ur código*
 Fonte: Participante 1 (via armazenamento digital)

Neste sentido e naquilo que o código da realidade fotografada permite recordação, é dizer dentro da teoria GDV (Kress; van Leeuwen, 2006[1996]) que a peça anatômica coração permite ao estudante/professor selecionar aspetos criteriosos, aqueles que mais chamam sua atenção, para produzi-los enquanto signos significativos do que representa o coração, eis aí o processo de esquematização e as estruturas mais salientadas, como a analisada neste capítulo.

Complementando essa noção com a teoria dos códigos da realidade de Pasolini (1982), dizemos esse processo de escolha, de designing, é a gíria artística, a capacidade de recordar e projetar, de ficcionar: o código da realidade imaginada que projeta para o código da realidade figurada (vide **Capítulo 2**). Contudo, no ensino de medicina há de se considerar, as articulações são anteriores ao contato com a peça anatômica (*ur código*), como apresentado no **Capítulo 4**.

Primeiro, então, se articula por vários códigos, depois entra em contato com a peça em *ur código*, só então o estudante projeta pela realidade imaginada as estruturas na peça anatômica. A Figura 98 apresenta, pela realidade pós-editada – apropriando de Gamba Jr. (2019) - as relações de estrutura esquemática com o *ur código*:



Figura 98: Código da realidade fotografada – Coração em realidade pós-editada
Fonte: Adaptação da imagem

Recorrendo a teoria dos gêneros discursivos de Bakhtin (1997[1979]): os gêneros primários – enquanto *ur* código – são base para desenvolvimento de gêneros mais complexos, os gêneros secundários – processos posteriores à gíria artística. As aulas e articulações multimodais (gêneros secundários) são o que possibilitam a leitura da coisa vivenciada (gênero primário); mas em outro momento foi essa coisa (como no caso o coração) que possibilitou articulação, graças a sua linguagem própria (ao ceder ao designer os aspectos criteriosos para representação). Isto é, projeta-se o desenho e a partir desse, produz o desenho mental, o qual é projetado na peça anatômica (mentalmente), não atoa os sentido de leituras analisados são semelhantes ao da peça em realidade vivida.

Os códigos assim se articulam tais como os gêneros, a tal ponto que formam um repertório visual no qual as estruturas verbais que produzem o sentido são dispensadas. A Figura 99, por exemplo, apresenta uma linha ondulada que produz orientação de sentido a uma figura elíptica em meio a outras estruturas. Mesmo que pareça uma abstração é o suficiente para produção de sentido: é a artéria esplênica (linha ondulada) que rega de sangue arterial o baço (figura elíptica). Essas esquematizações, articulações produzem o sentido de leitura do *ur* código. E ainda que possa haver diferença anatômica e até patológica, o processo de leitura da articulação esquemática é muito semelhante ao da peça anatômica: lê-se o corpo enquanto tela,

enquanto fotografia, assim produz-se o design, o repertório padrão para análise de design como argumentado no **Capítulo 4**.

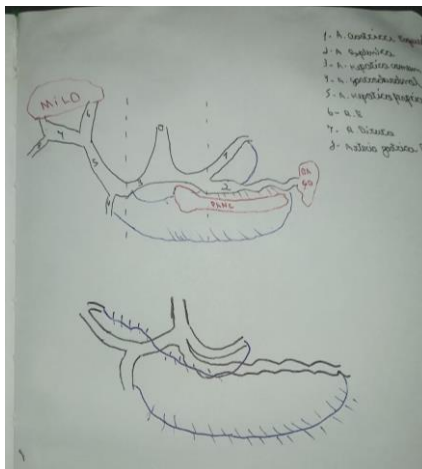


Figura 99: Realidade figurada - Artéria esplênica e baço.
Fonte: Participante 8

Outro aspecto a considerar é o estilo, pois o código da realidade fotografada analisada (Figura 67) foi possivelmente produzido pelo participante, ou seja, o desenho foi produzido por esse participante e fotografado pelo mesmo: o uso das cores, as estruturas associadas a vetores de forma complexa em escritos de modo verbais com letra cursiva, indicam estilo do estudante. Já a realidade fotografada da Figura 100 tem outro desenho, o qual também fotografado, mas o estilo é diferente – as linhas se sobrepõem umas às outras, o uso de cores diferentes ainda que usados para destacar estruturas diferentes, não apresenta estruturação formal tão organizada – o que revela possivelmente ter sido feito por professor durante a aula. Estruturas semelhantes, com uso de códigos semelhantes, porém, estilos diferentes, compondo gêneros diferentes para além do conteúdo temático distinto.

Na nossa abordagem a expressão material dos signos, e portanto do texto, é sempre significativa; é o que constitui o “material significante” em um nível e é, portanto, uma característica semiótica crucial. O mesmo ocorre com o processo de produção de signos (e, portanto, de texto). Os textos são objetos materiais que resultam de uma variedade de práticas representacionais e de produção que fazem uso de uma variedade de recursos significantes organizados como sistemas de significação (nós os chamamos de “modos”), e de uma variedade de “mídias”, de “materiais significantes”. – as superfícies de produção (papel, pedra, plástico, têxtil, madeira, etc.), as substâncias de produção (tinta, ouro, tinta, luz, etc.) e as ferramentas de produção (cinzel, caneta, pincel, estilete de lápis, etc.) (Kress; van Leeuwen, 2006[1996], p. 216).²⁵

Assim, a materialidade altera o sentido, lápis e papel são diferentes de quadro e caneta que são diferentes de uma fotografia; o primeiro indica um estudo solitário, o segundo um estudo em grupo e o terceiro um estudo assíncrono.

Com base na semiologia da vertigem de Sarmiento (2014), podemos compreender as escolhas estruturais analisadas tendo base nas *mass media*, como as histórias em quadrinhos que também utilizam de hachuras para promover processos de diferenciação de estruturas. Tais como podemos observar na Figura 101, um painel da história em quadrinho “Do Inferno”²⁶, nele há o uso de linhas em diferentes direções em estilos diferentes preenchimentos para diferenciar luz e sombra e as texturas das roupas e parede.

²⁵ Do original: In our approach the material expression of signs, and therefore of the text, is Always significant; it is what constitutes ‘signifier material’ at one level, and it is therefore a crucial semiotic feature. So is the process of sign- (and therefore text-) production. Texts are material objects which result from a variety of representational and production practices that make use of a variety of signifier resources organized as signifying systems (we have called these ‘modes’), and a variety of ‘media’, of ‘signifier materials’ – the surfaces of production (paper, rock, plastic, textile, wood, etc.), the substances of production (ink, gold, paint, light, etc.) and the tools of production (chisel, pen, brush, pencils stylus, etc.). (Kress; van Leeuwen, 2006[1996], p. 216)

²⁶ A hachura é muito comum em histórias em quadrinhos tanto ocidentais como orientais: Vagabond de Takehiko Ionue, Beastars de Paru Itagaki, Monstros de Windsor-Smith etc. Mas também, está presente em xilogravuras, por exemplo, como nas obras de Francisco Goya.



Figura 101: Painel de Do Inferno de Allan Moore e Eddie Campbell.

Fonte: Moore, Allan; Campbell, Eddie. Do Inferno: drama de dezesseis partes. Tradução de Jotapê Martins. São Paulo: Venetta, 2014. cap. II. 24

E outra possibilidade de estilo de pintura que se recorreu foi à esquematização por retículas, também, comum em histórias em quadrinhos para diferenciação. Dois estilos de pintura diferentes que têm as mesmas características sócio culturalmente estabelecidas. Vide Figura 102, um painel de Ranxerox²⁷, o uso de reticula (pequenas esferas pretas) produz textura de sombra, abaixo do nariz e luz nos óculos da personagem.

²⁷ É possível encontrar o uso de retículas em diversas obras gráficas, como Homem-Aranha e Doutor Estranho de Steve Ditko; O quarto mundo de Jack Kirby; Pluto de Naoki Urasawa; em obras Pop Art e etc.



Figura 102: Painel Ranxerox, de Tanino Liberatore, Steffano Tamborini e Alain Chabat
 Fonte: Liberatore, Tanino; Tamborini, Steffano; Chabat, Alain. Ranxerox. Conrad: São Paulo, 2010. p, 34

Ao considerar que a intenção é esquematizar o sangue – considerando a análise do texto – outra possibilidade é a representação visual de sangue dentro do vaso sanguíneo, por vezes representado por hemácias (célula sanguínea típica), círculos vermelhos, esse tipo de representação é muito comum em produções audiovisuais. A Figura 103 é da série televisa Dr. House (House, M.D.) representa a circulação sanguíneas, as estruturas vermelhas circulares e grandes são as representações de hemácias.



Figura 103: Representação de circulação da série Dr. House
 Fonte: Youtube

Em suma, dessa análise podemos compreender que é a articulação pela gíria artística que produz o código da realidade figurada, a qual pela esquematização permite a leitura do órgão enquanto *ur* código – códigos e gêneros precisam se atravessar. Já o código da realidade

fotografada apresenta pela recordação do *ur* código as relações do contexto enunciativo, porém é necessário vivenciá-lo antes, ter contato com as coisas (embora pudéssemos inferir ser uma biblioteca pela análise, a certeza se deu pela lembrança enquanto estudante que vivenciou o ambiente, embora não tenha vivenciado a ação específica). E o sentido ideológico está nessas escolhas de representação, porque são elas que orientam as leituras dos corpos enquanto realidade vivida, enquanto *ur código*, na possibilidade de leitura da anatomia do corpo encontra-se a responsabilidade de escrita do corpo. Pois é quando se estabelece o normativo e o não normativo que produz a potencialidade do estigma dos corpos, sobre o olhar do médico e então sobre o olhar da sociedade.

5.4. FUNÇÕES ORGÂNICAS

5.4.1. Análise da produção

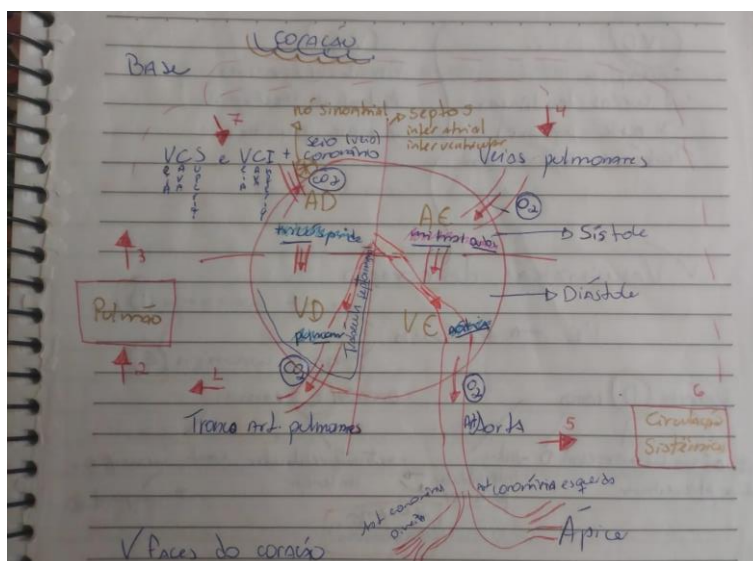


Figura 104: Análise Funções Orgânicas - Código da realidade figurada – Coração
Fonte: Participante 13

O sentido de orientação de leitura estabelecido é centro-margem devido aos processos de saliência que estabelecem os conjuntos. Isto é, o círculo vermelho situado no centro é o elemento de maior saliência, graças ao tamanho. Porém, no topo da página em modo verbal temos a palavra “CORAÇÃO” em azul, que por estar mais afastado se destaca em relação às outras estruturas - *framing*. Assim, “CORAÇÃO” é promovido enquanto conjunto isolado, proporcionando maior valor informacional.

Além disso, essa estrutura verbal apresenta tipografia mais semelhante à letra de forma do que à letra cursiva das outras estruturas verbais. E ainda que as outras estruturas verbais como “Fases do coração” e “Base” sejam, também, de letras formais, há outro elemento de destaque em “CORAÇÃO”, essa estrutura é sublinhada de linhas onduladas de cor vermelha e azul. Portanto, é possível inferir que a orientação de leitura estabelecida é vertical, ainda que de uma construção centro-margem. O suporte de superfície, uma folha (possivelmente de caderno)²⁸ em vertical com linhas horizontais de pouca saliência condicionam uma orientação horizontal de leitura. Estabelecendo assim complexa orientação que seguirá por todo o texto multimodal da estrutura em geral.

²⁸ A complexidade metodológica explicada no qual código da realidade figurada precisa ser fotografada para análise, nos produz essas relações de inferência. Temos que voltar ao *ur código* para compreender a superfície já que não estamos lidando com ela diretamente, mas com sua fotografia. (*Idem* ao **Tópico 5.1**)

Graças a essa composição, consideramos “CORAÇÃO” é o título. Pois é saliente, de estrutura distinta das demais e situado no topo do texto multimodal, no topo da página, ditando orientação de leitura: Idealização-Realização. A Figura 105 apresenta os grupos citados circunscritos por linhas azuis e em vermelho uma seta identificando o sentido de leitura estabelecido por eles:

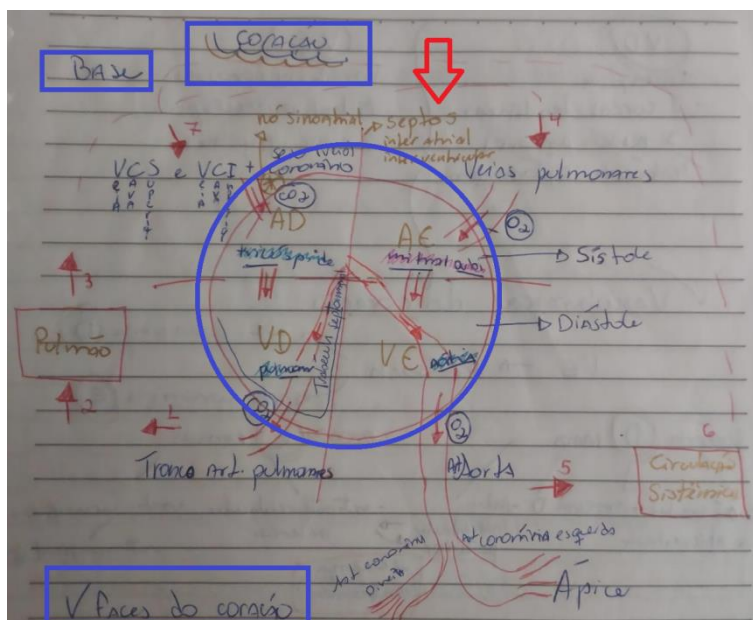


Figura 105: Análise Funções Orgânicas - Sentido de leitura e grupos da realidade figurada
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

A estrutura mais próxima de “CORAÇÃO” é outro modo verbal, “Base”. A indicação do título e a proximidade dessas estruturas permite interpretar que “Base” é a base do coração: nesta região encontra-se a base desse coração.

Em uma leitura de orientação vertical, a próxima estrutura para leitura seria aquela mais próxima do modo verbal “Base”. Mas sua composição é centro-margem e então o círculo é o que deve ser lido na sequência, graças a seu valor informacional, vide Figura 105. Ademais, podemos considerar o seguinte: o título “CORAÇÃO” idealiza que o texto multimodal se trata de falar do coração (enquanto conteúdo do tema) e o círculo enquanto elemento estrutural abstrato realiza esse sentido, complementando o modo verbal “CORAÇÃO” pela relação palavra-imagem “específica da palavra”: Falaremos de coração (“CORAÇÃO”): isto é um coração (círculo).

Estabelecido essa orientação de leitura temos o círculo vermelho delimitando seus elementos inscritos, como um conjunto, vide Figura 106.

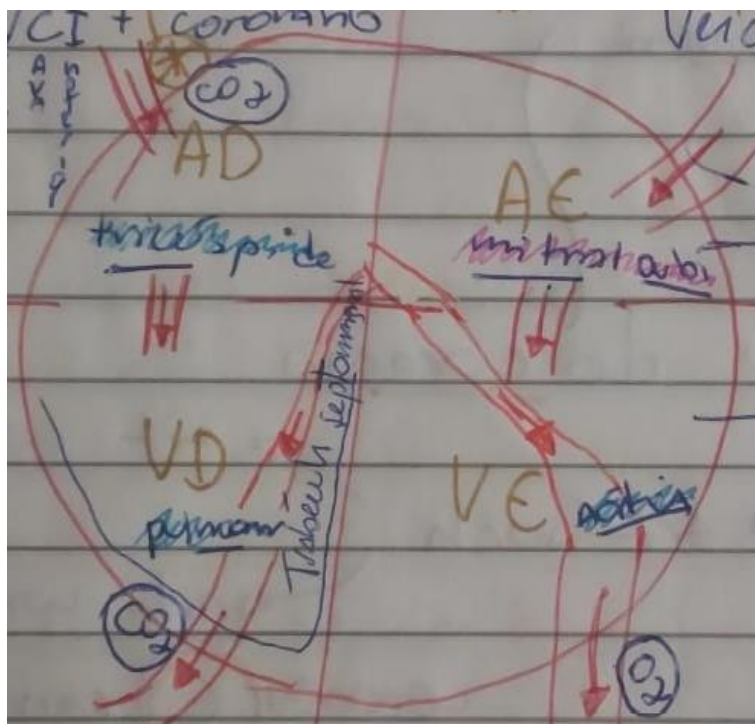


Figura 106: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 1 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Dentro desse círculo temos duas linhas que se cruzam, uma vertical sólida e outra horizontal tracejada, de tal forma, divide o círculo em quatro quadrantes: dois à esquerda, um superior e outro inferior; dois à direita, um superior e outro inferior. Esses quatro quadrantes formados não têm composição diferente entre eles, assim a princípio não há orientação de leitura definido, logo, mantém-se a orientação de leitura ocidental proposta historicamente da esquerda, topo para direita base (Silva, 2020 e Kress; van Leeuwen, 2006[1996]); orientação reforçada pela própria superfície da folha.

Ligada à linha vertical sólida, temos uma seta (linha com triângulo preenchido em sua extremidade) em amarelo que indica relação com um modo verbal. Desta maneira, se trata de um processo narrativo transacional unidirecional de relação palavra-imagem “específica da palavra”, no qual essa linha vertical é transformada em “Septos interatrial interventricular”. A linha vertical é essa estrutura anatômica. E a linha horizontal tracejada divide tanto o círculo, quanto esses septos (separando os dois septos em superior e inferior).

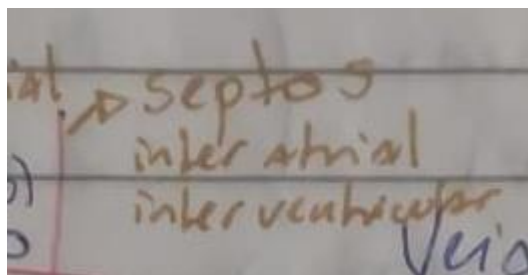


Figura 107: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 2 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Na região esquerda superior (Figura 108) temos duas linhas de cor vermelha que adentram o círculo e em seu interior uma seta vermelha. Essa seta funciona como um vetor, mas, para compreendermos o seu sentido e categorizarmos sua ação, precisamos visualizar o que está na margem desse quadrante superior esquerdo.

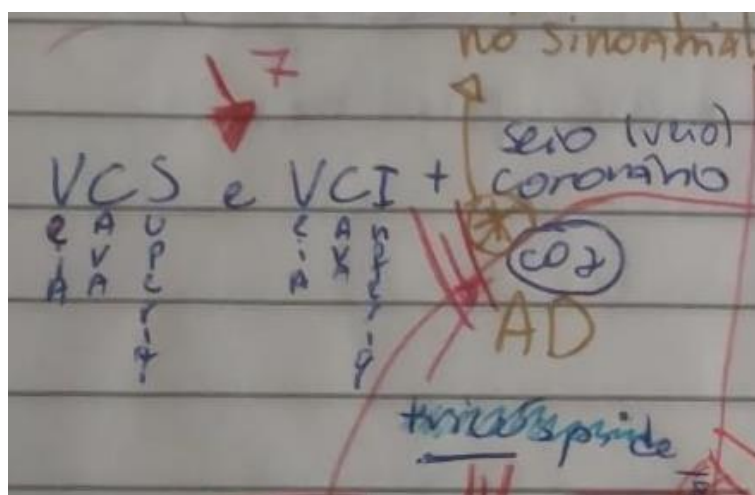


Figura 108: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 3 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Ao lado desse vetor nós temos dois símbolos: “+” e um círculo menor com o símbolo “*” dentro. Contudo, é necessário se atentar que a seta é representada de cor vermelha, o círculo com “*” de cor amarela e o símbolo “+” de cor azul. E ainda que ao lado de cada uma dessas estruturas nós temos outros elementos verbais e visuais de cores semelhantes. Vide Figura 109, na qual as linhas verdes circunscrevem “*”; as azuis “+” e as vermelhas a seta.

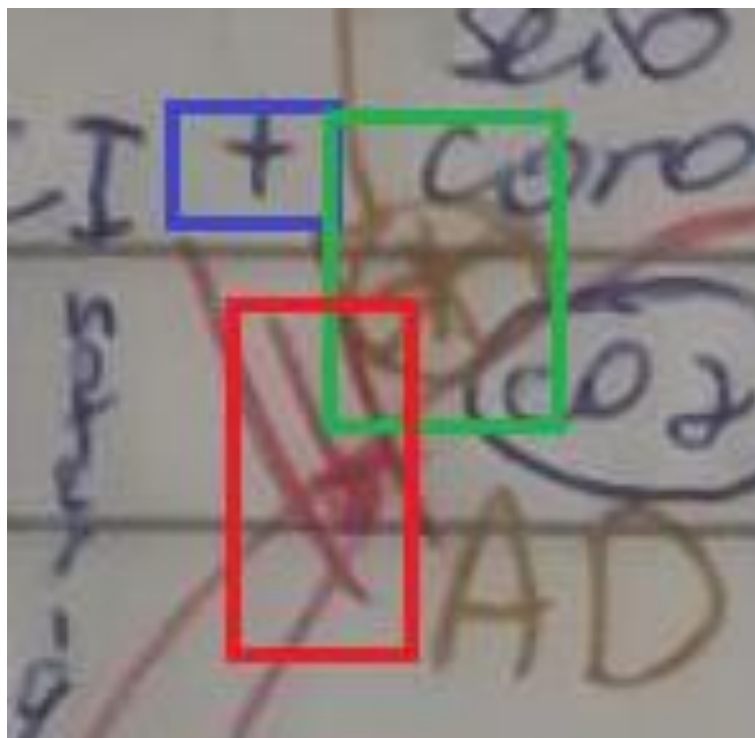


Figura 109: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 4 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Esse uso das cores indica que são conjuntos distintos, os quais: “VCS e VCI” na horizontal, e na vertical “eia”, “ava”, “uperior”, “eia”, “ava”, “nferior”, “+” e “seio (veia) coronária”. Portanto, o conjunto em azul representa estruturas na vertical: Veia cava superior e inferior; e seio e veia coronários. Ao invés de representá-las em modo visual foi preferido o modo verbal com sua escrita verticalizada, a qual trabalha o espaço do suporte folha de caderno acompanhando o peso da estrutura circular coração, mantendo saliência de centro – escrita, ainda que verbal não dispensa os processos visuais de estruturação ao formar esse conjunto azul.

Já o grupo amarelo apresenta a estrutura círculo com “*” dentro, essas estruturas estão ligados por um vetor amarelo ao modo verbal “nó sinusal”, vide Figura 110. Trata-se de um processo narrativo transacional unidirecional de relação palavra-imagem “específica da imagem” produzindo o sentido: esta estrutura representa o nó sinusal.

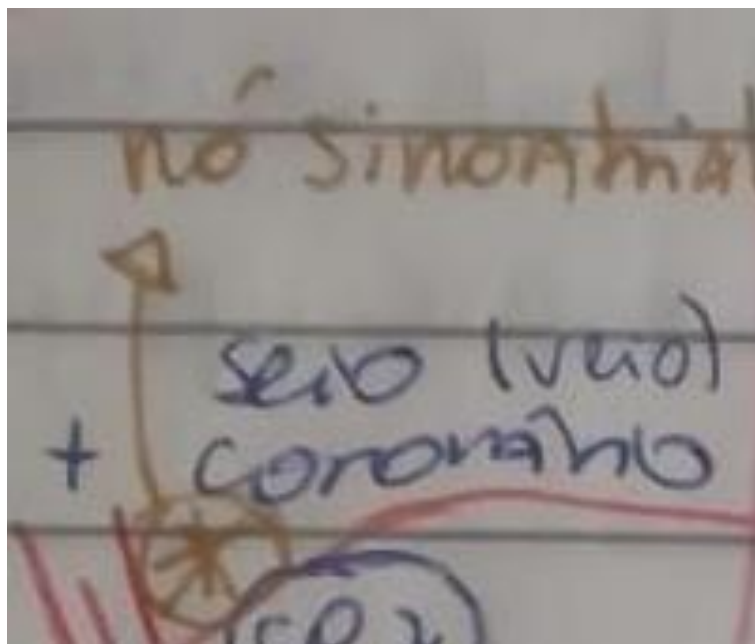


Figura 110: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 5 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

A efeito da comparação que as cores indicam, podemos interpretar que o vetor está em um terceiro conjunto, definido pela cor vermelha e distinto desses outros dois de cor azul e amarela. Podemos compreender que não existe um ator para esse vetor vermelho da Figura 109, portanto, se trata de um processo narrativo do tipo evento. O sentido da seta mantém-se em suspensão, sendo apenas característica que indica ação na estrutura geral.

Em seguida, nós temos mais três estruturas: (I) em azul um círculo com modo verbal “CO2” inscrito; (II) modo verbal amarelo “AD” e (III) modo verbal azul “tricúspide”. Portanto, três cores formando mais uma vez conjuntos diferentes. A estrutura de maior saliência é “AD”, graças ao seu tamanho e por ser uma cor diferente, amarela, intercalada de duas estruturas com cor igual, em azul. Pelo processo simbólico subjacente compreendemos AD como sendo átrio direito, referente a uma estrutura do coração (que é o círculo). Assim a relação palavra imagem de “específica da dupla” indica que o modo verbal e visual tem mesmo sentido, logo, o quadrante esquerdo definido pelas linhas que se cruzam é o átrio direito. E da mesma maneira, já podemos considerar pelo uso da cor amarela, nó sinusal e os septos também são representações de estruturas do coração (que vão reaparecer nos outros três quadrantes).

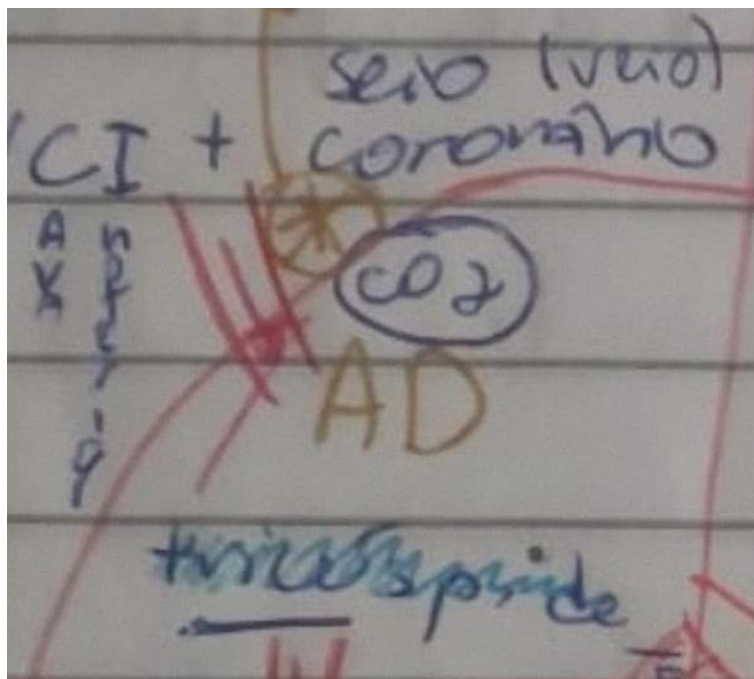


Figura 111: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 6 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Acima dessa estrutura amarela AD, temos o círculo com as palavras verbais “CO₂” sigla para dióxido de carbono, ou seja, no átrio direito nós temos a presença de dióxido de carbono. Uma possibilidade de leitura dessa estrutura multimodal é que ela é construída como uma relação palavra-imagem “específica da dupla”, isto é, as duas tem o mesmo sentido, como se dissessem a mesma coisa. Pois, dióxido de carbono é uma partícula feita pelo conjunto de outras partículas (C+O+O) e geralmente partículas são representadas enquanto círculos, da mesma maneira que a cor azul geralmente representa sangue venoso, o qual é mais rico em dióxido de carbono (CO₂).

A última estrutura dentro desse quadrante é o modo verbal “tricúspide”, escrito de azul, essa estrutura é também salientada por uma pintura de fundo, com cor análoga, o que limita sua saliência em relação os outros dois conjuntos. Mas, ao mesmo tempo essa pintura lhe confere certa distinção, como se a transformasse em elemento pictórico dentro da imagem, um processo de “montagem”. Assim, temos a representação da [valva] tricúspide.

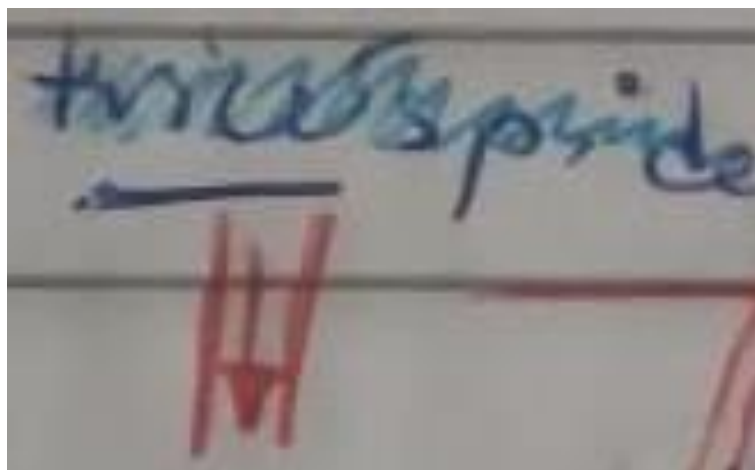


Figura 112: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 7 quadro centro
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Abaixo da valva tricúspide há uma linha horizontal curta em azul e mais abaixo outras duas linhas verticais em vermelho com uma seta vermelha ao centro (um vetor). Pela ordem estabelecida pelo texto compreendemos serem dois conjuntos diferentes um vermelho e outro azul; mas a proximidade das estruturas indicam forte relação. Esse vetor vermelho configura um processo narrativo transacional unidirecional que orienta leitura para outra estrutura, o quadrante inferior esquerdo, representado na Figura 113:

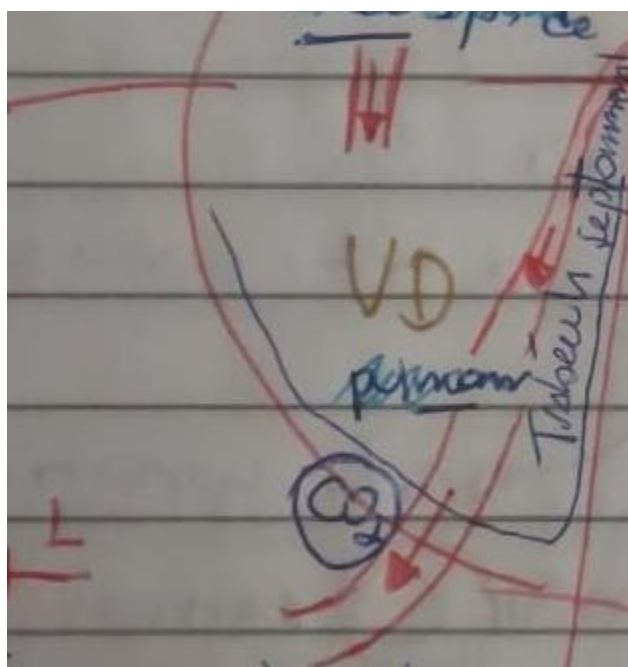


Figura 113: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 8 quadro centro
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Neste quadrante, as estruturas e processos de produção de sentido são muito semelhantes às do quadrante esquerdo superior, salientado de amarelo, o modo verbal “VD”

que é a representação da estrutura anatômica ventrículo direito. Abaixo, estrutura com parecida a valva tricúspide, o modo verbal “pulmonar” que representa a valva pulmonar. Outro elemento semelhante entre esses dois quadrantes analisados e que, portanto, carrega as mesmas características é a presença do círculo com o modo verbal “CO₂”: dióxido de carbono. Contudo, essa estrutura multimodal está na passagem da linha vermelha que delimita a representação do VD, diferente do primeiro que está dentro de AD. Por fim, duas estruturas muito distintas, não presentes em AD, duas linhas vermelhas longas com duas setas dentro. E, ainda, uma linha azul continua contornando as linhas vermelhas que delimitam a estrutura VD.

Essa linha azul está posicionada na vertical e forma conjunto com uma estrutura de modo verbal em azul. Pela letra cursiva e uso do espaço é difícil identificar o que está escrito nesse modo verbal. Mas é possível inferir duas coisas: primeiro, é um elemento da estrutura VD, porque não atravessa a linha horizontal divisória; e segundo, ela não faz conjunto com o círculo CO₂; pois, as composições de linha de um conjunto são diferentes do outro, os isolam como conjuntos diferentes. Assim, é possível dizer, os dois conjuntos são atributos possessivos de VD, mas distintos entre si. A Figura 114 apresenta inscrita nas linhas vermelhas em forma de triângulo indicam um conjunto, enquanto o círculo indica outro:

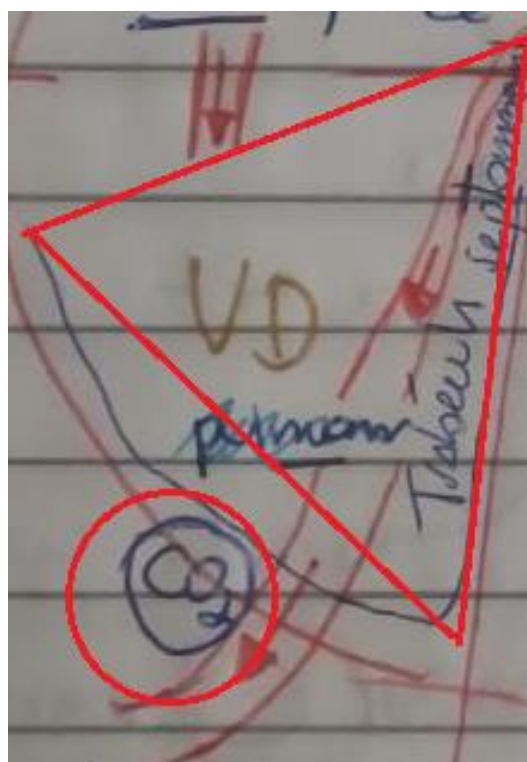


Figura 114: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 9 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13; Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

As linhas paralelas com setas são parecidas com o canal que liga o AD ao VD (estrutura abaixo da valva tricúspide, vide Figura 112). Assim, elas conduzem a leitura para baixo da estrutura. Mas, cabe ressaltar que essas linhas, também, atravessam a linha tracejada em horizontal, ou seja, embora sua maior parte esteja no VD ela tem início no AD – pode se inferir que é elemento de AD e não da estrutura VD, ou que pelo menos percorre os dois limites.

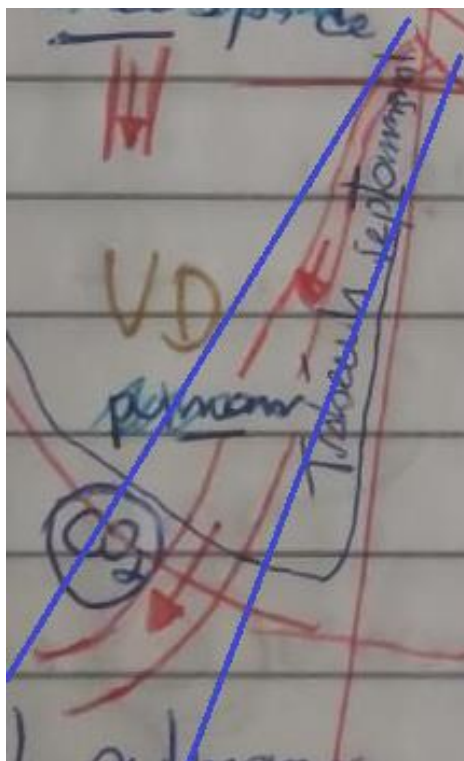


Figura 115: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 10 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Já os vetores dentro dessas linhas produzem uma complexa produção visual de estruturas narrativas: o primeiro vetor é processo narrativo do tipo evento, o segundo vetor configura processo narrativo do tipo transacional unidirecional no qual a meta é outra seta, a que está em conjunto com o número 1. Então, nesse segundo processo, a primeira seta é ator (inscrita em linhas vermelhas), a segunda seta é vetor (em linhas azuis) e a terceira seta é meta (em linhas amarelas); isto é, as setas em conjunto formam um caminho a ser seguido, vide a Figura 116:

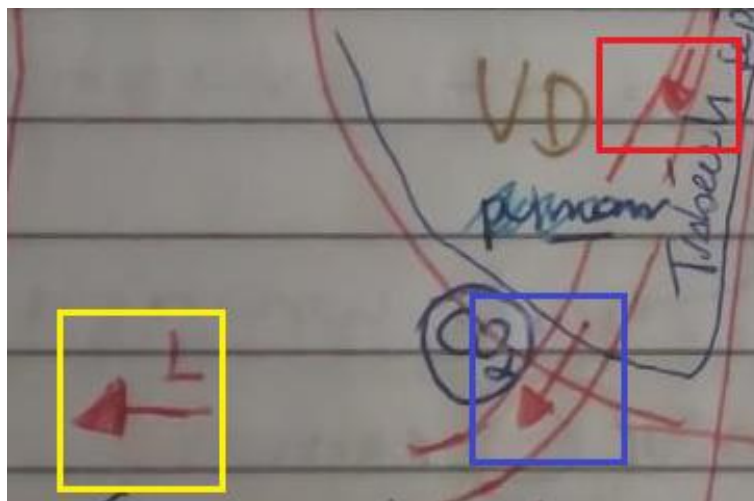


Figura 116: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 11 quadro centro
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Seguindo a orientação de leitura indicada pelos vetores encontramos um modo verbal “Tronco art. pulmonares” [tronco da artéria pulmonar] (Figura 12). Essa estrutura de modo verbal está escrita em azul, enquanto as estruturas de modo visual que orientaram a leitura até ela estão em vermelho. Assim a princípio, são conjuntos distintos.

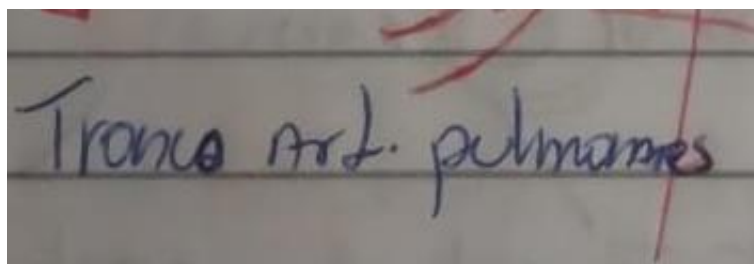


Figura 117: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 12 quadro centro
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Na configuração destes dois conjuntos diferentes, a orientação de leitura passa o tronco da artéria pulmonar e segue em frente para o conjunto vermelho formado pela seta e número 1, a seta 1. E para entendê-lo, nós precisamos seguir o sentido de leitura indicado por ele.

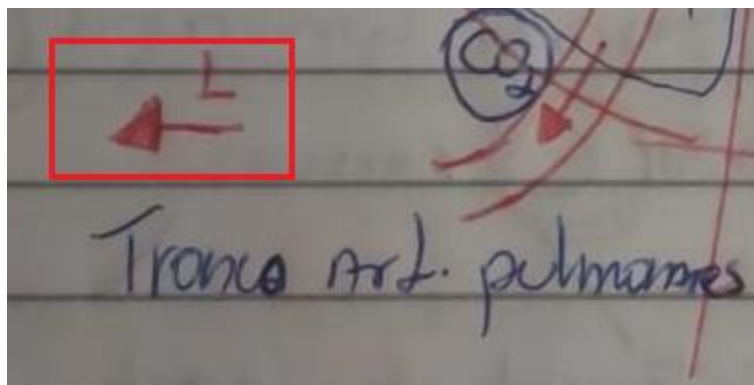


Figura 118: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 13 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Assim, temos uma seta com o número 2, formando outro conjunto, a seta 2. E pela semelhante estruturação formal essa seta 2 tem relação com a seta 1, ainda que conjuntos diferentes. Outro processo narrativo transacional unidirecional, no qual a seta sem numeração usa a seta 1 para chegar a seta 2, respectivamente ator, vetor e meta formando esse caminho. Vide na Figura 119:

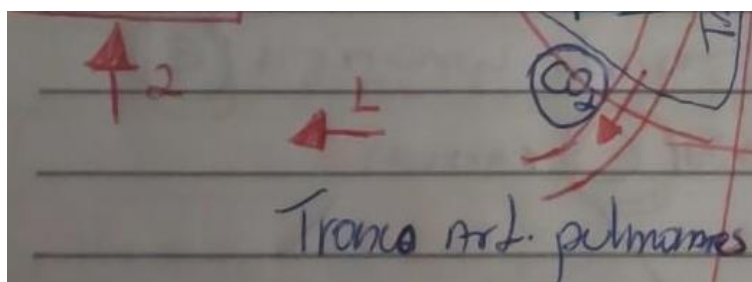


Figura 119: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 14 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Na orientação de leitura, a seta 1 (ator) usa a seta 2 (vetor) para chegar na estrutura multimodal (meta): linhas vermelhas formando retângulo com o modo verbal “Pulmão” dentro. É, desta maneira, um processo narrativo de conversão, a seta 1 foi meta e depois ator. Como efeito a condução de leitura é processual: primeiro a seta sem numeração, depois a seta 1 e depois a seta 2 até o pulmão.

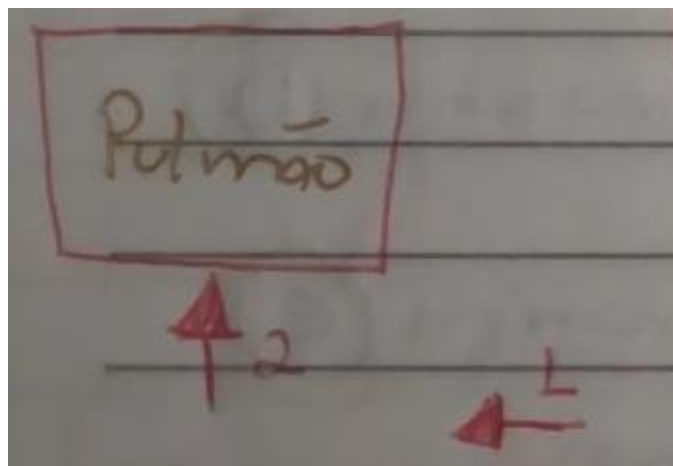


Figura 120: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 15 quadro centro
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Na Figura 121 resumizamos os elementos dentro deste construto complexo, os atores inscritos em linhas amarelas e as metas em linhas azuis, em um sentido linear, processual da direita para esquerda, como analisado:

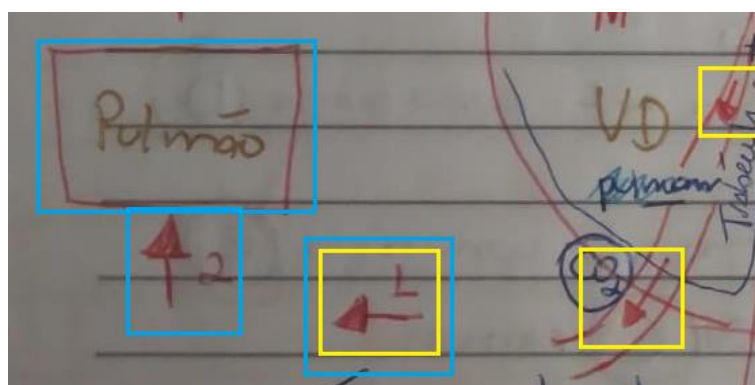


Figura 121: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 16 quadro centro
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

A estrutura multimodal do retângulo que circunscreve modo verbal “Pulmão” forma um só conjunto, graças ao distanciamento dessa estrutura para as demais. Temos então, colorações diferentes, a amarela do modo verbal “Pulmão”; e o vermelho do modo visual retângulo. Pelo tamanho chamativo da estrutura é produzida saliência com relação palavra-imagem do tipo “montagem”, o verbo é de característica pictórica: esta estrutura representa o pulmão. Assim como um círculo é o coração, o retângulo é o pulmão. Enquanto a cor amarela apresenta a nomeação de uma estrutura, a cor vermelha apresenta a sua delimitação. Como consequência, podemos afirmar que a orientação de leitura processual formada pelos vetores leva do coração ao pulmão.

delas uma seta sem numeração, também, vermelha. Portanto, a seta 4 forma conjunto com essas linhas e outra seta, sendo essas estruturas a meta da seta 4. Essa seta vermelha que forma a meta da seta 4, tem característica peculiar. Pois há uma linha em azul que liga-a a a estrutura multimodal, o modo visual círculo e o modo verbal “O2”. Essa estrutura muito semelhante aos círculos CO2 já analisados, assim nós compreendemos sentidos semelhantes, trata-se de duas partículas de oxigênio (O) que formam uma partícula de O2 (O+O).

Essa seta com a linha ligante azul e a partícula de O2 formam um processo narrativo transacional unidirecional de relação palavra-imagem “específica da imagem” formando sentido: é o oxigênio que percorre as estruturas do coração pelas setas. A estrutura e o uso das cores nos possibilitam interpretar sentido de toda estrutura textual: i) as setas são representações do sangue, assim toda seta é sangue e caminho que o sangue percorre; ii) essas linhas paralelas em vermelho, as quais formam canais com as setas são vasos.

Essa seta com O2 indica orientação de leitura para o terceiro quadrante do círculo, pelo processo narrativo do tipo conversão, mantendo leitura processual.

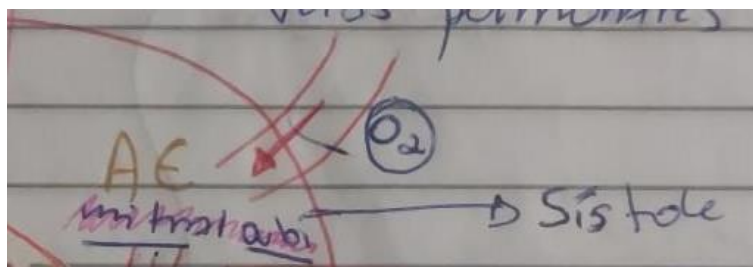


Figura 124: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 19 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Este terceiro quadrante tem estrutura semelhante aos outros quadrantes analisados, o modo verbal AE, na relação palavra-imagem “específica da dupla”, produz o sentido de representação do átrio esquerdo. Seguida de outro modo verbal “mitral a b (?)”, de estrutura e sentido muito semelhantes a tricúspide, logo, “mitral a b” representa a valva mitral. Há, contudo, uma estrutura a mais: uma seta em azul, ligando o átrio esquerdo à palavra verbal “Sístole”. E sístole é uma palavra que demanda conhecimento específico do campo disciplinar da medicina. Grosso modo, sístole é a contração do ventrículo, logo, esse processo narrativo transacional unidirecional indica a ação de uma estrutura: sua contração²⁹.

²⁹ Na conclusão esclareceremos melhor, todavia, já podemos considerar que essa estrutura está equivocada, ainda que com uso da gramática visual (processo narrativo) para expressar ação; a ação fisiologicamente está na estrutura errada (átrio e não ventrículo). Neste sentido a relação palavra-imagem que deveria funcionar como “interseccional”, cada modo com informação que reforçando o sentido é de tipo “paralela”, produzindo sentido contraditório.

Abaixo da mitral, mais duas linhas vermelhas em paralelo com uma seta dentro formando processo narrativo de conversão que mantém leitura processual para outra seta, dentro de outras duas linhas paralelas. A Figura 125 demonstra essa relação, inscrito pelas linhas amarelas, vermelhas e azuis, a primeira, a segunda e a terceira seta a serem lidas, respectivamente.

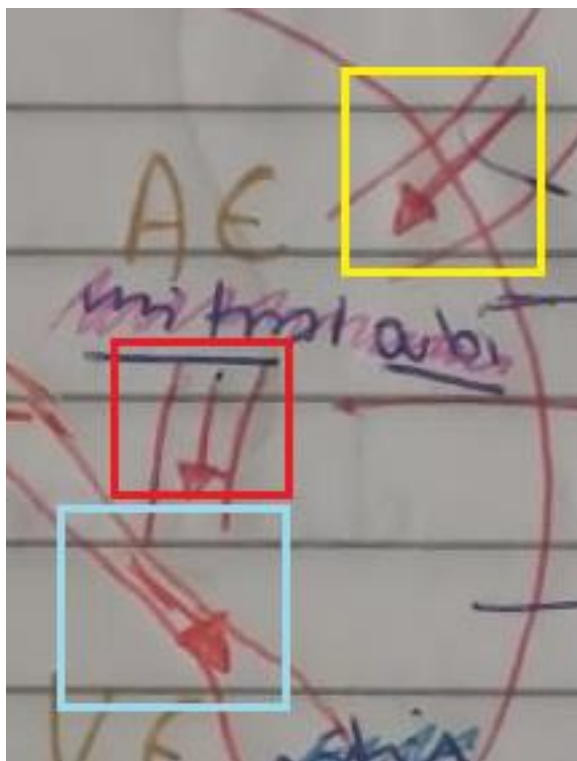


Figura 125: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 20 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Essa terceira seta tem longas linhas paralelas ao seu redor, as quais orientam leitura ao atravessarem a linha do septo até a parte mais externa lateral e a parte mais vertical da estrutura como um todo. Dessa forma, ela quebra a leitura processual, pois orienta leitura do átrio esquerdo ao átrio direito, voltando para átrio esquerdo e em seguida ao quarto quadrante. A ambiguidade dessa orientação é suprimida pela saliência da seta, a qual reestabelece a linearidade processual.

O quarto quadrante tem características semelhantes aos outros três quadrantes: o modo verbal VE em amarelo de relação palavra-imagem “específica da dupla” representa o ventrículo esquerdo. E uma linha azul liga o ventrículo esquerdo ao modo verbal azul “Diástole”. A palavra diástole é referente ao enchimento do ventrículo, palavra que depende de certo conhecimento da área médica, a exemplo, da sístole. Essa relação da palavra-imagem é do tipo “paralela”.

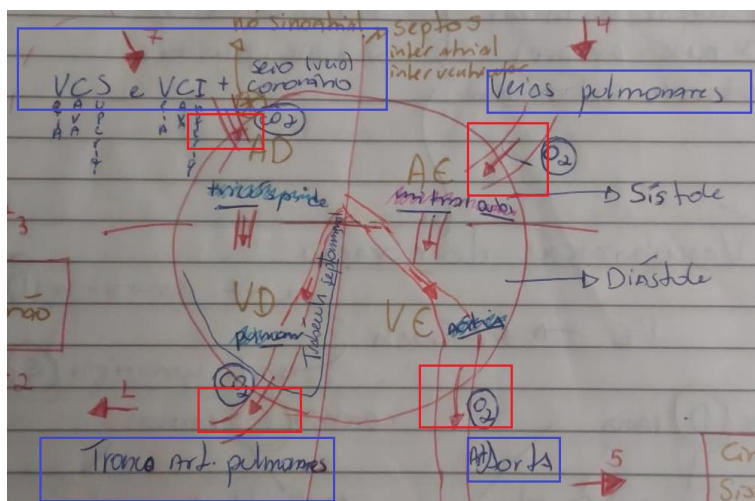


Figura 127: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 22 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

As linhas que representam a artéria aorta se alongam e produzem mais dois vasos, com a mesma relação palavra-imagem, sendo “Art. Coronária direita” que representa a artéria coronária direita e “Art. Coronária esquerda” que representa a artéria coronária esquerda. E nessas duas estruturas, outras linhas paralelas, dando indícios que são menores ramificações, que não apresentam relação com modo verbal.

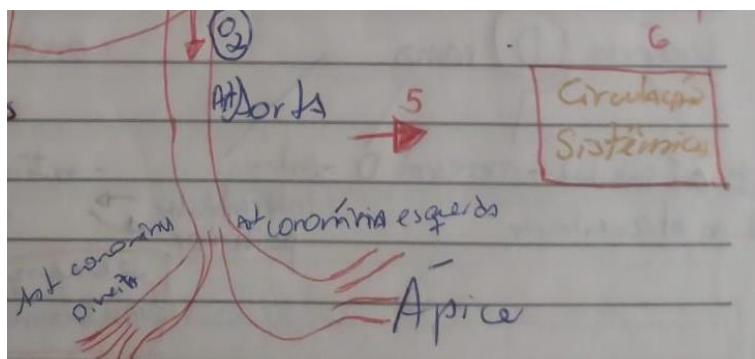


Figura 128: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 23 quadro centro

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Ao lado dessas ramificações temos o modo verbal em azul “Ápice”, porém, graças ao sentido estabelecido pelo texto podemos concluir que ele não tem relação com essas ramificações. Ele apresenta relação com outro modo verbal, a palavra “Base”, destacada no começo de nossa análise. Temos então a relação palavra-imagem “específica da palavra”; esses dois modos verbais com a estrutura circular que representa o coração produzem sentido: aqui temos o coração, ele é este círculo vermelho; aqui, no topo da estrutura, nós temos a base do coração; e aqui na base da estrutura, nós temos o ápice do coração. É necessária a presença da estrutura visual para compreender sentido de base/ápice.

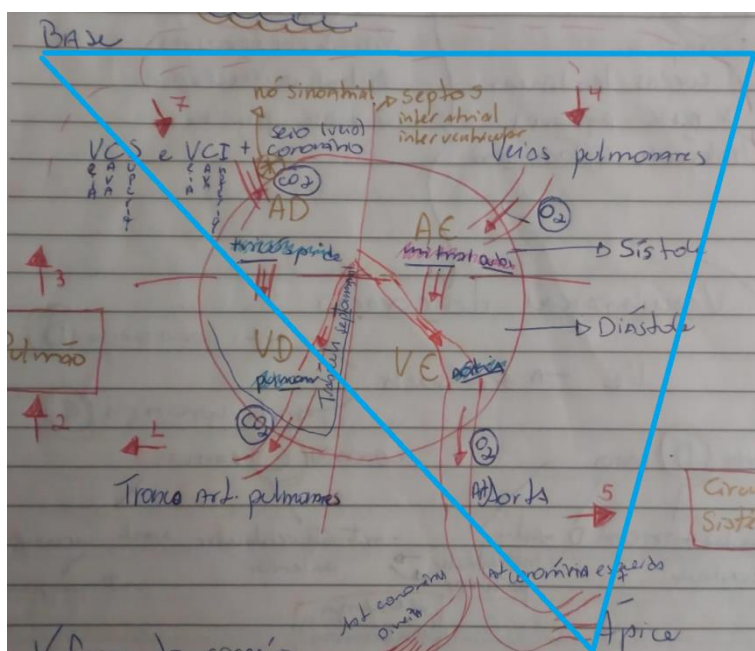


Figura 129: Análise Funções Orgânicas - a representação da estrutura do coração
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Acima desse ápice temos uma seta vermelha com número 5 vermelho, a seta 5. O que reestabelece orientação de leitura. Pois, ela conforma um processo narrativo do tipo transicional unidirecional ligando a artéria aorta a estrutura verbo visual: “Circulação Sistêmica”. Essa estrutura formada pelo modo verbal em amarelo, dentro de um retângulo vermelho; e logo acima desse retângulo o número 6 também em vermelho. Esses três componentes formam um conjunto, que representa a circulação sistêmica.

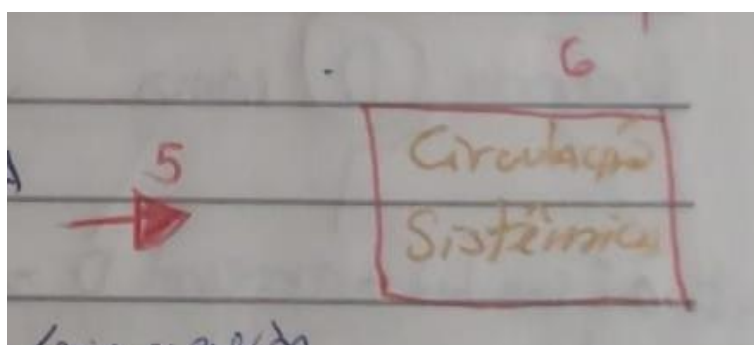


Figura 130: Análise Funções Orgânicas - Detalhe 24 quadro centro
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 13: Apenas recorte da imagem original.

Assim, o número “6” é atributo possessivo da estrutura que representa a circulação sistêmica, mas ao mesmo tempo por ser parte da ordenação numérica processual das setas (1,2,3,4,5 e 6...) representa ação de vetor: aqui o sangue corre por todo o corpo (circulação sistêmica). Logo o número 6 representa inúmeros vetores, mas a representação de cada um

de processos abstratos (diferente dos figurativos da análise do **Tópico 5.3**), um coração idealizado como círculo; os vasos como linhas; o pulmão e o corpo todo como retângulo.

A estrutura de maior saliência é o círculo central que representa o órgão. Mas quem dita à orientação e o ritmo de leitura são as setas que representam o sangue, a circulação, determinando o caminho a ser percorrido. Como efeito, constrói-se uma leitura e processo de pensamento linear, processual, o sangue passa do AD ao VD e sua característica é ser alto em CO₂; ele vai ao pulmão e de lá vai para AE passando pelo VE e sua característica é ser rico em O₂; esse sangue vai para a circulação sistêmica e depois volta para AD. Deste modo, podemos compreender o sentido: Isto é o coração e assim ele funciona! A forma da estrutura responde e conforma o conteúdo temático: função do coração, o que é referente ao gênero Funções Orgânicas, como apresentado no **Capítulo 4**.

O uso de vetores é bastante comum dentro dos conteúdos temáticos do gênero Funções Orgânicas, geralmente por necessidade de representar a função em relação à topografia anatômica. Dessa maneira, pretere-se a estrutura anatômica, a representado enquanto abstração para dar mais valor informacional aos vetores que representam sua ação:

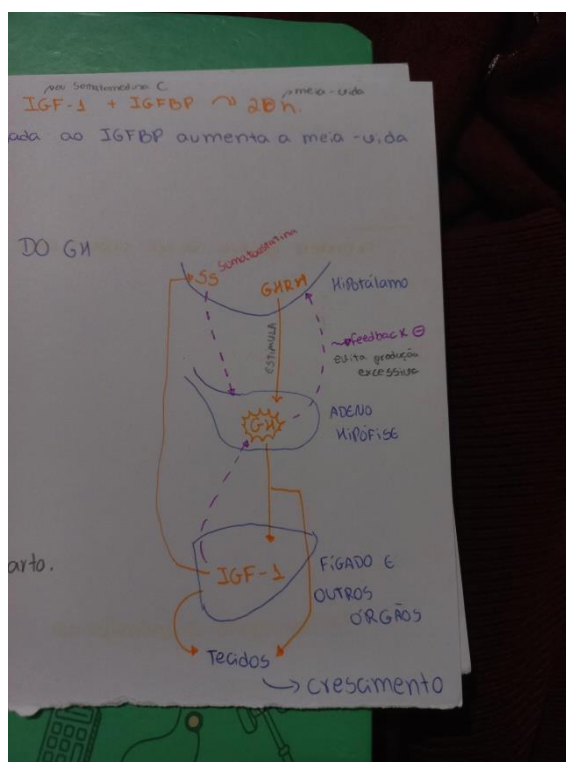


Figura 132: Código da realidade figurada - Funções Orgânicas IGH
Fonte: Participante 4

Na Figura 132 temos abstrações das estruturas que representam órgãos ao tempo que a maior saliência está nos modos verbais e nos vários processos narrativos: unidirecionais

transacionais, bidirecionais e etc. Evidenciando a relação da estrutura anatômica e sua função, o que produz o sentido: isto é as glândulas, isto é o fígado, esta é a relação funcional entre eles.

A análise apresenta como designing utiliza de vários outros designs os reformulando, por vezes recorre a um repertório estabelecido no próprio campo da Medicina, tais como o uso da cor azul e vermelha no sangue venoso e arterial; ou o uso de círculos para representar partículas, vide Figura 133:

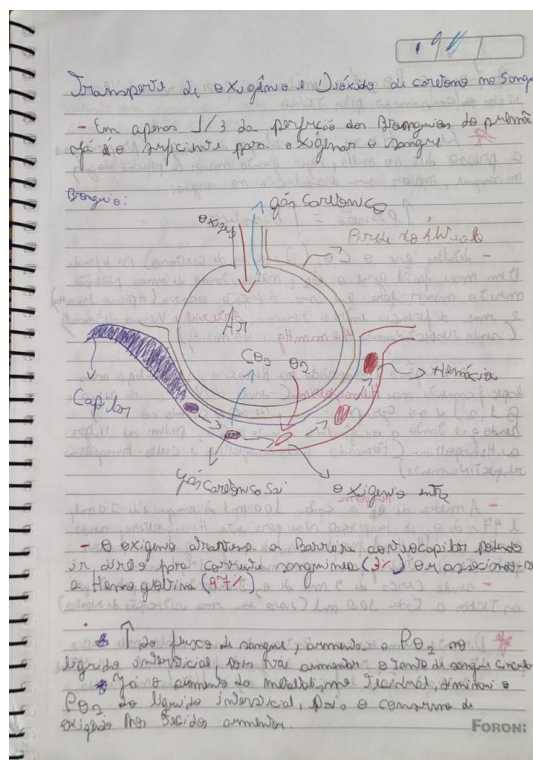


Figura 133: Código da realidade figurada - Funções Orgânicas Troca alveolar
Fonte: Participante 14

Outro exemplo da utilização dessa representação está na Figura 134 onde as esferas vermelhas representam o ar, partículas gasosas, sempre acompanhadas de vetor:

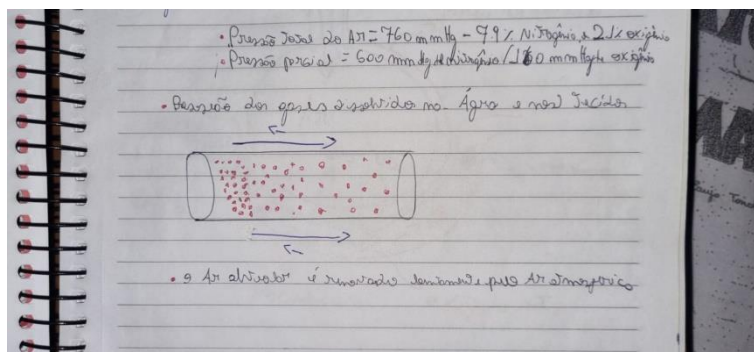


Figura 134: Código da realidade figurada - Funções Orgânicas Troca gasosa
Fonte: Participante 14

Por outras vezes, os designs que servem de base para o designing são estabelecidos de maneira mais ampla na cultura. Apoiados na semiologia da vertigem de Sarmiento (2014) podemos considerar as setas como elementos desse tipo no texto analisado. Setas são utilizadas para indicar o caminho, como por exemplo, na ferramenta GPS (*Global Positioning System*) e *Google Maps*, vide Figura 135.



Figura 135: Código da realidade figurada – Processo narrativo. GPS do Google Maps.
Fonte: Produzida pelo pesquisador pelo Google Maps, via dispositivo móvel.

A disposição de elementos conjuntos em linha formam também outro exemplo, como as linhas tracejadas no texto analisado, esse tipo de estrutura em geral produz sentido de deslocamento tempo-espço, ou seja, demonstram um caminho a ser seguido ou que foi seguido, como na Figura 136.

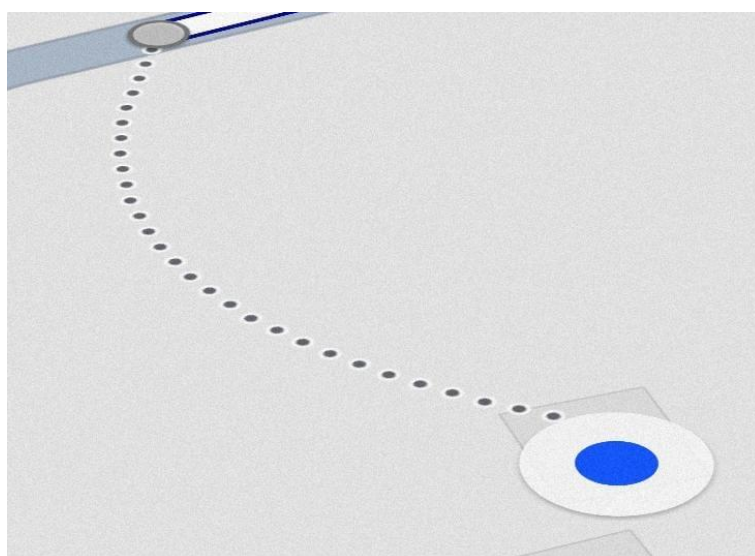


Figura 136: Código da realidade figurada – Processo narrativo. GPS do Google Maps.
Fonte: Produzida pelo pesquisador pelo Google Maps, via dispositivo móvel.

Portanto, o enunciado é produzido na relação dialógica de outros enunciados. Porém, ele responde a um contexto concreto, no caso do código analisado, a aula Funções Orgânicas, no campo da Medicina. Desta relação é preciso compreender que existem alguns equívocos no processo informacional: os vasos abstratos ligados a câmaras ambíguas e as estruturas verbais sístole e diástole em estruturas invertidas. Essa é a importância de compreender a arquitetura do enunciado, para compreendê-lo em sua completude. Pois, ainda que um texto possa construir seu sentido de maneira muito esclarecida, ele dentro da cadeia enunciativa pode ser avaliado, e neste sentido se trata menos de apontar erros enquanto processo do uso do design, mas de demonstrar que dentro dessa cadeia enunciativa e de sua arquitetura essa produção de sentido pode ser avaliada, validade e valorizada, como compreendemos de Sobral (Brait, 2005).

Nisto, perceber que na construção de sentido do funcionamento do corpo existe uma relação de poder. Ao estabelecer sentido processual do funcionamento do coração enquanto enunciado que é avaliado na relação do campo da medicina, tem-se efeito ideológico: só se valida a construção do pensamento médico enquanto função correta do órgão, pois é essa função que será avaliada enquanto um órgão apto e saudável. Fora dessa caracterização há apenas o diferente, o doente, o corpo fora de suas funções e fora das possíveis funções sociais. E um corpo que não permite a manutenção social é um corpo que põe em jogo as relações de poder. Tal como compreendemos de Foucault (2017; 2020), as relações de poder e doença estão intrinsicamente ligadas umas às outras.



Figura 137: O manicômio, de Goya

Fonte: <https://www.franciscogoya.com/the-madhouse.jsp>. Acesso: 23 jun. 2024

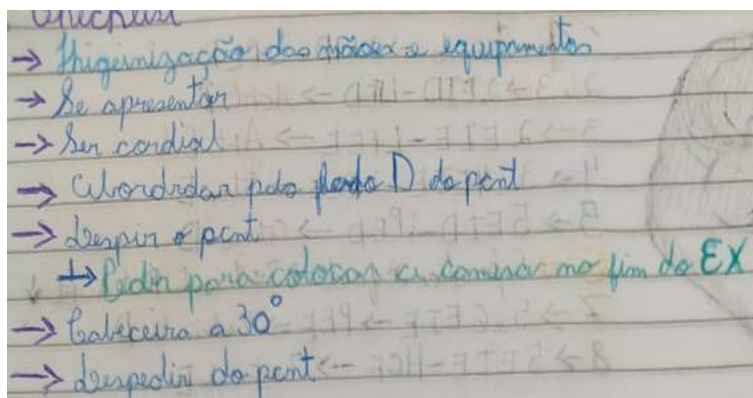


Figura 139: Análise Prática Clínica – Detalhe 1 do quadro 1

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Apenas recorte da imagem original.

As estruturas desses modos verbo-visuais funcionam como um conjunto. Assim, o título “Checklist” idealiza a realização do passo a passo representado pelas estruturas verbo-visuais seguintes. Cabe ressaltar que dentro desse conjunto se estabelecem outros conjuntos, isto é, subconjuntos. Isso se deve pelo uso da cor, a cor roxa e mais saliente produz o subconjunto do título e das setas, enquanto o outro subconjunto é de cor azul, formado pelas estruturas verbais.

Nessa construção multimodal, a seta roxa é vetor, formando processo narrativo do tipo evento com relação palavra-imagem “específica da palavra”, assim as setas estabelecem relação do título roxo com os modos verbais azuis. Isto é, a seta substitui palavras verbais de ordem do *check list*, o que permite a seguinte leitura: “checklist: [primeiro, **faço**] higienização das mãos; [segundo **faço**] se apresentar; [terceiro **faço**] ser cordial; [quatro **faço**] abordo o paciente pelo lado direito e etc.”.

Seguindo a orientação de leitura estabelecida, temos outro subconjunto, uma seta e modo verbal verdes: “Pedir para colocar a camisa no fim do EX [exame, provavelmente]”. E logo abaixo dessa estrutura temos duas setas roxas, cada uma delas seguida de modos verbais em azul, respectivamente: “cabeceira a 30°” e “Despedir do pcnt [paciente]”. Portanto, temos o subconjunto azul de relação direta com o título intercalado pelo subconjunto verde. Essa diferença de cor e a posição da seta, mais afastada da margem em relação às outras, estabelece maior saliência ao subconjunto verde.

O design espaçado na vertical com uso de setas auxilia na leitura rápida e compõe ritmo como operação de montagem: “primeiro: higienização das mãos e equipamentos; segundo: se apresentar e etc.”; e a maioria dos verbos em infinitivo compõe caráter de ação industrial e impessoal (não é eu quem faço, que me apresento; mas, é fazer, se apresentar). O ritmo imposto na composição é de ordem autoritária. Esse ritmo, porém, se quebra no subconjunto verde e saliente.

Em uma análise mais detalhada desse subconjunto verde percebemos a presença de um vetor que liga outras duas estruturas, na Figura 140 esse vetor está inscrito em linhas vermelhas:

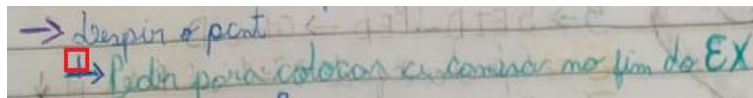


Figura 140: Análise Prática Clínica - Detalhe 2 do quadro 1

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Essa linha tem como característica produzir um processo narrativo transacional unidirecional ligando o subconjunto azul “Despir o pcnt” ao subconjunto verde “Pedir para colocar a camisa no fim do EX”. Podemos compreender que é uma ação dentro de outra ação: primeiro despir o paciente, e depois pedir para colocar a camisa. A ordem estabelecida em um exame médico é: se apresentar, abordar o paciente, despi-lo para o exame, fazer o exame e depois pedir para ele se vestir. Logo, o ritmo é quebrado para que a relação semântica dos verbos despir-vestir possa se traduzir em relação gráfica, sem perder a ordem correta das ações do exame.

Essa ordem de exame é proceder técnico do médico, o que é ensinado e avaliado no código da realidade representada do gênero prático da cadeira Prática Clínica (vide **Capítulo 4**). O que justifica a escolha de design para configuração textual é a necessidade de reforçar a ação para não esquecer na avaliação. Já aspecto ideológico, embora pareça absurdo esquecer-se de pedir a um paciente para vestir a camisa após a consulta, a avaliação promove desgastante estado de nervo nos estudantes que até o detalhe mais sutil e o mais óbvio pode ser esquecido; é preciso decorar cada detalhe: faço isso e isso, mas não posso me esquecer disso.

Pela orientação de leitura, temos abaixo a presença de modos verbais de cor preta. Logo, conjunto distinto do primeiro. Na Figura 141, temos o conjunto já analisado inscrito em linhas azuis e esse conjunto preto inscrito em linhas vermelhas:

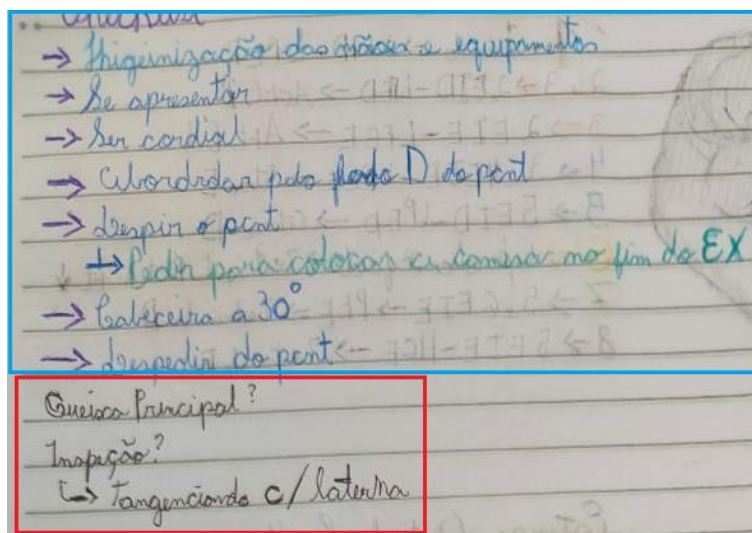


Figura 141: Figura 83: Análise Prática Clínica - Conjunto 1 e conjunto 2

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Esse conjunto é formado pelos modos verbais: “Queixa Principal?”, seguido abaixo de “Inspeção?”, seguido de uma seta preta ligando esse modo ao outro “Tangenciando c/ [com] lanterna [lanterna]”. A sequencialidade composta na vertical mantém relação de ordem: as ações devem ser feitas nesta ordem. Porém, a falta das setas e a mudança de cor quebram o ritmo em relação ao outro conjunto. Provavelmente são ações de outra instância, mas devido à proximidade desses dois conjuntos é possível interpretar, são ações ainda pertencentes ao exame clínico.

A seta entre as estruturas verbais “Inspeção?” e “Tangenciando c/ lanterna” produz um processo narrativo transacional unidirecional estabelecendo, assim, transformação na qual a inspeção é tangenciar com a lanterna, isto é, tangenciar a lanterna para inspecionar.

Graças ao *framing*, temos esse conjunto de modos verbais, e ao analisar a estrutura como um todo podemos interpretar mais outros três conjuntos. Os quatro conjuntos inscritos em linhas vermelhas na Figura 142:

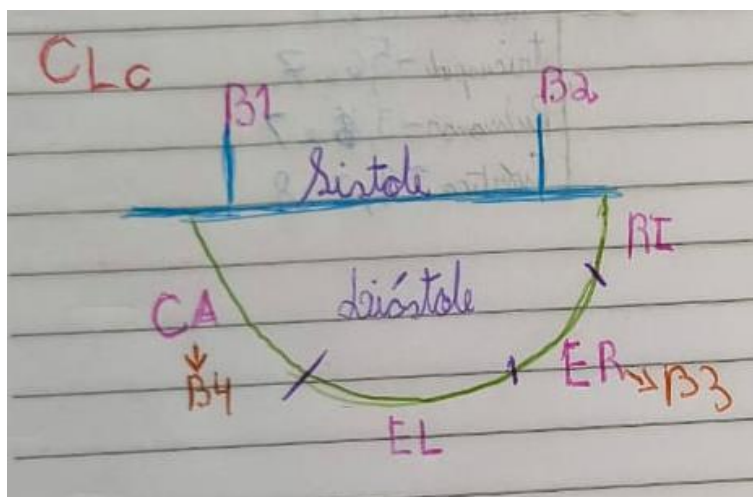


Figura 143: Análise Prática Clínica - Quadro 2

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Apenas recorte da imagem original.

Toda essa estrutura é um processo simbólico subjacente, assim é necessário ter conhecimentos prévios do campo da Medicina para lê-la e analisá-la. Na orientação de leitura estabelecida, temos de cor vermelha a estrutura verbal “CLc”, o que provavelmente significa ciclo cardíaco, logo idealiza o que a estrutura verbo-visual abaixo vai realizar: ciclo cardíaco. Ainda que de cores diferentes, graças a proximidade, essa estrutura multimodal de relação palavra-imagem do tipo “interdependente” formam um conjunto.

Dado o conhecimento da área médica temos B1, o que significa primeira bulha; e B2, o que significa segunda bulha. Essas estruturas são referentes aos sons de fechamento das valvas, isto é, estruturas anatômicas do coração. B1 é representação do som do fechamento das valvas atriais bicúspide e tricúspide; enquanto B2 é representação do som do fechamento das valvas ventriculares pulmonar e aórtica. Assim, temos a representação do som do processo de enchimento e esvaziando do ventrículo, o que é representada por esses sons.

A linha vertical azul liga B1 a uma linha horizontal azul que por outra linha vertical está ligada a B2. Dessa maneira a linha horizontal expressa uma relação de tempo ao modo que orienta o sentido de leitura ao ligar B1a B2. Dessa forma a estrutura gráfica remete a um processo narrativo de temporalidade, ao modo que é do tipo conceitual analítico pois demonstra os atributos possessivos: B1 e B2. Sendo essas estruturas verbais de cor rosa, elas são salientadas em relação a cor azul das linhas. Assim constrói sentido: o som produzido pela ação das estruturas anatômicas do coração.

Continuada a orientação de leitura estabelecida pela linha horizontal azul, temos a linha arqueada de cor verde. O uso de cores diferentes produz dois subconjuntos, o subconjunto da

linha azul e o subconjunto da linha verde. Vide Figura 144, na qual um subgrupo inscrito pelas linhas azuis e outro pelas linhas verdes:

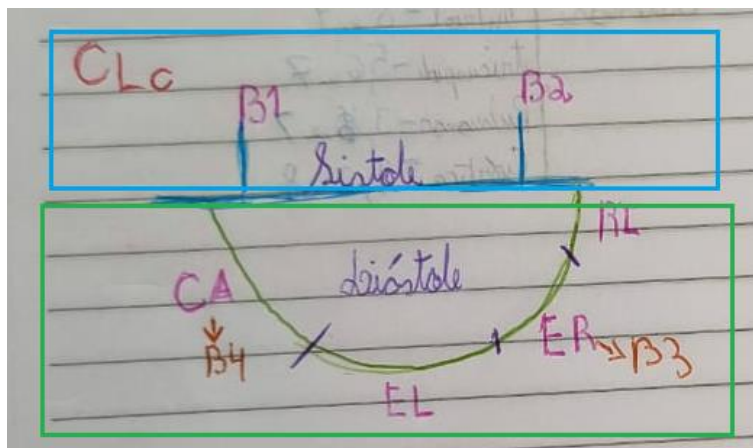


Figura 144: Análise Prática Clínica - Conjuntos Quadros 2

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

A linha verde estabelece orientação de leitura da direita para esquerda e é segmentada em quatro regiões, graças as três linhas azuis que a atravessa. Essas regiões têm relação com estruturas verbais, da direita para esquerda: “RI” [Relaxamento Isovolumétrico]; “ER” [Esvaziamento Rápido]; “EL” [Enchimento Lento], “CA” [Contração Atrial]. Todas essas estruturas de modo verbal estão em rosa, o que promove saliência em relação a linha verde; e configura subconjunto com B1 e B2. Podemos inferir, há coerência textual pois cada uma dessas estruturas rosa nomeia uma ação em relação ao tempo representado pelas linhas verde e azul, vide Figura 145:

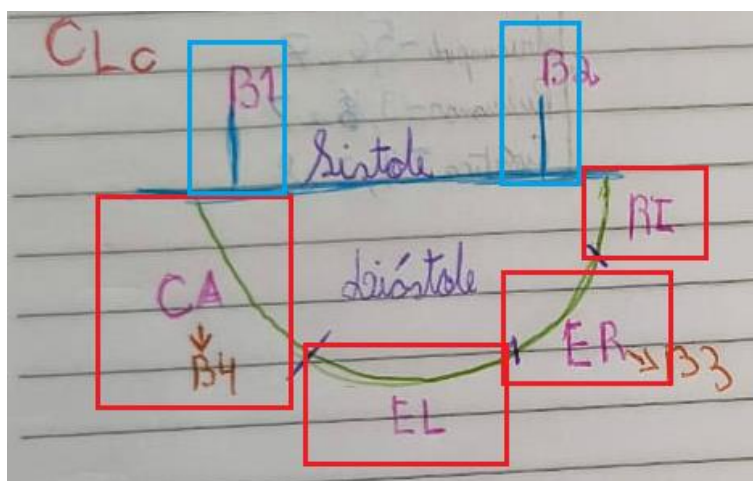


Figura 145: Análise Prática Clínica - Detalhe Conjuntos Quadros 2

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Assim, o subconjunto da linha azul com B1 e B2 demarca a sístole e o subconjunto da linha verde demarca a diástole, em uma relação palavra-imagem “específica da dupla”. A orientação de leitura proposta vai da esquerda para direita seguindo orientação da linha azul horizontal até chegar na linha arqueada verde que inverte a orientação de leitura da direita para à esquerda, formando uma leitura cíclica, logo, quando termina a sístole (linha azul) começa a diástole (linha verde) e vice versa.

Por fim, temos duas setas que produzem vetor, dois casos de processo narrativo transacional unidirecional. Pela orientação de leitura temos: “ER” seguido de uma seta vermelha que o liga ao modo verbal “B3”. Vide a Figura 146, inscrita em linhas amarelas temos a seta que liga “ER” a “B3”.



Figura 146: Análise Prática Clínica - Detalhe 1 do Quadro 2

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Esse processo narrativo indica que no enchimento rápido tem a ação de B3, sendo B3 a “terceira bulha”, outro som cardíaco. Processo semelhante em outra estrutura do texto, no qual o “CA” é ligado por uma seta a “B4”. Assim, na contração atrial do ciclo temos a ação de B4, ou “quarta bulha”, mais outro som cardíaco. A Figura 147 demarca o vetor, o inscrevendo em linhas amarelas.



Figura 147: Análise Prática Clínica - Detalhe 2 do Quadro 2

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6; Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

As cores rosa indicam ações na fase do ciclo cardíaco, como é o caso de “CA”, “ER”, “B1” e “B2”; porém “B3” e “B4” e suas setas são vermelhos. Isso indica que mesmo de um paralelismo numérico ordinal do modo verbal “B”, com sequência 1,2,3 e 4; B1, B2 e B3, B4 são de conjuntos com sentidos diferentes. Suas cores indicam que são conceituações diferentes de uma ação semelhante. Logo, B representa som, os números 1,2,3 e 4 sequencialidade e as cores diferentes, conjuntos distintos.

E nessas escolhas está toda importância do designing, pois, ainda que todas representem bulhas, B1 e B2 são denominadas “bulhas fisiológicas”, conceituadas como sons cardíacos de pessoas saudáveis. Por sua vez, B3 e B4 são sons patológicos, de pessoas doentes. Portanto, podemos concluir que estruturas de cor rosa são referentes a ações saudáveis do ciclo cardíaco; ao tempo que as estruturas de cor vermelha são ações patológicas do ciclo cardíaco. Está aí o sentido: a ausculta do coração para identificar sons fisiológicos e patológicos desse órgão, procurando encontrar B3 e B4.

Mantendo orientação de leitura temos outro conjunto, outro quadro, vide Figura 148:

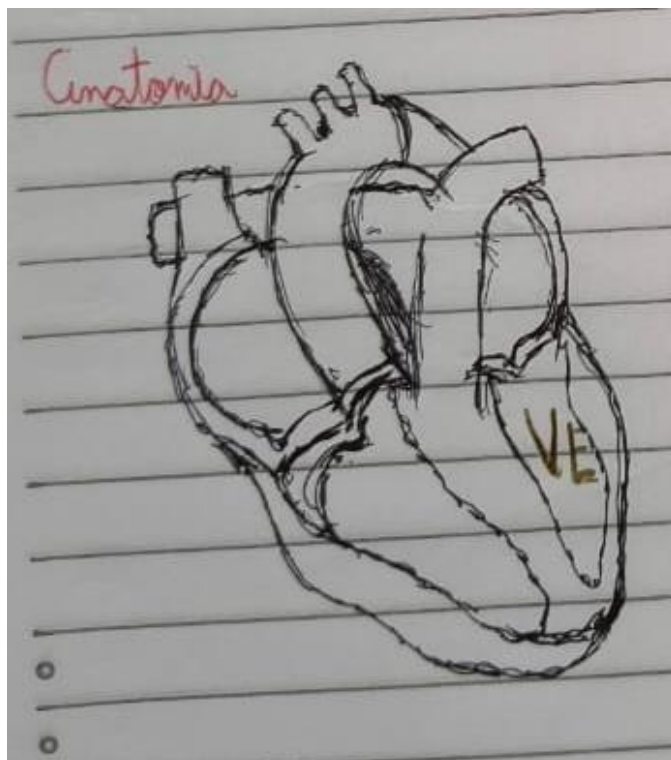


Figura 148: Análise Prática Clínica - Quadro 3

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

O conjunto é formado pelo modo verbal em vermelho no topo; e abaixo dele o multimodo verbo-visual de cores pretas e amarelas. Neste caso, a estrutura verbal “Anatomia” idealiza a realização de uma estrutura anatômica.

Esse multimodo verbo-visual é formado por linhas pretas e o modo verbal “VE” [ventrículo esquerdo] de cor amarela, o que promove maior valor de informação, logo, a orientação de leitura começa por ele, é de baixo para cima.

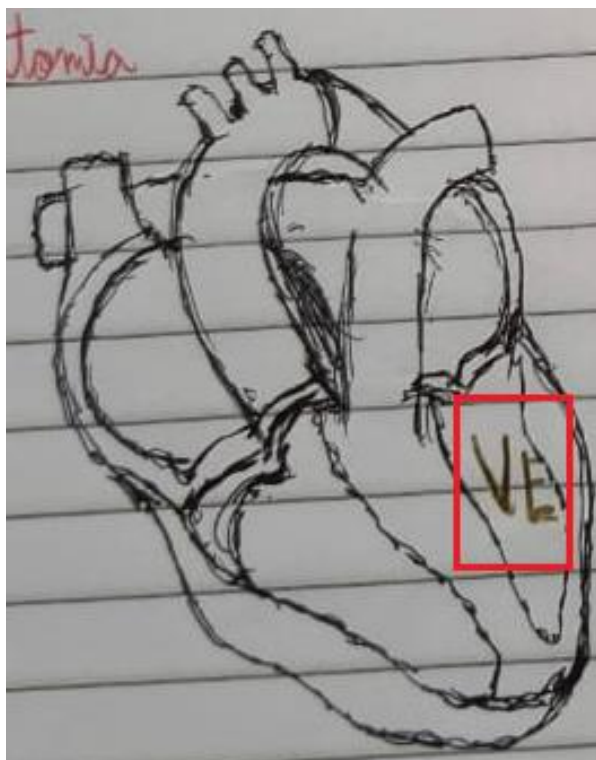


Figura 149: Análise Prática Clínica - Detalhe 1 do Quadro 3

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Cada linha preta se fecha formando uma estrutura, ao tempo que essas estruturas se entrelaçam formando representação de um objeto maciço de fundo vazio. Um objeto sólido tendo a amostra o seu interior. Relembrando *ur código* é a representação de um órgão dissecado. E considerando que essas linhas circunscrevem o modo verbal “VE”, em uma relação palavra-imagem “específica da dupla”, podemos interpretar, é um coração dissecado.

Portanto, um processo conceitual analítico: o coração e suas estruturas anatômicas. A estrutura circundante a “VE” é o ventrículo esquerdo. Logo, a estrutura colateral é o ventrículo direito. Acima delas, os átrios esquerdo e direito, respectivamente. As estruturas arqueadas e trançadas mais acima são os vasos da base.

Ao considerar o texto como estrutura geral: o “Checklist” que ordena de maneira rítmica ações do exame médico; seguido da estrutura de caráter simbólico subjacente que representa o processo de leitura do som do coração; seguida da estrutura anatômica do coração que destaca o ventrículo esquerdo. Então, a leitura sonora começa pela sístole e vai para a diástole, pois sístole é contração ventricular, como efeito de todas as estruturas anatômicas o que mais importa é o ventrículo esquerdo.

Ao lado dessa representação anatômica do coração, graças ao *framing*, outro conjunto. Alterando a orientação de leitura da vertical para a horizontal, da Idealização-Realização para o Dado-Novo. Na Figura 150 a seta vermelha representa as orientações de leitura ditas:

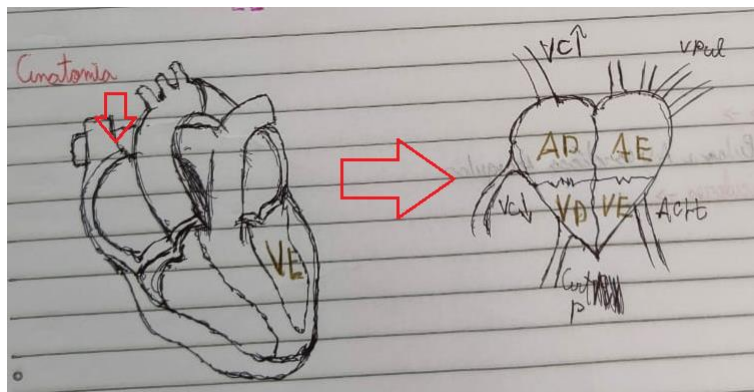


Figura 150: Análise Prática Clínica - Orientação de leitura do Quadro 3 ao Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Esse terceiro conjunto é formado por linhas pretas que contornam o modo verbal de cor amarela. A composição de maior tamanho na estrutura central junto as cores produz maior valor informacional ditando orientação de leitura centro-margem. A composição central é simétrica e assim não define sentido específico de orientação para leitura. Portanto, a orientação adotada a partir do centro-margem é de sua esquerda, topo para a direita, base. A Figura 151 apresenta tal estrutura.

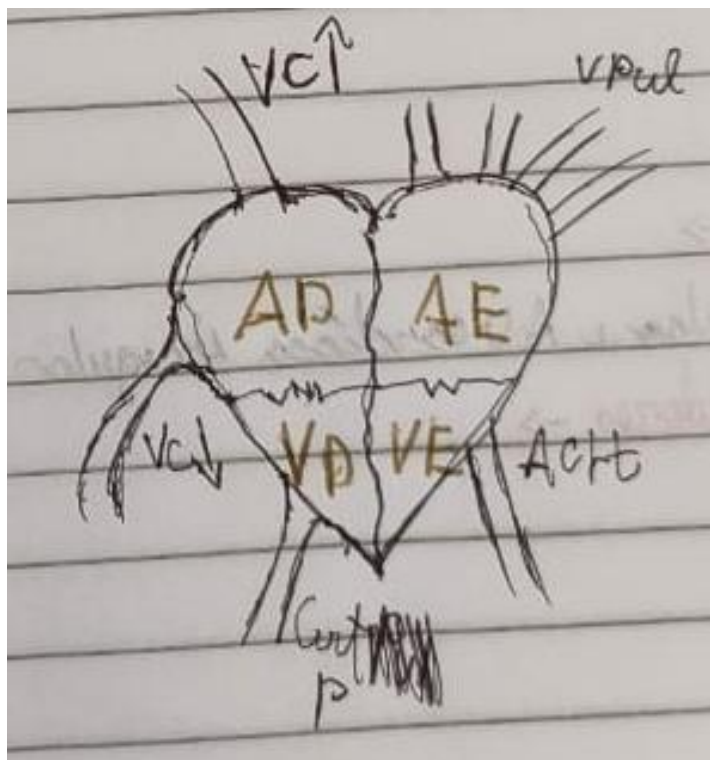


Figura 151: Análise Prática Clínica - Orientação de leitura do Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Apenas recorte da imagem original.

A estrutura é um processo simbólico subjacente, porque tem forma do coração muito utilizada e vinculada em *mass medias* (trataremos dessas relações mais a frente, na conclusão desse tópico). A Figura 152 sobrepõe de vermelho a linha preta da estrutura, o que faz evidente o formato do coração nesse estilo mais amplamente firmado na cultura:

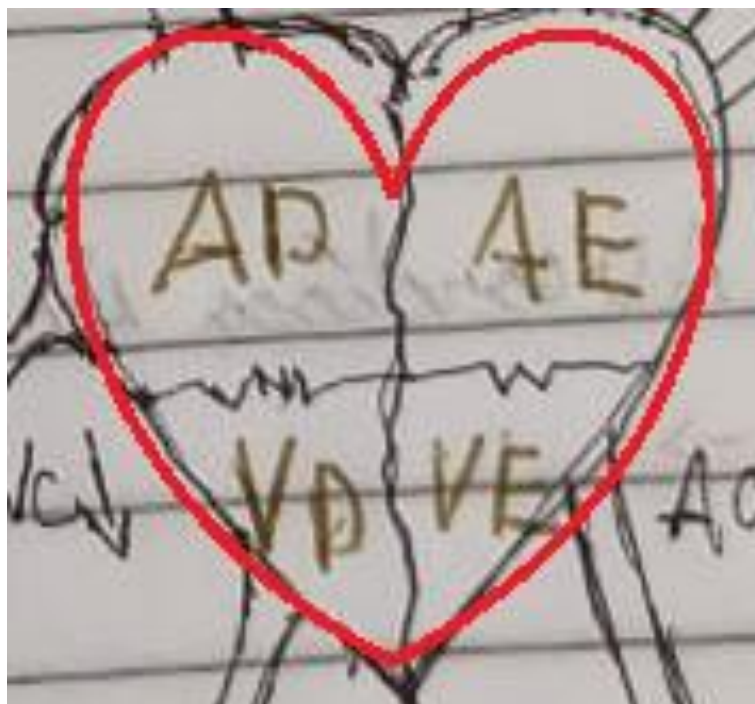


Figura 152: Análise Prática Clínica - Detalhe 1 do Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Dentro desse coração temos outras duas linhas, também de cores preta, uma na horizontal e outra na vertical que ao se cruzarem formam quatro quadrantes. Em cada um dos quadrantes temos modos verbais em cor amarela, o que promove saliência em relação a estrutura preta. Assim, temos: “AD” (Átrio Direito), “VD” (Ventrículo Direito), “AE” (Átrio Esquerdo) e “VE” (Ventrículo Esquerdo). Os modos tem relação palavra-imagem é “específica da dupla”, logo cada quadrante é uma câmara do coração.

Considerando a configuração das câmaras e a característica da linha horizontal, a qual apresenta uma saliência graças a ondulações, podemos concluir que essas ondulações representam as valvas tricúspide (com três folículos valvares) e mitral (com dois folículos valvares). A Figura 153 circunscreve em linhas vermelhas essa saliência que representam as valvas. E a linha vertical, por sua vez, é a representação do septos interatrial e interventricular.



Figura 153: Análise Prática Clínica - Detalhe 2 do Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

A orientação de leitura volta-se para as estruturas marginais. Graças a composição da estrutura central, a orientação de leitura é de quadrante à quadrante, no sentido das câmaras do coração.

Com início no AD, a primeira estrutura é formada por duas linhas paralelas de cor preta e ao seu lado uma estrutura verbal “VC” [Veia Cava]. Ao lado dessa estrutura, uma seta que aponta para cima, também, em cor preta. O que indica processo narrativo do tipo evento, é uma ação e possível orientação de leitura. Porém, como não há nenhuma estrutura para onde ela indica (não há meta), a orientação de leitura volta-se as linhas mantendo orientação anterior, do quadrante.

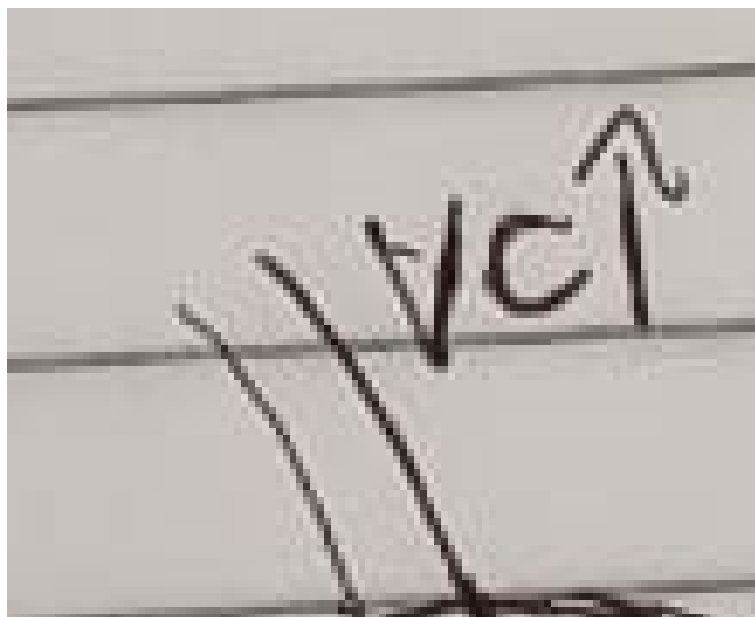


Figura 154: Análise Prática Clínica - Detalhe 3 do Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Apenas recorte da imagem original.

Assim, mais abaixo, encontramos outras linhas pretas paralelas, com outra estrutura verbal “VC” [Veia Cava]. E junto a essa estrutura, temos outra seta preta, formando processo narrativo do tipo evento, indicando ação para baixo. Vide Figura 155:



Figura 155: Análise Prática Clínica - Detalhe 4 do Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Apenas recorte da imagem original.

Cada “VC”, respectivamente, complementa o sentido dessas linhas paralelas pela relação palavra-imagem do tipo “especifica da imagem”. Portanto, essas linhas paralelas são os vasos da veia cava, formando um só conjunto de ações contrárias. Na Figura 156 temos inscritos nas linhas vermelhas essas linhas que salientam relação centro-margem e inscritos nas linhas amarelas os vetores que determinam ações contrárias da veia cava.

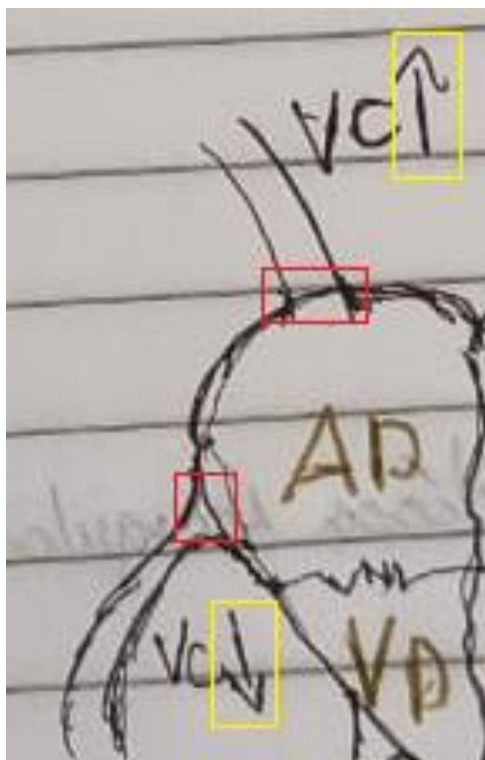


Figura 156: Análise Prática Clínica - Detalhe 5 do Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

Logo temos bem definidos dois grupos: o central que representa o coração e o marginal que representa os vasos; considerando a simetria da estrutura, podemos interpretar que essa relação multimodal, se mantém nos quatro quadrantes. Portanto, cada quadrante tem linhas e verbos que representam seus vasos.

Assim, mantendo orientação de leitura para VD, as duas linhas paralelas em preto junto ao modo verbal “Art (rasura) P” representa a artéria pulmonar. Neste conjunto, contudo, elemento gráfico a mais, a rasura. Esse elemento gráfico é um rabisco, o que usualmente é usado para criar sentido de anulação, ou seja, na impossibilidade material (no caso tinta) de se apagar o elemento escrito se produz mancha gráfica ainda maior, para deixá-lo invisível. Isto é um processo simbólico subjacente, pois a concentração de tinta feita de forma irregular que deveria tornar a região da estrutura mais saliente e de maior valor informacional, tem efeito contrário, ela é apagada enquanto informação, como se dissesse: “não há nada aqui”.

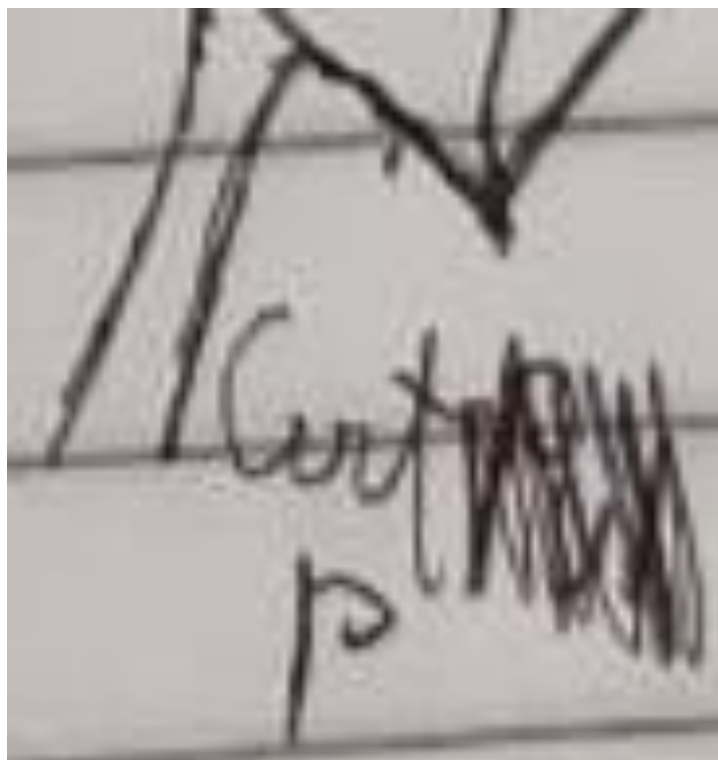


Figura 157: Análise Prática Clínica - Detalhe 6 do Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Apenas recorte da imagem original e inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

E mantendo orientação de leitura temos o terceiro quadrante, na sua parte superior temos oito linhas, formando quatro pares de linhas paralelas, junto a elas o modo verbal “V Pul” [Veia Pulmonar] representando a veia pulmonar. Abaixo temos duas linhas paralelas acompanhando o modo verbal “Aort” [Aorta] representando a artéria aorta.

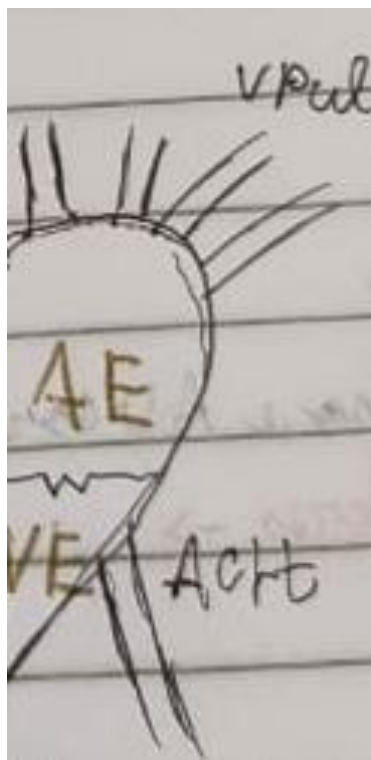


Figura 158: Análise Prática Clínica - Detalhe 7 do Quadro 4

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Apenas recorte da imagem original.

Desta maneira, temos representadas estruturas pelas linhas e ações pelos vetores. Mas qual o sentido construído por esses vetores? É difícil realizar essa leitura, a forma de construção é ambígua, poderia ser indicação anatômica: veia cava superior (seta para cima) e veia cava inferior (seta para baixo)? Se considerarmos a seta como sangue, ela poderia ser indicação de uma patologia, pois no átrio direito, o sentido está em direção oposta a geralmente usada (vide **Tópico 5.4.1 no Capítulo 5**). Pela ambiguidade da construção dessa estrutura é difícil afirmar qual hipótese é a correta, porém é mais sugestiva a ação do sangue. Porque o conteúdo temático é do gênero Prática clínica, o qual tem objetivo em ler o corpo procurando sinais patológicos (vide **Tópico 4.4 no Capítulo 4**).

Ao considerar a estrutura textual geral: o “Checklist” que ordena o exame médico; seguido do processo simbólico subjacente que representa o sentido de leitura do som do coração; seguida da representação anatômica do coração que destaca o ventrículo esquerdo: o começo dessa leitura é a sístole. E por fim, a estrutura que representa o funcionamento patológico do coração, o que difere o design da leitura fisiológica: o sangue da veia cava está em direção contrária a fisiológica.

O sentido produzido nesse texto é: instruções para se ler o coração em *ur código*, do passo a passo do exame médico, o checklist, ao que se deve ler, as bulhas, e o que isso indica,

o funcionamento em relação a anatomia. Traduz em multimodalidade verbo-visual escrita o processo de leitura; esse processo de escrita é a base do pensamento médico. Traduz-se em código da realidade figurada o *ur código*, porque eles se influenciam.

Na Figura 159 sintetizamos os conjuntos (inscritos em linhas azuis e vermelhas), subconjuntos (inscritos em linhas verdes) e as orientações de leitura (indicadas pelas setas vermelhas).

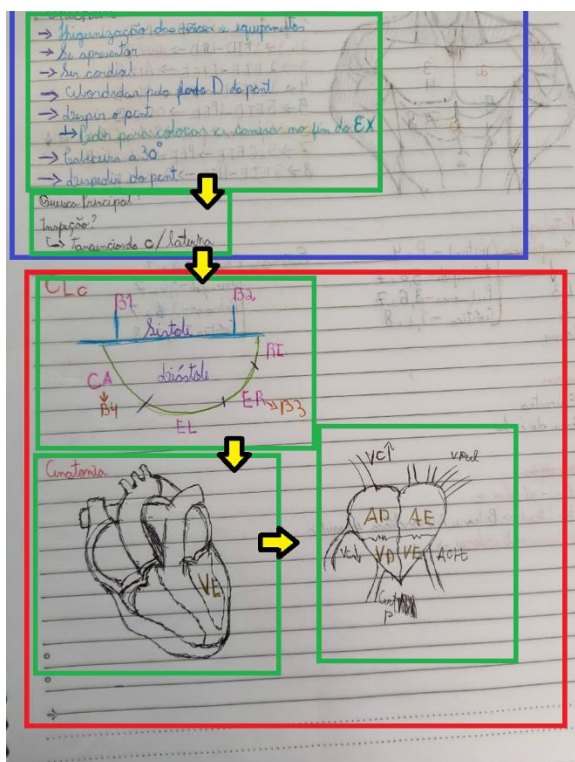


Figura 159: Análise Prática Clínica - Síntese conjunto e orientação de leitura

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Inserção de elemento gráfico para visualização da leitura.

5.5.2. Conclusão parcial da produção

O texto multimodal verbo-visual utiliza de diferentes estruturas multimodais e de vários designs diferentes para construção do sentido, sendo ainda, necessário conhecimento específico do campo da Medicina. O objetivo do texto é a tradução do *ur código* ao código da realidade figurada, para que a linearidade de leitura produzida seja utilizada em *ur código*.

O uso da cor constrói conjuntos, subconjuntos e elementos de destaque que configuram os aspectos mais importantes a serem lidos, a sua ordem e até ritmo de leitura, tal como foi apresentado ao relacionar o checklist ao ciclo cardíaco e a anatomia do coração. Essa leitura, contudo, especialmente acerca do ciclo cardíaco demanda um conhecimento mais específico do campo.

Outro aspecto é a forma de uso das linhas, como a linha que forma o coração mais amplamente arrigado culturalmente. Essa estrutura, se comparada aos tópicos anteriores (**Tópico 5.5**) tem mesmo objeto a ser representado, o coração, mas seu estilo é diferente. E se considerarmos os estudos de Gamba Jr (2016) e Sarmiento (2014), poderíamos considerar é um estilo *cute*. O qual é caracterizado como:

Cute é a aproximação das proporções de um personagem às de uma criança ou um filhote – maior relação do tamanho da cabeça com o tronco. A dissertação de Pedro Sarmiento – A naturalização e a representação visual do gênero infantil: a violência na série “Hora de aventura” (SARMENTO, 2014) – usa a obra de Daniel Harris para aprofundar o estudo do cute no contexto da produção para crianças e vai apontar, bem além da proporção cabeça/corpo, o uso de formas arredondadas, o desfoque, as cores pastéis ou vivas, a referência a materiais indicados para a infância tais como pelúcia e plástico mole que, segundo o autor, irão reforçar a associação da criança com a ideia de um ser que precisa ser cuidado – causa principal das referências estéticas daquilo que é considerado cute. (Gamba Jr, 2016, p. 179)

O “coração *cute*” faz parte de um repertório mais amplamente firmado na sociedade, o que facilita a leitura para construção de sentido; e ao mesmo tempo, possibilita a interpretação do coração enquanto algo frágil a ser cuidado. De tal maneira, o sentido é reforçado, concretizado nessa cadeia enunciativa mais ampla: “Isto é um coração, esse coração é frágil e precisa ser cuidado”. O reforço do sentido é um reforço ideológico.

O objeto de pesquisa de Sarmiento (2014), o desenho animado “Hora de aventura”³¹ apresenta um exemplo dessa relação que propomos, embora o pesquisador apresente em sua pesquisa outras camadas de leitura do sentido para ele. Trata-se do personagem “Ricardio”, mistura de Ricardo + Córdio (coração), vide Figura 160:

³¹ Esse estilo *cute* está presente em vários meios na cultura, além de Hora de Aventura, poderíamos citar inúmeros outros desenhos animados. Mas esta representação vai além de desenhos, está presente em *emotes* de redes sociais, em produtos de consumo como peças de vestuários e pelúcias. Enfim, o seu uso é vasto.



Figura 160: Código da realidade figurada: Ricardio, Hora de Aventura.

Fonte: Loja Oficial Cartoon Network, disponível em: <https://www.cnshop.com.br/camiseta-hora-de-aventura-ricardio-o-coracao>

A estrutura dessa personagem evidencia nossa análise sobre o estilo da representação do coração analisada.

Há outra estrutura importante para conclusão da análise, a estrutura de baixa saliência que consideramos no verso da superfície analisada, essa interpretação é reforçada ao analisarmos a Figura 161. Pois é perceptível que as imagens antes analisadas neste tópico estão menos saturadas e espelhadas quando a estrutura referida é vista com mais nitidez, vide a Figura 161:

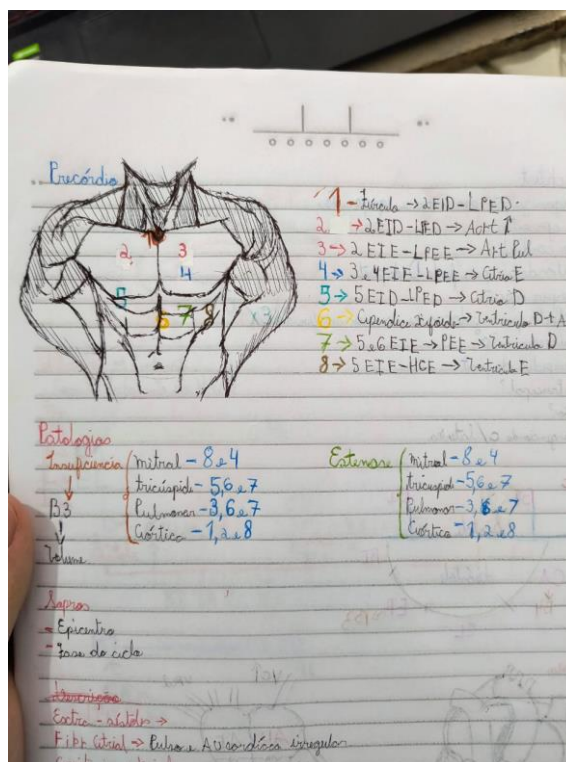


Figura 161: Código da realidade figurada - Precórdio, tórax e s e suas estruturas.

Fonte: Participante 6.

Essa é a importância de se considerar o *ur código*, porque mesmo que de elementos presentes em uma mesma superfície essas estruturas são textos diferentes, logo, analisá-las alteraria o sentido do texto. Contudo, considerar que a folha comporta duas páginas, isto é frente e verso, possibilita a interpretação de que os textos referentes a cada página possam ser continuação um do outro. Mas confirmar essa hipótese é mais difícil já que é uma fotografia e não o caderno que pode ser manuseado.

Na Figura 162 temos conjuntos formados por cores distintas. E ao considerarmos a estrutura visual podemos observar uma construção conceitual analítica que apresenta atributos possessivos de um portador: o corpo e suas características. Essa estrutura nos permite refletir acerca de duas características semelhantes ao tópico analisado:

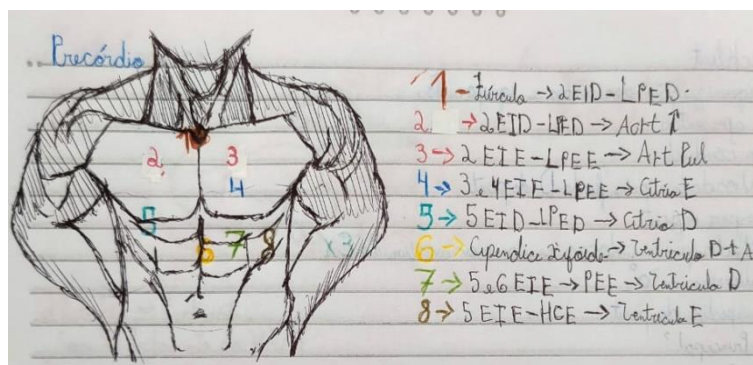


Figura 162: Código da realidade figurada - Detalhe Precórdio, tórax e s e suas estruturas
 Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 6: Apenas recorte da imagem original.

A primeira consideração é que, mais uma vez está presente um estilo na forma das linhas que conduzem a um repertório cultural mais amplamente estabelecido, ainda que seja uma imagem figurativa e não abstrata, como no caso do coração antes analisado. Esse conjunto de linhas forma a representação de músculos muito avantajados e destacados, o que é pouco usual em livros de anatomia de estilos mais naturalista ou realista. Assim, podemos considerar que, dentro da semiologia da vertigem de Sarmento (2014), essa representação de músculo tem estilo parecido ao da cultura pop, como nos quadrinhos, vide as Figura 163, um quadro do manga “Baki, o campeão”³²:

³² Esse estilo idealizado está presente na cultura, além desse mangá podemos citar produções de temática super-heróis (Superman, Batman, Capitão América, Pantera Negra e etc.); também estão presentes em filmes de outras temáticas, como os *block busters* hollywoodianos e na indústria do consumo.



Figura 163: Baki, o campeão, de Keisuke Itagaki.
Fonte: Imagem digitalizada

Essa construção mantém relações com o *ur código*, alterando características para destacá-las e junto aos pontos de destaque coloridos constrói o sentido de leitura. Contudo, essa idealização reforça o sentido ideológico que contribui para um corpo idealizado e impossível de se encontrar em *ur código*. Reforça a ideologia: o corpo doente deve ser cuidado, pois é fraco e então inapto, diferente do corpo saudável e forte (quase que ideal).

A segunda consideração que a Figura 162 nos permite é que essa estrutura objetiva apresentar atributos possessivos ao destacar regiões e não estruturas anatômicas (o que difere do Morfofuncional, vide **Tópico 5.3**). A composição da estrutura apresenta maior saliência na região do tronco e os modos verbais numéricos destacam regiões de sua superfície, os quais estão catalogados ao lado, nomeando esses pontos marcados. Mais uma vez presente o processo de tradução para linearidade de leitura do *ur código*.

Assim, promove sentido de leitura na tradução do *ur código*, para que se possa tocar o corpo, mas tendo em mente as estruturas verbo-visuais anteriormente projetadas enquanto imagem, se projeta projeções no corpo. Auscultar o coração é sempre lembrar do ciclo cardíaco antes articulado, como representado na Figura 164.

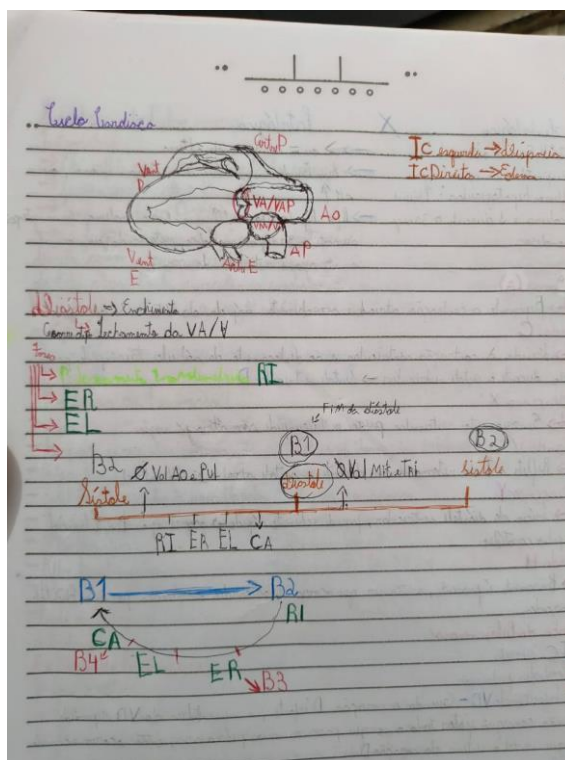


Figura 164: Código da realidade figurada - Ciclo de ausculta cardíaca
Fonte: Participante 6.

A Prática Clínica articula os outros gêneros, Morfofuncional que lê o corpo como tela e suas estruturas e a Função Orgânica que lê o funcionamento processual das estruturas do corpo. E as produções textuais de cada um desses gêneros se concretizam nas suas respectivas temáticas. Esse processo de construção de sentido dentro do campo da Medicina serve para a inspeção, palpação, percussão e ausculta e para os diversos órgãos, por exemplo, na Figura 165 temos esquematizada a orientação para leitura da ausculta e da palpação pulmonar, ou seja, a leitura sonora e tátil do pulmão. A orientação de leitura muda, a estrutura muda, mas o sentido construído enquanto temática é muito parecido: “precisamos auscultar essas regiões e nessa ordem, porque cada uma dessas regiões corresponde a uma estrutura do pulmão e seu funcionamento fisiológico ou patológico”.

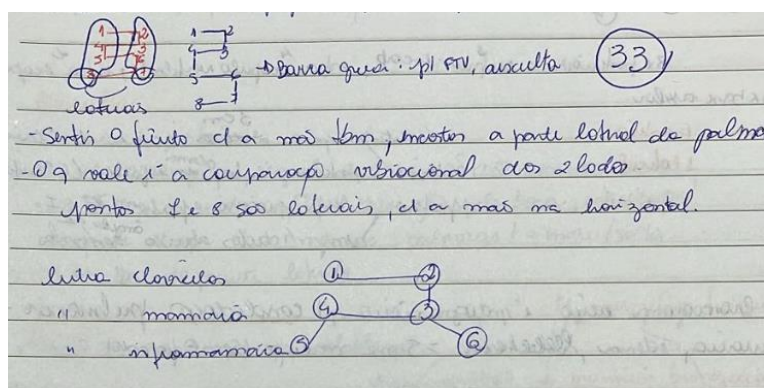


Figura 165: Código da realidade figurada - Palpação e ausculta pulmonar

Fonte: Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 3: Apenas recorte da imagem original.

A Figura 166 sintetiza a relação dos gêneros para leitura de *ur código*, ela apresenta o coração como estrutura anatômica pelo uso de diferentes cores, tendo função circulatória pelo uso de setas e as regiões a serem lidas, pelos círculos em linhas tracejadas:

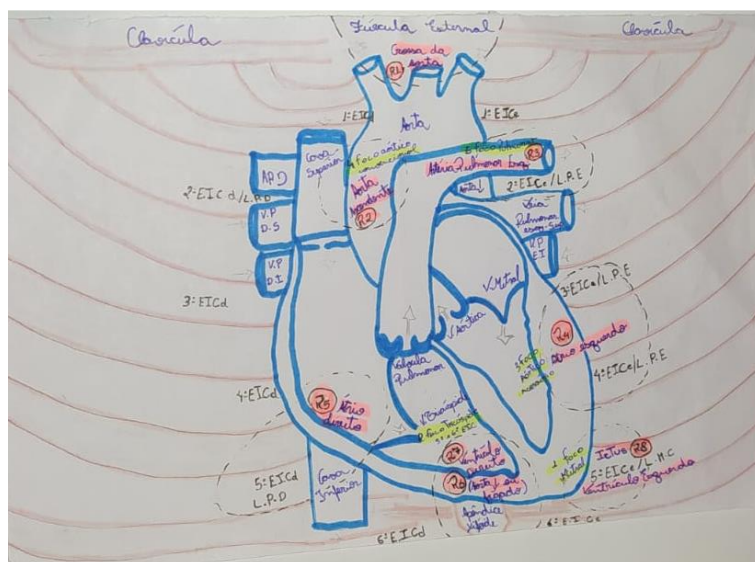


Figura 166: Código da realidade figurada - Coração, posição, função e orientação de leitura

Fonte:

Adaptada pelo pesquisador, fornecida pelo Participante 8: Apenas recorte da imagem original.

Em um sentido teórico seria dizer o gênero Morfofuncional articula a leitura do corpo enquanto fotografia (uma tela congelada); o gênero Funções Orgânica articula a realidade processual enquanto um filme (recortes da realidade) e o gênero Prática Clínica articula o corpo enquanto cinema (a realidade diretamente escrita).

O reforço de sentido é o reforço ideológico. A construção ideológica do texto está nas passagens dos gêneros e códigos, ao tempo que representa, promove estigmas: os corpos que são ou não saudáveis, os que são ou não de algum modo excluídos. Porque o que é saudável

está na função e essa na representação, logo, na apresentação do corpo. Nessa cadeia enunciativa é onde essas relações se encontram estabelecidas: esse sinal do corpo representa essa doença do corpo, quem tem tal sinal é doente. E a doença é incompatível ao saudável, é incompatível ao social. O grande paradoxo da inclusão: do que vale incluir se o objetivo é diferenciar para que se exclua ainda mais? E a única resposta para sua solução é a responsabilidade do ato para com o outro (Bakhtin, 1993).



Figura 167: "*Freaks*"

Fonte: New York Times, disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/06/26/movies/freaks-disability-representation.html>

5.6. Conclusão Parcial

Compreendemos que as estruturas analisadas nas produções desse campo da Medicina apresentam designs plurais para construção de sentido. E para compreender o sentido construído é necessário compreender que esse design responde a um contexto enunciativo enquanto enunciado concreto.

Como efeito, o sentido ideológico só pode ser compreendido ao considerar o tema do signo. Pois, como vimos um mesmo objeto como coração é estruturado de maneiras distintas para se concretizar enquanto temática, a qual está em relação de (com)formação dos gêneros, das cadeiras disciplinares, para só então promover sentido. O coração Morfofuncional difere do coração Funções Orgânicas, e esses dois diferem do coração Prática Clínica, porque suas estruturas e forma de leitura diferem entre si.

Analisar a estrutura de um texto é analisá-lo como enunciado concreto e uma boa análise compreende as estruturas textuais enunciativas na relação com sua arquitetônica. Isto é, dentro de sua cadeia enunciativa, a qual esse texto responde e na qual esse texto é respondido, invariavelmente de forma ideológica, porque o reforço de sentido é o reforço ideológico. O texto ao concretizar o tema produz sentido produzindo ideologia: o genograma que reforça estruturas institucionais, as estruturas anatômicas normativas, o funcionamento correto dos órgãos e a linearidade de leitura do corpo ideal. Mais importante que compreender suas estruturas gramaticais é compreender como essas estruturas formam o texto ao responder o gênero e qual o sentido ideológico de cada enunciado concreto.

Enquanto concretude, o design responde a sua materialidade e a sua cadeia de inter-relação e interação. Isto é, para se produzir um design é necessário um material que isso permita, ao tempo que a produção responde necessariamente a essa materialidade. Por exemplo, se não é possível carregar uma lousa, então, fotografá-la; se não é possível apagar a tinta então rabiscar mais para anulá-la, graças ao repertório cultural fornecido. O processo de design, também, depende das referências semióticas disponíveis para produzi-lo e essas referências transitam do campo cultural mais amplo ao campo disciplinar mais específico, de estilos *cutes* à produções simbólicas subjacentes, como o ciclo cardíaco, por exemplo.

Portanto, o design se conforma graças ao gênero, na transição de variados códigos, o que acarreta em processos de leituras variados, de linearidades mais dinâmicas a mais processuais.

6. Considerações Finais

Esta pesquisa surgiu na tensão inquietante de dialogar e produzir sentidos. Assim, jogou-se em um campo, pelo menos a princípio, alheio a linguagem no que entendeu ser oportunidade para estudo dos multimodos. Compreendendo-os como relações dos sentidos para construção de sentido; na consideração de suas propriedades ideológicas; ao vislumbrar a necessidade de articular o que é desarticulado. Então formulou o objetivo: Propor reflexão acerca do design enquanto processo que articula a multimodalidade nos códigos da realidade e constrói o sentido na Medicina, na instituição de ensino que lhe serviu como campo. O que é de relevância para propor novas visões sobre as produções materiais que produzem sentido, promovendo reflexão no campo do Design e da Medicina.

Para tanto, buscamos propor argumento reflexivo acerca da multimodalidade como processo de sentido que se forma por meio de outros sentidos graças ao design. Compreendemos que design é signo que expressa sentido e ideologia, é a tensão entre a ficção do indivíduo e a materialidade do modo, o que produz dupla enganação, uma forma de driblar a realidade para nela chegar. Desta tensão temos os códigos da realidade que decifram e constituem o mundo, os quais permitem que o signo realize a ficção e projete ideologias, condicionando a linguagem pedagógica das coisas. O design é enunciado que responde as coisas, é articulador e desarticulador.

Assim, ao considerar o que essa tese compreende ser o design, reconhecemos que estudantes de Medicina utilizam de possibilidades de variados design para produzir outros designs. E a abordagem metodológica aplicada nessa tese possibilita análise desses designs enquanto códigos da realidade, assim, ela possibilita compreender a cadeia enunciativa e ideológica da produção de sentido do enunciado concreto. A análise metodológica é, portanto, uma possibilidade de articulação; ainda que ela não se esgote e sendo oportuno, futuramente, a investigação de outros modos.

Nesta articulação compreendemos que os gêneros se configuram em relação as condições enunciativas das cadeiras de medicina mapeadas, isto é, o objetivo das aulas estruturam os seus gêneros. E são os códigos da realidade que articulam esses objetivos, assim, para cada objetivo das cadeiras maior predominância de determinado código da realidade, conformando um gênero diferente nas possibilidades de aula prática e teórica. É por meio de sinestesia e tradução dos modos, graças aos códigos que se possibilita o ensino de medicina. É ver a realidade enquanto fotografia, filme e cinema.

Os códigos analisados são plurais e demonstram que eles respondem ao gênero discursivo da cadeira. Isto é, a estrutura formal de um design é (com)formada na sua relação com o conteúdo temático considerando a possibilidade do estilo. Portanto, o conteúdo temático define valor ideológico e a estrutura do design, ao modo que a estrutura do design tensiona o seu conteúdo pelo estilo. O design é enunciado concreto de um contexto enunciativo. Pois ele depende da materialidade e de outros enunciados, respondendo e sendo respondido em uma cadeia enunciativa, sendo invariavelmente ideológico, porque o reforço de sentido é o reforço ideológico.

Desta forma, ao transitar entre os gêneros e os códigos, o ensino de medicina produz uma forma de pensar linearmente pela condição formal e processual, essa condição tem relação com a ficção, já que precisa transformar as coisas em estruturas dos códigos da realidade. Projeta-se o que se aprendeu nas aulas para poder ler o corpo na realidade vivida. Isto é, traduz o *ur código* que é inarticulado para outros códigos, na possibilidade de ler o *ur código* como se fosse articulado. Logo, o design não é apenas meio é finalidade.

Nessa complexa relação das coisas, a transição dos códigos pela cadeia enunciativa e gêneros é onde mora o valor ideológico. Pois, por exemplo, essas produções condizem com uma realidade inegável: o coração que apresenta as suas estruturas representadas na anatomia e o coração que representa sua função na fisiologia são reais em semelhança ao coração enquanto coisa que se toca e escuta. Porque é no conjunto desses corações ficcionais, ao possibilitar a articulação, que se forma o coração de um paciente. Isto é, é o diálogo do paciente, do médico e do corpo que, por meio das ficções, produz a realidade. O que implica em verdade irrefutável, o material é ponte que tem finalidade o outro. Porque toda ficção depende do outro para realizar-se:

A semiologia necessita do médico e do paciente, contudo essa relação apenas é possível pelo corpo enquanto texto. É a materialidade do corpo, pelo exame físico, que materializa as ficções do médico, seus scripts e sentidos de leitura, com a ficção do paciente, sua história. Na falta de um dos três, a leitura do corpo é impossível, por isso, a clínica é soberana. Portanto, o sentido é a relação dos sentidos.

Agora volto a escrever na primeira pessoa do singular: o que a tese apresentou a mim é que todo ato estético é ético no ato do sujeito que converge a cultura e a vida para construir a realidade. A realização de algo é sempre de responsabilidade do sujeito e este sujeito é sempre responsivo a algo ou alguém, para citar Bakhtin.

Dialogando com Bakhtin, não atoa, a obra “O Pequeno Príncipe” é tão cara a minha orientadora, quem ensina a cuidar dos nossos – pois você sempre será responsável pelo aquilo que cativas. E também, não atoa, dialoga com uma obra cara a mim, “Cowboy Bebop”: este é um peso que você carregara para sempre! Não existe ação sem consequência, tudo que se faz leva uma consequência, cuidar de uma doença é alterar a realidade de um sujeito, produzir um produto é alterar a realidade de um sujeito. Por isso todo ato é ideológico é onde recai a responsabilidade de cada um. E se até aqui pareceu que a linguagem enquanto leitura é a lente de convergência de Medicina e Design, ledô engano. O Design e a Medicina se convergem na necessidade de reconhecer o outro, é disso que se trata, porque ler o mundo é escrever vidas.



Figura 168: Bang!

Fonte: Cowboy Bebop. Disponível em:

https://static.wikia.nocookie.net/cowboybebop/images/2/22/Spike_Spiegel_bang.jpeg/revision/latest?cb=20191130021010. Acesso: 15 nov. 2024

7. Referências Bibliográficas

- ARRUDA MARTINS, Milton. **Semiologia clínica**. Santana de Parnaíba -SP: Malone, 2021.
- ALONSO, Rafael. Fake News no sentido extra-moral, ou sobre a realidade material das palavras. **Cad. Letras UFF**. v. 30, n. 59. Niteroi, 2019. p. 249-261
- ANDRADE, Priscila; GAMBA Jr. Nilton. Leituras da materialidade e etnografia: uma semiologia da realidade. **Revista Triades** (online), v.9, n.1, 2020. p. 5-20.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução Marina Appenzellerl. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997[1979].
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006[1929-1930]. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bakhtin-Marxismo_filosofia_linguagem.pdfAcesso em: 04 ago. 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato**. Tradução da ed. Americana Toward a Philosophy of the Act. Austin: University of Texas Press, por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, 1993.
- BARBIELLINI, Daniel Amadei G. **A confluência do currículo na criação de textos audiovisuais: uma proposta de uso dos meios para as (i)mediações**. 2013. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BATES, Bickley Lynn S et al. **Propedêutica médica**. Tradução de Maria de Fátiam Azevedo, Camila Meira, Eliseanne Nooper. 13 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2024.
- BECCARI, Marcos. A ficção do real: uma reflexão preliminar, a partir da Educação, sobre o Design no processo de inter-subjetivação. **Revista Triades**, v. 2, n. 1, 2013. p. 1-15.
- BECCARI, Marcos. PORTUGAL, Daniel B., PADOVANI, Stephania. Seis eixos para uma filosofia do design. **Estudos em Design** - Revista (online), Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, 2017, p. 13 – 32
- BERNARDO, Gustavo (Org.). **A filosofia da ficção de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Faperj, Instituto de Letras da UERJ, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. In: **O contador de histórias e outros textos**. LAVELLE, Patrícia (org.). Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes Patrícia Lavelle. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2020. p. 19-58
- BOMFIM, Gustavo A. Sobre a possibilidade de uma Teoria do Design. **Estudos em Design** - Design Articles, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1994. p.15 – 22.
- BOMFIM, Gustavo A. Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação. **Estudos em Design** - Design Articles, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 1997. p. 27 – 41.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.123-150.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CARVALHO DIAS, Ana Carolina Papacosta. **Interpretação e aplicação do direito tributário**. Fundamentos jurídicos. 2010. Tese (Doutorado em Direito (tributário)) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- CARVALHO, Ricardo Artur Pereira. **Olhares sobre o ensino de projeto em design: gêneros e interações em espaços de ensino aprendizagem**. Tese (Doutorado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012
- CAZDEN, C.; COPE, B.; FAIRCLOUGH, N.; GEE, J. et al. A Pedagogy of Multiliteracies: designing Social Futures. **Harvard Educational Review**, v. 66, n. 1, p. 60-92, 1996.

- CAZDEN C. et al. **Uma pedagogia dos multiletramentos**. Desenhando futuros sociais. (Orgs. Ana Elisa Ribeiro e Hércules Tolêdo Corrêa; Tradução de Adriana Alves Pinto et al.). Belo Horizonte: LED, 2021.
- COUTO, Rita Maria de Souza. **Movimento interdisciplinar de designers brasileiros em busca de educação avançada**. 1997. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997
- COUTINHO, Davidson da Silva; GAMBÁ JÚNIOR, Nilton. Pasolini e a metodologia de um olhar sobre a produção cultural da Rocinha. *Blucher Design Proceedings*, v. 1, n. 4. Rio de Janeiro: Blucher, 2014.
- COUTINHO, Davison; Gambá JÚNIOR, Nilton. Design e a Semiologia da Realidade na Representação da Favela: análise da exposição Mulheres Guerreiras do Museu de Favela do Rio de Janeiro. *Blucher Design Proceedings*, v. 26, n. 3. Rio de Janeiro, 2018. p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Ed. 34: Rio de Janeiro, 2000 (1995)
- EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. Tradução de Sofia Rodrigues. Revisão de Levi Coutinho. Mafra: Rolo & Filho Artes Gráficas L.da, 2003.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.
- EISNER, Will. **Quadrinho e Arte Sequencial**. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FARBIARZ, Jackeline; NOVAES, Luiza. Apostando no “e” ou estabelecendo pontes entre design e estudos da linguagem. IN: COUTO, et al. (org). **Formas do Design: Por uma metodologia interdisciplinar**. Rio de Janeiro: Rio Book’s, 2014. p. 121-146.
- FARIAS, Mona Cleide Querino da Silva. **Uma semiótica da cultura para organização do conhecimento: bases teóricas e diretrizes de análise**. 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - UNESP, Marília - SP, 2019.
- FARIAS, Carlos Aldemir. “Contar história é alimentar a humanidade da humanidade”. In PRIETO, Benita (org.). **Contadores de Histórias**, um exercício para muitas vozes. Sesc Rio de Janeiro, 2011. p. 18-22.
- FLUSSER, Vilém. **Da Ficção**. O Diário, Ribeirão Preto, 26 ago. 1966.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação Rafael Cardoso (Org.). Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2012[1963].
- FORNAZARI, Marjory. **A tributação por meio das contribuições previdenciárias sob o enfoque da semiótica**. 2010. Dissertação (Mestrado em Direito Tributário) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.
- FURLANETTO, Maria M. Do discurso monológico da consciência aos gêneros do discurso. **RBLA**. Belo Horizonte, v. 10, n. 2, 2010. p. 301-324.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A história da loucura**: na Idade Clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização: Roberto Machado. 13 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.
- JAPIASSU, Hilton Peneira. **Introdução ao pensamento epistemológico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- PORTO, Celmo Seleno. **Semiologia médica**. 7 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016.

- GAMBA JR, Nilton; SARMENTO, Pedro. Sustentabilidade comunicacional: a realidade pós-editada. **Estudos em Design** - Revista (online). Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, 2019., p. 66 – 90.
- GAMBA JR, Nilton. Sísifo: fetiche e linguagem. Pasolini e a pós-modernidade naturalizada Revista Teias, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, 2013, p. 7-19.
- GARCIA, Elias. Pesquisa Bibliografica versus revisão bibliográfica-uma discussão necessária. **Revista línguas & letras**, Cascavel, v. 17, n. 35, 2016. p. 291-294.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma** – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada Tradução de Mathias Lambert. Data da Digitalização: 2004 Data Publicação Original: 1891
- GODINHO, Danilo Marquez da Silva; CARVALHO, Cíntia de Souza. Linguagem e conhecimento por imagens: Conversações entre Benjamin, Bakhtin e Pasolini. **ALCEU**-Revista de Comunicação, Cultura e Política, Rio de Janeiro, v. 20; n. 40, 2020. p. 114-162
- GUYTON; HALL, John; Hall, Michael. **Tratado de fisiologia**. Revisor científico: Carlos Alberto Mourão Júnior. Tradução de Adriana Paulino do Nascimento et al. 14 ed. Rio de Janeiro: GEN -Guanabara Koogan Ltda, 2021.
- HARAWAY, Donna, J. **Stay with the trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Duke University Press: Durham and London, 2016.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 2. ed. London: Routledge, 2006[1996].
- JUNQUEIRA, José Carneiro. **Biologia celular e molecular**. Organização de Irene Yan; Nathalie Cella. 10 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2023.
- LATOURET, Bruno. Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). **Agitprop**: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.
- LEITE, Francisco Benedito. **ELE ESTÁ FORA DE SI: Discurso Religioso e Linguagem Popular no Evangelho Conforme Marcos**. 2019. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) - USP, São Paulo, 2019.
- LÓPEZ, Mário; LAURENTIZ-MEDEIROS, J. **Semiologia médica. As bases do diagnóstico clínico**. Reinventer: Rio de Janeiro, 2004.
- MATOS FERREIRA, Isabela. **Configurações conceituais da atividade profissional do design**. 2012. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Tradução de José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MCNAUGHTON, Charles William. **Hierarquia e sistema tributário**. 2008. Dissertação (Mestre em Direito Tributário) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MIZANZUK, Ivan; PORTUGAL, Daniel B.; BECCARI, Marcos. **Existe design?: indagações filosóficas em três vozes**. Teresópolis, RJ: 2AB, 2013.
- MOITA LÓPEZ, Luiz Paulo. Pesquisa interpretativista em linguística aplicada: a linguagem como condição e solução, **DELTA**, São Paulo, v. 10, n. 2, 1994, p. 329-383.
- MOITA LÓPEZ, Luiz Paulo. Práticas narrativas como espaço de construção das identidades sociais: uma abordagem socioconstrucionista. In: RIBEIRO, Branca Telles; LIMA, Cristina Costa; DANTAS, Maria Tereza López (orgs). **Narrativa, Identidade e Clínica. Rio de Janeiro**: Edições IPUB, 2001. p. 55-68.
- MOORE, Keith L. **Anatomia orientada para clínica**. Tradução de Cláudia Lúcia Caetano de Araujo. Guanabara Koogan: Rio de Janeiro, 2019.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 5 ed. Porto Alegre: Sulina. 2015.
- PACOBAYHA, Fernanda Macebo. Dos limites à interpretação jurídica: Reflexões acerca do percurso gerativo de sentido no Construtivismo Lógico-Semântico. **Revista do**

Programa de Pós-Graduação em Direito da UFC. Fortaleza, v. 36.1, jan./jun. 2016, p. 195-203

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Tradução de Miguel Serras Pereria. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. **Os jovens infelizes**: Antologia dos ensaios corsários. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

PEREIRA, Daniela Suares. **Objetividade como estilo de linguagem em reportagens nos meios impresso e televisual**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nas Mídias, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009

PEREIRA, Lucila Macedo. **Livros didáticos de cursos de redação empresarial: textos e contextos**. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

PIMENTEL, Ana Paula; AMARANTES, Paulo Duarte de Carvalho. Paradigmas, percepções e práticas em saúde mental: um estudo de caso à luz de Bakhtin. **Bakhtiniana**, v. 15, n. 3, São Paulo, 2020, p. 8-33.

SARMENTO, Pedro Faria. **A naturalização e a representação visual do gênero infantil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Design) -Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2014.

SENNA, Marcelus Gaio Silveira; GAMBA JR; Nilton. A Fotografia e a construção de linguagem material do personagem de animação. **Blucher Design Proceedings**, v. 9, n 2, Belo Horizonte, 2016, p. 1513- 1521.

SILVA, Eduardo Figueira. **Narrativa em arte sequencial como discurso e seu funcionamento no contexto social de ensino aprendizagem**. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2020.

POMPILIO, Carlos Eduardo; CARELLI, Fabiana Buitor. Bakhtiniana. O encontro clínico como ato bakhtiniano prototípico. **Bakhtiniana**. v. 18, n. 3, São Paulo, 2023, p.

VOLOCHINOV, Valentin; Mikhail Bakhtin. Discourse in life and discourse in life - concerning sociological poetics. **Freudism**: New York Academic Press. 1976, p. 1-25.

8. Apêndice

8.1. Trabalho apresentado a Disciplina Teoria da Narrativa (LET2510-1DA)



Eduardo Figueira e Silva

Uma leitura pela perspectiva do Design sobre “O contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” de Walter Benjamin.

Trabalho Final de “*Teoria da Narrativa*” (LET2510-1DA) disciplina do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Gissoni Santiago Lavelle (PUC-Rio)

Rio de Janeiro
Julho de 2021

Uma leitura pela perspectiva do Design sobre “O contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” de Walter Benjamin.

Resumo

Temos como objetivo propor uma leitura do ensaio de Walter Benjamin “O contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” pela perspectiva do Design. Então, buscamos estudar e refletir acerca da materialidade dos gêneros narrativos conto e romance. Para tanto consideramos o processo histórico e o desenvolvimento tecnológico que possibilitaram novas formas de narrar na modernidade. Entendemos que essas condições causaram a decadência da troca de experiência transmissível que se dá pela contação de história e sua utilidade prática, fomentando a vivência radicalmente interiorizada característica do romance. Assim, refletimos ser possível articular o ensaio de Benjamin com Design, o que pode ser potencial para esse campo de pesquisa e ainda possibilitar novas facetas interpretativas no ensaio de Benjamin.

Palavras-chave

Walter Benjamin; narrativa; contador; multimodalidade

Benjamin e nossa interpretação pela perspectiva do Design

Nosso texto tem como objetivo propor uma leitura do ensaio de Walter Benjamin “O contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” pela perspectiva do Design. Esse ensaio foi originalmente escrito em 1936 para a revista “*Orient und Okcident*”. Nossa leitura se baseia na tradução feita por Patrícia Lavelle, a partir do original “*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*”, em cotejamento com sua versão francesa realizada pelo próprio Benjamin, “*Le Narrateur. Réflexions à propos de l’oeuvre de Nicolas Lesskov*”. Buscamos estudar e refletir acerca do que consideramos como a materialidade dos gêneros narrativos conto e romance, o que nos permite articular o ensaio de Benjamin ao campo do Design. Para tanto, consideramos o processo histórico e o desenvolvimento tecnológico que possibilitaram novas formas de narrar na modernidade. Condições, essas, que causaram a decadência da troca de experiência transmissível, da tradicional contação de história e sua utilidade prática em desenvolver conhecimentos e sabedorias para sugerir uma continuação para uma história que está se desenvolvendo.

Acreditamos que uma interpretação possível do ensaio produzido por Benjamin está na reflexão sobre as relações e as distinções entre os gêneros narrativos - tais como o romance, a informação e o conto de histórias (orais) - que surgem em processos históricos.

Compreendemos que o fio argumentativo proposto por Benjamin está na reflexão dos fatores sócio-cultural-históricos que influenciam no enfraquecimento ou na ascensão de gêneros narrativos. Mais especificamente, vemos que Benjamin ao estudar Nikolai Leskov vai além desse contista russo e amplia seu estudo aos contadores de histórias em geral e sua relação com o romancista e com o jornalista. Como efeito, o ensaísta percebe que o tradicional contador de histórias e a experiência transmissível (*Erfahrung*) está desaparecendo, graças a uma vivência interiorizada e radicalmente singular (*Erlebnisse*) que é característica da modernidade e do romance.

Destarte, entendemos que o ponto principal tratado por Benjamin é a perda dessa experiência transmissível (*Erfahrung*) no período da modernidade, quando a vivência (*Erlebnisse*) impera e quando a ascensão do romance e da informação enfraquecem o gênero do conto. Acerca deste ponto principal, inferimos do ensaio que essa condição de declínio ocorre graças as (r)evoluções causadas pelas Guerra(s) Mundial(is), as forças de produção no capitalismo industrial, além da ascensão e afirmação burguesa e da própria evolução tecnológica. Em outras palavras, o declínio da experiência transmissível (*Erfahrung*) foi proporcionado pelas novas condições de vida e materialidades, afetando a maneira de narrar e consequentemente sua estrutura e mecânica narrativa.

É possível percebermos a relação entre experiência e narrativa já no início do ensaio, quando o autor acusa a decadência da contação de experiência transmissível. Especificamente, em uma passagem referente a guerra, Benjamin esclarece esse pensamento

Não reparamos que, quando a guerra acabou, os soldados voltaram mudos dos campos de batalha? Não mais ricos, mas mais pobres em experiências comunicáveis. O que se difundiu dez anos depois, com a enxurrada de livros sobre a guerra, não tinha nada a ver com uma experiência passada de boca em boca. E não havia nada de estranho nisso. Pois nunca experiências foram tão fundamentalmente desmentidas quanto a experiência estratégica, pela guerra de trincheira, a experiência econômica, pela inflação, a experiência corporal, pela batalha com armamentos pesados e com aviões, e a experiência ética, pelos detentores do poder. (BENJAMIN, 2020, p. 21)

Essa passagem pode auxiliar a entender que a experiência transmissível (ou comunicável) em Benjamin está ligada por intermédio de transmissão potente e ilimitada pela contação que gera processos de conhecimentos, aconselhamentos e outras histórias por ações de expressão individual em uma rede coletiva de compartilhamentos. Contudo, essa transmissibilidade já não é tão fácil ou possível de acontecer graças a ferocidade e violência do tempo moderno que não constitui nada senão uma vivência radicalmente singular e interiorizada, triste e desprovida de sentido, como exemplo, os soldados que voltam mudos da guerra.

A partir da nossa interpretação, compreendemos que tanto essa experiência transmissível (*Erfahrung*) e essa vivência interiorizada (*Erlebnisse*) se refletem e se repercutem nos gêneros narrativos, respectivamente no conto e no romance. Diante deste entendimento voltamos nossa perspectiva embasada pelo campo do Design e nos ocupamos da leitura desse ensaio com maior enfoque na materialidade constitutiva desses gêneros narrativos. Destarte, entendemos como materialidade o que diz respeito a possibilidade de materializar o signo, é aquilo que condiciona sua existência em uma duplicidade sócio-cultural-histórica e físico material, ao receber um ponto de vista de determinado sujeito - como no caso contador e romancista. Assim, entendemos que o romance em sua materialidade de objeto livro reflete e repercute a vivência radicalmente interiorizada característica dos tempos modernos, industriais e individuais. Enquanto o conto em sua materialidade oral de interação face a face reflete e repercute a experiência transmissível, dos tempos arcaicos e coletivos.

Talvez o nosso argumento tome melhor forma se contrapormos os tempos modernos do capitalismo industrial, no qual há decadência das experiências transmissíveis, ao modo tradicional de contar histórias do arcaico, ligado ao artesanato. Assim, como proposição didática, compararmos os soldados mudos que ilustram a modernidade feroz e violenta aos contadores de histórias tradicionais ligados a esse tempo monótono e vagaroso do artesanato. Esses últimos, entendemos no texto de Benjamin, são formados a partir de seus representantes arcaicos, o camponês sedentário e o marinheiro mercador. Para Benjamin, vem da íntima interpenetração desses dois tipos arcaicos a real extensão do reino das narrativas em toda sua dimensão histórica. Assim, se o mercador viaja o mundo para conhecê-lo, o camponês está a par do seu passado e tradições. A interpenetração destes dois tipos ocorre no/pelo artesanato, ao se encontrarem nesse ofício. É a partir de então que se forma a relação do saber de longe com o saber do passado que depois são transmitidos entre si e para outros.

Entendemos a esta maneira que o primeiro grupo - os soldados dos tempos modernos - é mudo e nada transmite como experiência transmissível. Enquanto o segundo - os artesãos dos tempos arcaicos - se volta a possibilidade da transmissão da sua experiência de vida. O contador transfigura suas vivências em experiência transmissível para garantir pluralidade e estimular outros sujeitos a contar. Ele tem seu objetivo voltado ao interesse prático, na propagação de uma experiência, do conhecimento ligado as tradições e do aconselhamento para sugerir continuação de outras histórias.

Poderíamos dizer que o conto de história é um ato artesanal, no qual o narrador é o artesão e a sua experiência é a matéria prima para o conto. Desta maneira o narrador nunca é

alheio ao que ele conta, pois, ao se alimentar de sua experiência de vida e ao transfigurá-la em conto, ele imprime nela sua marca pessoal. Nas palavras de Benjamin (2020, p. 32) “o contador deixa sua marca no conto, assim como o oleiro deixa a impressão de sua mão na argila do vaso”. Como processo artesanal o ato de contar é demorado e necessita de paciência, é preciso certa monotonia ou até mesmo o tédio, pois “o tédio é o pássaro de sonho que choca o ovo da experiência” (BENJAMIN, 2020, p. 31). E mesmo que de certa maneira seja individualizado, o conto depende de colaboração, é determinado por uma culturalidade, a modo de ser possível fazer com que a tradição incida dele e sobre ele.

Acreditamos assim porque mesmo Benjamin ressalta que “contar histórias é sempre a arte de contá-las novamente, arte que se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde pois ninguém mais tece nem fia enquanto ouve histórias” (BENJAMIN, 2020, p. 31). Se tecem histórias pelo contar e pelo ouvir, assim como se tecem artesanalmente. A experiência transmissível da tradição é a fonte a que recorreram todos os contadores, é necessário o coletivo, o contato entre contador oral e ouvinte e que esses tenham seu tempo para contar. Isso porque o ato de contar não visa transmitir determinada coisa como uma informação, ele mergulha essa coisa na vida do contador para depois retirá-la, diria Benjamin. Ou seja, contar histórias é transformar a si e ao outro, é transformar vivências subjetivas em noções transmissíveis, já que devemos deixar que as histórias e experiências vividas em nosso cotidiano penetrem e permaneçam em nós, para depois retirá-las como narrativa para os outros e então fomentar neles esse mesmo processo.

Desta maneira, a ação prática do conto é o conselho e esse “conselho é menos a resposta a uma pergunta do que uma sugestão de continuação para uma história (que está se desenrolando). Para poder obtê-lo, é preciso primeiro ser capaz de contá-la” (BENJAMIN, 2020, p. 24-25). Então, essa troca pelo conto depende da capacidade de se contar, o que interpretamos como habilidade do uso de sua materialidade - entendida por nós como signo de duplicidade sócio-cultural-histórica e físico material que recebe ponto de vista de um sujeito – oral e de fácil adequação a plateia. Portanto, no conto, sua materialidade é constituída pela oralidade que é possibilitada apenas pela conversação em interação face a face provida da voz, dos olhares e das gesticulações em um tempo tediosos que possibilite tal contação.

Essa interação pela oralidade face a face é o meio pelo qual ocorre a transmissibilidade e é o que possibilita uma longa cadeia de causas sucessivas e semelhantes, causadora de segmentações e versões de como as histórias são contadas. Tal como pela pergunta “o que aconteceu depois?”, sugestiva que visa ao infinito, que gera pensamento e outras histórias como

resposta. O que resulta em entrecruzamentos e (co)construções de camadas que fundam a tradição e a memória, os conhecimentos.

Acreditamos que essa é a característica da verdadeira narrativa, a qual nos fala Benjamin, é trazer em si de modo secreto ou aberto sua utilidade: “Tal utilidade pode aparecer aqui numa moral, ali numa recomendação prática, ou ainda num provérbio ou numa regra de vida — em cada um desses casos, o contador é um homem que sabe dar conselhos aos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 2020, p. 24). Contudo, a contra ponto “[...] hoje em dia ‘saber aconselhar’ começa a soar antiquado aos ouvidos, isso se deve à perda progressiva da comunicabilidade da experiência.” (BENJAMIN, 2020, p. 24). Percebemos dessa maneira a condição decadente de trocas de experiência transmissível nos tempos modernos e entendemos que a crítica de Benjamin se volta para as formas narrativas em relação a aquilo que implica a perda dessa experiência como conhecimento transmissível. Então, os “artesãos contadores” que antes teciam seus contos pela experiência transmissível materializada em suas vozes, em seus tempos tediosos e coletivos, no arcaico, são refratados nos tempos modernos, industriais e ferozes por “soldados mudos” de uma vivência radicalmente interiorizada.

Assim, a arte de contar aproxima-se de seu fim e para Benjamin (2020, p. 25) “[...] esse processo é antes um fenômeno ligado às forças produtivas, seculares e históricas, que expulsa aos poucos o conto do domínio da palavra viva, ao mesmo tempo que confere uma nova beleza ao que está desaparecendo”. O processo de decadência ocorre devido as transformações do mundo e pelas novas possibilidades (de materialidades) narrativas que se encontram nele. Desta maneira, “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, levou centenas de anos até encontrar na burguesia nascente os elementos de que precisava para florescer” (BENJAMIN, 2020, p. 27).

A ascensão do romance como processo sócio-cultural-histórico influencia e marginaliza o conto. Já que “quando esses elementos entraram em cena, o conto começou lentamente a se refugiar no domínio do arcaico; se apropriou de diversas maneiras do novo conteúdo, embora não fosse propriamente condicionado por ele” (BENJAMIN, 2020, p. 27). Doravante, propomos voltar nosso olhar para a materialidade contrapondo o conto a outros dois gêneros destacados por Benjamin: a informação e o romance.

De tal modo, entendemos o conto de histórias como constituído pela materialidade oral em face a face que possibilitava os indivíduos trocarem experiência transmissíveis nos tempos arcaicos e tediosos. E graças as transformações históricas dos tempos modernos e industriais, essa materialidade oral perde força em detrimento a uma outra materialidade, a escrita, tendo

como consequência a ascensão do romance característico da interiorização radical dos indivíduos. Inclusive, é ao interpretarmos essa escrita em livro, como objeto e materialidade que forma o romance que sugerimos possível ler o ensaio de Benjamin pela perspectiva do Design. Lemos Benjamin pela ótica do “sobre” e “através” do design [objeto], ou seja, o romance como escrito em livro objeto, contraponto da oralidade do conto, que reflete e promove processos socioculturais, como a decadência da experiência transmissível em pró da vivência interiorizada.

Portanto, interpretamos que são os processos sócio-cultural-históricos que possibilitam novas materialidades fazendo ascender ou decair os gêneros narrativos. Como nos apresenta Benjamin (2020, p. 25)

O que distingue o romance do conto (e da epopeia num sentido estrito) é sua ligação essencial com o livro. A difusão do romance só se tornou possível com a invenção da imprensa. A transmissão oral, patrimônio da épica, é de natureza diferente daquela que caracteriza o romance.

Esclarece-se assim nosso pensamento, é pela evolução tecnológica e a ascensão da individualidade burguesa que a interação face a face, a qual antes argumentamos, é preterida pelo ato da escrita individual em um objeto: o livro. E desta maneira, a narração não pode mais se ater a narratividade oral de contar histórias, na qual a multimodalidade e a conversação entre sujeitos possibilitam maior adequação com a audiência em uma cadeia de experiências transmissíveis mais potente, pois é estabelecida a vivência radicalmente interiorizada.

E assim sendo, podemos dizer que a escrita e a leitura de um romance, em livro, estão em relação a vivência solitária e radicalmente interiorizada (*Erlebnisse*) e não na experiência de transmissibilidade (*Erfahrung*) como nos contos. Segundo Benjamin (2020, p. 26), o romance nasce na solidão do indivíduo que é incapaz de expor preocupações, pois “[...] é ele mesmo carente de conselhos e não sabe dá-los. Escrever um romance significa exacerbar o incomensurável na apresentação de uma vida humana”. A condição do romance está ilustrada na famosa frase de Benjamin (2020, p.45), “a verdade é que um homem que morreu aos trinta e cinco anos aparecerá na lembrança, em cada instante de sua vida, como um homem que morre aos trinta e cinco anos”. Essa frase é a que melhor representa a essência do personagem de romance, segundo o teórico. É aquilo que está de maneira irrefutável na vida recordada, mas não tem seu sentido na vida real.

Desse modo, para Benjamin o eixo central do romance é “o sentido da vida”, contudo, o questionamento que ele propicia nada mais é que uma expressão vazia. É possível entender que essa condição está na totalização autoritária e solitária própria do romance, que não vai além daquela fronteira imposta pela palavra “fim” substituta da questão do conto “o que

aconteceu depois?”. Então, o romance não é significativo pelos ensinamentos. Pois, ele tem seu foco voltado para o destino alheio de determinado personagem e é a sua morte que convida o leitor a ter em mente, por pressentimento, o sentido da vida. Como nos explica Benjamin (2020, p. 46) “o que prende o leitor ao romance é a esperança de aquecer sua vida gelada em uma morte sobre a qual ele lê”. O romance, em sua materialidade como objeto livro é a forma estética de totalizar a vida e ao entregar cada instante do destino de seu personagem faz com que o leitor não se interesse em algo útil para sua vida, mas em um sentido para ela.

Portanto, o leitor de um romance busca nele seres humanos nos quais pode encontrar o “sentido da vida”. Seu contrato com esse gênero tem já de início o seu fim, no objetivo de sua conclusão única e irremediável, em um fechamento inegociável - o leitor pode até perguntar ao objeto livro: “o que vai acontecer?”, mas esse objeto nada responderá além de “fim”. A esta maneira, a intenção é acompanhar a vida de uma personagem pela razão de sua morte, mesmo que seja uma morte simbólica: a morte do próprio livro. O fim do livro é o fim de uma vida e essa vida faz sentido apenas no objeto finito, o próprio livro. Interpretamos que é a materialidade do romance que proporciona a interiorização radical e a não transmissibilidade. Essa individualidade do romance rompe o processo coletivo antes possível na materialidade oral, o que resulta na perda da contação de histórias e então da experiência transmissível.

Em outras palavras, se o conto é transmitido em conjunto e oralmente, o romance é uma interação solitária do indivíduo com o objeto livro. A materialidade do primeiro possibilita o contador ir em direção a sua audiência e se adequar a ela, transmitindo sua experiência transmissível. Já o romancista depende da materialidade do romance, da escrita em objeto finito e sem possibilidades de adequação para além dessa mesma finitude, sem poder aconselhar ou oferecer algum uso prático. Enquanto o conto proporciona questões morais que faz com que a história continue ao possibilitar interação e sugerir questões que geram outras histórias. O romance, por sua vez, se ocupa sobre o sentido da vida e, como efeito, tem conclusão à morte do personagem, ou simbolicamente do próprio livro em sua concretude como objeto.

Existe, contudo, outro gênero ao qual se atenta Benjamin: a informação. Essa forma de comunicação se opõe ao conto e ameaça até mesmo o romance. Graças a sua estrutura ela é “compreensível em si e para si” (BENJAMIN, 2020, p. 28), se ocupando do atual e o mais próximo – o seu tempo é o tempo do imediato e o seu local é o mais próximo, o “aqui e agora”. Desta maneira, a informação reclama verificação imediata e o que lhe importa é soar plausível, enquanto os outros (romance e conto) lançam mão do maravilhoso. Sua materialidade tem como finalidade expor fatos como se fossem exatos, mesmo que não sejam e de maneira rápida.

Entendemos por Benjamin que é graças a sua estrutura de explicitação e exatidão que ela mina as possibilidades para a criatividade e o espectro interpretativo, diferente do conto que não se explica em uma frase e nos possibilita infinitas representações. Essa é a característica que faz a informação ser tão nociva ao conto e ao romance, pois metade da arte de contar está em despojar de explicações e deixar a chave interpretativa aberta as ações do receptor, fazê-lo hesitar o pensamento e a ação, e então, refletir.

Em suma, acreditamos ser possível considerar estes três gêneros e entender suas distinções articuladas entre a teoria de Benjamin e ao que denominamos de materialidade. O contador de história depende da interação, da oralidade e da companhia de outros sujeitos para narrar, além de um tempo hábil para isso. E na medida que conta as suas e outras experiências transmissíveis pelo face a face com os seus ouvintes, esses mesmos tomam para si o que lhes importa e se transformam em contadores, passando os aconselhamentos e as sabedorias adiante. Geram-se cadeias e trocas de experiências transmissíveis. O romancista, por sua vez, se isola em uma vivência radicalmente interiorizada, tal como o leitor de sua obra que, também, solitário está disposto a se apropriar inteiramente do seu objeto definido, o livro, e então buscar o “sentido da vida”. Em contrapartida a informação se ocupa do explícito e do instante, vivendo apenas desse mesmo momento e desta maneira não deixa brechas interpretativas aos seus receptores. A informação perde seu valor quando já não é nova; enquanto o conto não se desgasta, com a possibilidade de se reforçar e se desenvolver perante o tempo nas suas cadeias e trocas de experiências transmissíveis.

Cabe ressaltar que Benjamin ao dissertar sobre a obra escrita de Leskov, reconhece neste autor uma forma narrativa à margem das tendências individualistas dominantes, como o romance. Leskov toma direto e usa das fontes das narrativas tradicionais e populares como o conto. É nesse anacronismo que Benjamin se apoia, na figura arcaica e pré-moderna do contador de histórias presentes nos textos de Leskov. Nas palavras do próprio ensaísta sobre esse contista, “quanto mais baixo Leskov desce na escala das criaturas, mais abertamente sua concepção de mundo se aproxima da mística. Aliás, como mostraremos, há boas razões para se dizer que tal característica pertence à própria natureza do contador de histórias.” (BENJAMIN, 2020, p. 54).

Portanto, cabe ao narrador, independente do objeto que usa para contar, apropriando e fomentando materialidades, tomar de sua responsabilidade e escolher como se movimentar na escada das experiências das histórias que foram e são contadas e recontadas

Por outro lado, todos os grandes contadores de história têm em comum a facilidade com a qual descem e sobem os degraus de sua experiência,

como numa escada. Uma escada cuja base desce até as profundezas da terra e cujo topo se perde nas nuvens é a imagem de uma experiência coletiva para a qual o mais profundo choque de cada experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem uma barreira. (BENJAMIN, 2020, p. 46)

Desta maneira, o verdadeiro contador independe da materialidade como suporte, é aquele que conta sua experiência transmissível, é quem sabe dar conselhos e propor a utilidade prática da narrativa. Para Benjamin é aquele que tem talento de contar sua história com a dignidade de contá-la por direito; o justo que se encontra consigo mesmo e que se move pelo espaço da liberdade.

Interpretamos que Benjamin olha para o processo de decadência da experiência transmissível e ao acusá-lo tece suas críticas em um movimento duplo, o autor objetiva recuperar o arcaico e ao mesmo tempo tem como desejo romper com formas tradicionais de arte que promove tal decadência - como o romance e a informação. Acreditamos que ele enxerga em contadores como Leskov uma figura arcaica e pré-moderna, como um espectro, uma fantasmagoria que pode servir como essa força rompedora e se colocar em posição contra o sistema ascendido nos tempos modernos, a nível ético e estético. Assim Benjamin pelos seus estudos a partir do contador encontra elementos do arcaico que o municiam para pensar e produzir uma alternativa à modernidade, é uma certa recusa do presente, afim de modificá-lo e transformar seu futuro ao olhar para o passado.

Compreendemos que este pensamento complexo e instigante de Benjamin, ao olhar para os gêneros narrativos e ir para além deles, os entendendo como processos constituídos sócio-cultural-historicamente, ética e esteticamente, determinados pelo seu sujeito narrador faz com que seu texto se mantenha atemporal. E ao sugerirmos olhar para esse ensaio pela perspectiva do Design, ao articularmos as reflexões de Benjamin entre conto e romance com a noção de materialidade levamos como reflexão que o ensaio pode ser lido pelo paradigma “sobre o design” (objeto). Assim como buscamos fazer ao compararmos romance (livro) e conto (oralidade) pelas suas distintas materialidades. E ainda, nosso breve estudo, nos fez perceber que o ensaio pode ser lido ao mesmo tempo pelo paradigma “através do design” e como efeito ter a análise para além do objeto. Assim como interpretamos faz Benjamin ao compreender que o objeto reflete e promove processos sócio-cultural-históricos, como a decadência da troca de experiências transmissíveis.

Portanto, ao sugerirmos um estudo sobre o ensaio de Benjamin compreendemos a sua possível articulação interdisciplinar com o Design, mas ressaltamos que propomos neste nosso texto apenas uma leitura como estudo. Essa é uma investigação que merece maior

aprofundamento para maiores esclarecimentos e potencialidades do “sobre”, “através” e até “para” o Design. E quem sabe, ainda, para novas facetas interpretativas do ensaio de Benjamin, para que assim os campos do conhecimento possam se favorecer.

Bibliografia

Bibliografia específica

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. In: **O contador de histórias e outros textos**. LAVELLE, Patrícia (org.). Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes Patrícia Lavelle. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2020. p. 19-58

Bibliografia complementar

DEL LAMA, Fernanda Araújo. Tradição, memória e contar histórias: Walter Benjamin, da literatura à política. **Limiar**. São Paulo- SP, v.7, n. 12, 2020, p. 189- 209.

LACERDA, Maíra Gonçalves. **A formação visual do leitor por meio do design na leitura: livros para crianças e jovens**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018 (Tese doutorado).

LAVELLE, Patrícia. O crítico e o contador de histórias. In: **O contador de histórias e outros textos**. LAVELLE, Patrícia (org.). Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes Patrícia Lavelle. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2020. p. 19-58.

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luis Antônio. Itinerário do conceito de experiência na obra de WALTER BENJAMIN. **Princípios: Revista de Filosofia**. Natal -RN, v. 20, n. 33, 2013. p. 449-484.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. **Educação & Realidade**. Porto Alegre- RS, v. 31, n. 2, 2006, p. 61-78.

PIEROBON, Camila. Resenha Nikolai Leskov: o narrador de Walter Benjamin. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza- CE, v. 44, n. 2, 2013, p. 263-269

TABAK, Tatiana. **(não) Resolução de (não) problemas: contribuições do Design para os anseios da Educação em um mundo complexo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.