

OS MÉTODOS DE INVESTIGAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ORGANIZADOR:
LUCAS DA SILVA MARTINEZ

Organização

Lucas da Silva Martinez

Educação, Comunicação e Cultura



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2025

© 2025, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Diagramação: Valéria Lago Luzardo

Capa: Gloriana Solís Alpízar

Revisão: O organizador

ISBN 978-65-89284-71-0

DOI: <https://doi.org/10.23899/9786589284710>

Disponível em: <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/book/139>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Educação, Comunicação e Cultura [livro eletrônico] /
organização Lucas da Silva Martinez. – Foz do Iguaçu,
PR: CLAEC e-Books, 2015.
PDF.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN

1. Educação. 2. Comunicação. 3. Cultura. I. Martinez,
Lucas da Silva.

CDD: 370

Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores e autoras, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC
Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Dra. Betania Maciel
Diretora Vice-Presidente

Dr. Fábio do Vale
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Editora-Assistente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdetaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
<i>Lucas da Silva Martinez</i>	
Martírio: o cinema em defesa das retomadas guarani e kaiowá	6
<i>Márcia Malcher</i>	
DOI: 10.23899/9786589284710.1	
Atlas Enciclopédico Ilustrado	19
<i>Sergio Augusto Medeiros</i>	
DOI: 10.23899/9786589284710.2	
Devires drag a partir de múltiplas identificações	28
<i>Rafaela Oliveira Borges</i>	
DOI: 10.23899/9786589284710.3	
Ciência conectada: a experiência do perfil Café com Ciência no Instagram	41
<i>Renata Andrade Ávila, Bárbara Elisiário Oliveira, Ester de Souza Inocêncio, Maria Clara Landim Fabiano, Leonardo dos Santos</i>	
DOI: 10.23899/9786589284710.4	

Apresentação

Educação, comunicação e cultura formam um conjunto inseparável na construção de saberes e na consolidação de valores sociais na contemporaneidade. Quando consideramos esses três aspectos em conjunto, percebemos que a educação não ocorre apenas na escola, mas também nos encontros culturais e nas múltiplas interações comunicacionais do dia a dia. A comunicação, por sua vez, deixa de ser vista unicamente como transmissão de mensagens para se tornar um processo participativo, que atualiza sentidos, dá voz a diferentes sujeitos e amplia horizontes de pensamento.

Nesse fluxo dinâmico, as práticas culturais aparecem como palco de expressões coletivas e individuais, emergindo de tradições, criações artísticas, celebrações, performances e usos de tecnologias contemporâneas. A cultura, ao mesmo tempo em que nos conecta a heranças históricas, desafia-nos a lidar com inovações e disputas simbólicas. Por meio dela, estabelecemos ou rompemos fronteiras, reformulamos costumes e imaginamos outras possibilidades de ser e estar no mundo. É nessa circulação de ideias, sabores, cores e narrativas que se fortalecem diálogos capazes de reconfigurar identidades e promover aprendizagens significativas.

No livro Educação, Comunicação e Cultura, essas perspectivas interligadas são tomadas como fio condutor, propondo reflexões acerca do cinema militante em defesa de povos indígenas, da divulgação científica em redes sociais e das expressões artísticas que questionam normas de gênero. O leitor é conduzido a um percurso em que o olhar sobre a educação transborda as fronteiras formais de ensino e se mescla aos debates culturais e comunicacionais, evidenciando que a formação crítica se constrói na confluência entre políticas, arte, tecnologia e resistências cotidianas.

Lucas da Silva Martinez¹

Fevereiro de 2025

¹ Professor de anos iniciais da Rede Municipal de Ensino de Santa Maria. Pedagogo, Mestre e Doutor em Educação. Supervisor do PIBID Humanidades – UFN. Membro do grupo de pesquisa Filosofia, Cultura e Educação (FILJEM/CNPq). Organizador da obra.

Martírio: o cinema em defesa das retomadas guarani e kaiowá¹

Márcia Malcher *

Introdução

A partir de 2003, quando inúmeros assassinatos de lideranças guarani e kaiowá se sucedem, dentre eles a do líder do acampamento Guaiviry, Nísio Gomes, em 2011, a luta dessa população indígena passou a reverberar na opinião pública. Enquanto a mídia os acusa de invasores, a carta da comunidade de Pyelito Kue, em 2012, pedindo para que as autoridades decretassem a sua morte coletiva, gera comoção nacional, fazendo milhares de brasileiros alterarem seus sobrenomes para guarani-kaiowá no *Facebook*, em solidariedade. É nesse contexto que Vincent Carelli decide iniciar a produção de *Martírio* (2016), com Ernesto de Carvalho e Tita na codireção. A intenção do documentário era buscar compreender a dimensão do que estava acontecendo no Mato Grosso do Sul: o movimento de retomada dos tekohás, como os guarani e kaiowá nomeiam seus territórios sagrados, cuja lógica se opõe às forças do agronegócio, que transformaram a região em desertos da pecuária, da soja e da cana-de-açúcar.

Vincent, que a partir dos anos 1980 acompanhou o início desse movimento por uma década, mas que após esse período havia se afastado dos guarani e kaiowá por 15 anos devido às demandas do projeto Vídeo nas Aldeias, idealizado e fundado por ele para formação de cineastas indígenas², recorre a filmagens que havia feito 25 anos atrás como o fio da meada para o longa. O filme começa com cenas de abril de 1988 do Jeroky Gwasu, as grandes rezas que reuniam os guarani e kaiowá de diferentes aldeias da região. No ritual, durante à noite, os rezadores consultavam os espíritos que davam os rumos das discussões políticas do dia seguinte.

¹ Primeira versão do artigo publicada nos anais do V Seminário Internacional América Latina e Caribe (SIALAT).

* Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É professora da Faculdade de Ciências Sociais (FACS) da Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil. Realiza pesquisa nas áreas da Educação, Sociologia e Cultura, com ênfase nos estudos sobre imagem e cinema.

² Desde a sua criação em 1986, o Vídeo nas Aldeias (VNA) acumula experiências vividas e compartilhadas com diversos povos indígenas através de inúmeras oficinas, em diferentes aldeias e lugares, tendo hoje uma coleção de mais de 70 filmes. Para mais informações, acessar: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php>.

Assim como Vincent à época, que filmou essas discussões às surdas, também o espectador não entende o que é dito, na omissão proposital da tradução. Mas se sabia que ali tinha início a grande marcha das retomadas. Após essas imagens, surge na tela uma colheitadeira, enquanto escutamos em *off* trechos de matérias da imprensa acusando os indígenas de invasores. Em seguida, o espectador passa a assistir um discurso de Kátia Abreu no senado federal no qual ela acusa os indígenas de atentarem contra a produção brasileira e afirma que os ruralistas querem paz para trabalhar. À última palavra dita por ela, “paz”, segue um corte brusco que anuncia o letreiro do filme em branco sobre fundo preto: “Martírio”.

Nessa abertura, já se evidencia o arranjo que estará presente ao longo de todo o filme: além dos indígenas, o longa também mostra o inimigo e seus discursos. As barbaridades ditas por políticos do lobby ruralista, por fazendeiros e policiais, bem como o circuito comercial gerado pelo agronegócio, a exemplo dos rodeios, casas de show de sertanejos, empresas de segurança privada e leilões, também se desdobram na tela até serem desmontadas. O desmonte acontece de duas maneiras: 1) por meio da própria montagem, como no uso do corte godarniano (Brasil, 2016, p. 146) na cena da fala de Katia Abreu, ao construir o sentido de que a paz almejada pelo agronegócio corresponde ao martírio e ao assassinato dos indígenas, ou como na cena da colheitadeira, que estabelece uma comparação semântica entre o ritmo frenético das lâminas da máquina e a função da mídia hegemônica; 2) e através da narrativa, abertamente posicionada à favor dos guarani e kaiowá, a qual é construída a partir das histórias contadas pelos indígenas de modo entrelaçado às falas de Vincent em primeira pessoa, refletindo sobre as imagens e fornecendo informações para além delas, uma espécie de testemunha-participante.

Desse modo, a equipe – com a mediação e tradução dos indigenistas Celso Aoki, Myriam Medina e do antropólogo e liderança kaiowá, Tônico Benites – visita e escuta as histórias de vida de personagens marcantes como Emília Romero, a cacique Damiana, o rezador Ambrósio e Bonifácio. São vidas marcadas pela violência do branco, por despejos, perseguições e assassinatos de seus parentes, mas também são exemplos de agudas resistências, como é o caso da cacique Damiana, que, no momento das filmagens, já acampava na beira da estrada há 12 anos, em frente ao tekohá Apyca’i, e de Bonifácio, que continuava a plantar banana e mandioca entre os corredores enfileirados da imensa plantação de soja onde estava acampado.

A essas narrativas, o filme entrelaça, como resultado de uma extensa pesquisa de arquivo, o porquê dos direitos dos guarani e kaiowá terem sido recorrentemente ignorados e sua população atacada historicamente: desde o império, após a Guerra do Paraguai; passando pela Nova República e a criação do Serviço de Proteção ao Índio

(SPI); por Getúlio Vargas e a criação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND); até a Ditadura Militar pós-64, quando o SPI é substituído pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), com a criação da horrenda guarda indígena. Resultado dessa história violenta, que abarcou inúmeros projetos para que os guarani e kaiowá fossem assimilados e aculturados, o plantio mecanizado da soja nos anos 1970 se expande, junto com a cana-de-açúcar, que chega na década de 1980, além da pecuária. Desse modo, o desmatamento se completa.

Os tekohás que ainda resistiam nos fundos de fazenda foram perseguidos e os indígenas expulsos. Dessa forma, os guarani e kaiowá se viram cada vez mais enclausurados compulsoriamente em reservas minúsculas³ e superpovoadas⁴, marcadas pela penúria, por uma profunda crise humanitária e por uma das maiores taxas de suicídio do país, 2,5 vezes maiores do que entre não indígenas ainda hoje⁵ (Zarur, 2023). É nesse quadro de devastação social e ambiental que se iniciam as lutas pela reocupação dos tekohás. Lutas essas que implicam longas disputas judiciais, idas e vindas, e retomadas em situações limite de resistência, dado o elevado grau de violência contra os indígenas⁶. Algumas delas acompanhadas pela câmera de *Martírio*, a exemplo da comunidade de Yvy Katu no momento em que os policiais anunciam a ação de despejo; da reocupação do tekohá Apyka'i, sob ameaças dos capangas da usina, após o acampamento da cacique Damiana ter sido queimado; e da reocupação do tekohá Pyelito Kue, sob tiroteio dos pistoleiros contratados pelo fazendeiro.

Feita essa breve descrição do longa-metragem, serão feitos alguns apontamentos analíticos sobre as singularidades que movem o levante guarani e kaiowá na luta para reaver os seus tekohás e sobre o lugar que o filme ocupa, enquanto parte do projeto cinematográfico de Vincent Carelli, na tradição do cinema brasileiro. A partir disso, acredita-se que *Martírio*, além de se posicionar firmemente em defesa dessa luta, também aponta para um projeto político mais amplo, que diz respeito a um modelo alternativo de organização social para o país, a ser construído.

³ Em 1928, o SPI delimitou oito pequenas reservas que correspondiam a 0,5% (meio por cento) do total de 3,5 milhões de hectares que ocupavam.

⁴ 80% dos guarani e kaiowá continuam morando nessas condições (Johnson; Adoue, 2020, p. 229).

⁵ Ao menos 30 casos de suicídio entre os guarani e kaiowá foram registrados em 2023 (Zarur, 2023).

⁶ De acordo com Camila Zarur (2023), entre 2000 e 2019, 39,4% dos assassinatos de indígenas no Brasil aconteceram em Mato Grosso do Sul, segundo o estudo do Instituto Socioambiental (ISA).

Os sentidos da luta Guarani e Kaiowá

Martírio constrói, no sentido defendido por Walter Benjamin (Lövy, 2005), uma história à contrapelo, assumindo o lado dos vencidos, retirando dos escombros da violência colonial a resistência dos guarani e kaiowá, ocultada pela versão oficial da história. Faz isso, por exemplo, na sequência em que explica a Guerra do Paraguai, da qual fugiu Emilia Romero. Enquanto vemos imagens coloridas de quadros com comandantes em seus cavalos, Vincent diz: “nas pinturas, vemos o glamour do heroísmo de soldados brancos”, a que se seguem imagens em preto e branco de fotografias da época, enquanto ele completa: “nas fotos, a penúria de um exército de muitos negros e índios”. É marcante, nessas escolhas de arquivo, a demarcação do contraste: a invenção e a falácia da história oficial dos dominantes expressada pelas pinturas coloridas e rebuscadas em oposição ao realismo em preto e branco das fotografias, que revelam o sofrimento da população. Há, dessa forma, um empréstimo dos aspectos estético-sociais que caracterizaram historicamente o modo de produção e os usos da pintura e da fotografia como uma forma de elucidação do embate entre elite e povo, o que remete à discussão crítica em torno da relação entre arte, técnica e política (Cf. Benjamin, 2021).

O fato é que, como afirma Florestan Fernandes (1975, p. 11), “as nações latino-americanas são produtos da “expansão da civilização ocidental”, isto é, de um tipo moderno de colonialismo organizado e sistemático”, que persistiu ao longo da história em decorrência da incorporação dependente dos países latino-americanos no modo de produção e reprodução capitalista. Aqui, a elevada concentração de riqueza, poder e prestígio social pelos estratos privilegiados fez com que “a institucionalização política do poder” fosse “realizada com a exclusão permanente do povo e o sacrifício consciente de um estilo democrático de vida” (Fernandes, 1975, p. 12). A integração nacional se deu, portanto, pelo alto, tornando a nação o símbolo de interesses particularistas internos face aos interesses particularistas externos. Esse processo implicou, ao longo de todo esse tempo até os nossos dias, uma exploração por espoliação continuada dos territórios indígenas, tendo em vista a geração de valor do modo capitalista de produção em detrimento dos modos de produção e reprodução da vida nas comunidades.

Desse modo, evidencia-se uma contraposição que se refere a distintas formas práticas de pensar, sentir e viver. Essa constatação é fundamental para pensar sobre o que move a luta pelas retomadas, que já se desdobra há décadas. Como afirma Carelli, a religiosidade é um forte elemento dos guarani e kaiowá, sendo esse o motivo que o atraiu nos anos 1980, quando ele foi filmar as grandes rezas que davam os rumos das discussões políticas do dia seguinte, como já foi dito. Após mostrar a vitória do

movimento indígena contra o decreto que buscava retomar o projeto do SPI e declarar os indígenas “aculturados”, visando a sua assimilação e tomada dos territórios, a tradução do debate filmado às surdas 25 anos antes é finalmente mostrada ao espectador. Em um trecho, um dos líderes afirma: “o que está pegando é o capitalismo. E aí o que manda é o dinheiro, em todos os países. Nós, índios, estamos envolvidos no capitalismo. É por isso que eles nos acusam de ser aculturados”.

Essa sequência é reveladora da articulação imanente que existe entre a dimensão ético-política e a dimensão religiosa no modo de vida (*Teko*) dos guarani e kaiowá. Felipe Johnson e Silvia Adoue (2020) propõem uma associação entre as retomadas atuais e o *jeguatá* que também aponta para essa articulação. Explicam que no período prévio à chegada dos europeus, em um contexto de grande explosão demográfica e expansão no qual houve um desequilíbrio social entre os Tupi-Guarani – já que alguns chefes adquiriram poder sobre os outros⁷ e as sociedades assumiram um caráter piramidal – surgiu um grande movimento religioso em busca da *Terra sem Mal* (*Yvy Maraë'y*):

A profecia dos karai [rezadores itinerantes] apontava para a ruptura com a ordem que conduzia à cisão social. [...]. Na cosmogonia guarani, a humanidade tinha sido destruída e isso, o “fim do mundo”, aconteceria novamente. O jeito era se deslocar para uma espécie de cocanha, onde as flechas irão para a caça sem serem disparadas e não existiria a doença e nem a morte. Para isso, era preciso caminhar: o *jeguatá* (Johnson; Adoue, 2020, p. 226).

Com as entradas europeias, os Kaiowá, que significa “gente da floresta”, refugiaram-se na mata, mas à medida que o projeto de espoliação foi avançando, a organização da sociedade em *tekohá*, que é o agrupamento de várias famílias extensas e significa “lugar onde se é”, foi sendo inviabilizada por conta do exílio forçado nas reservas. Desse modo, as retomadas também podem ser consideradas uma ruptura com a ordem que conduz à cisão social, remetendo assim à profecia do *jeguatá*. Uma ruptura com um “mundo que está acabando”, onde “está tudo fora do tempo”, como afirmava a rezadora Estela Vera, do povo Ava Guarani, que vivia no *tekoha* Potrero Guasu, e foi assassinada no dia 15 de dezembro de 2022 (Johnson; Adoue, 2023).

Ao que tudo indica, a força e a justificativa da resistência guarani e kaiowá advinda da religiosidade é também o motivo da destruição incessante das suas casas de reza e do extermínio das suas lideranças religiosas. Felipe Johnson e Silvia Adoue (2020) afirmam que o andar no deslocamento religioso, o *jeguatá*, só pode acontecer em corredores de abundância, ou em “corredores ecológicos”, como se diz modernamente,

⁷ O que é diferente do prestígio que as lideranças acumulavam.

já que não é possível carregar mantimentos, o que, no contexto atual das retomadas “exige uma transformação do ambiente degradado [...] pelo agronegócio. Isto é, precisa-se recuperar florestas contínuas, para dispor recursos de caça, pesca e recoleção” (Johnson; Adoue, 2020, p. 229). Ao comentar sobre a roça de Bonifácio nos corredores da soja, André Brasil afirma:

Essa persistência demonstra como, ao contrário da perspectiva cristã que projeta o paraíso além da vida, *yvy marã'ey*, a terra sem males que move os Guarani em suas buscas, deve nascer de um trabalho terreno: em meio ao deserto de soja, cultivar a roça é como cuidar de um corpo que adoece, curando-o para o bem viver (*nãnde reko*) (Brasil, 2016, p. 149).

“Contra tudo e contra todos, o movimento pacífico e obstinado das retomadas é a única esperança de reconstruir seu espaço e seu modo de vida”, afirma Vincent, enquanto vemos na tela imagens do cotidiano nas reservas, especialmente das crianças, durante uma refeição. Modo de vida que revela elementos de socialismo prático, como definiu José Carlos Mariátegui (Johnson; Adoue, 2020, p. 230), a exemplo da intensa cena da ação de despejo em *Yvy Katu*. Nela, diante da pergunta do policial sobre quem é o líder (para que ele responda criminalmente pelo descumprimento da ordem judicial), uma indígena responde: “Aqui todo mundo é líder, as crianças, até o cachorrinho é líder. Não tem líder aqui. E se caso venha a assumir a ordem da justiça, tem que ter todo mundo, não é só um”. Por isso, pode-se dizer que a busca pela *Terra sem Mal*, pelo bom-viver, pelo lugar “onde se é” dos guarani e kaiowá, invariavelmente, assume um sentido mais amplo. Vejamos.

O filme termina com as imagens feitas pelos indígenas de *Pyelito Kue* mostrando os capangas do fazendeiro atirando livremente contra eles. O desespero e o temor impregnam a imagem que estremece e desfoca no momento de tensão. Cobrindo essa cena de ataque covarde, Vincent afirma:

“A câmera que deixamos em *Pyelito Kue* registrou esse ataque cinco dias mais tarde. Depois desse, 25 novos ataques se deram em outros acampamentos com mortos e feridos. [...] A história é o fiel das demandas indígenas e não pode ser apagada. Até quando ela se repetirá? É no trato com os índios que a sociedade brasileira se revela. O Estado brasileiro terá a coragem de assumir a responsabilidade por essa tragédia que se perpetua? Ou teremos de enfrentar tempos ainda mais sombrios? Como crescerão essas crianças que vivem o terror imposto aos acampamentos de retomada?”

O apelo ao Estado responde à demanda imediata de luta pela sobrevivência dos guarani e kaiowá, denotando a disposição militante da equipe do filme. Entretanto, ao considerarmos o longa na sua integralidade narrativa, podemos supor que se é o dinheiro que manda no mundo, como diagnosticaram as lideranças guarani e kaiowá nos anos 1980, é o Estado (por meio de diferentes governos) que faz cumprir essa ordem, do império, passando pela república, ditadura militar até os nossos dias (intitulado de Nova República), marcado por uma forte restrição política no que concerne à conquista de direitos (no momento em que o longa foi rodado, durante o governo da presidenta Dilma Rousseff). O longo processo histórico de expulsão e apagamento mostrado em *Martírio* prova que o Estado move o seu aparato em favor e pela razão contida na geração de valor capitalista em oposição à organização socioambiental de base comunitária dos povos indígenas.

Dessa forma, no limite, a continuação do mundo guarani e kaiowá confronta e implica a superação, não apenas do agronegócio, essa veia aberta pela empresa colonial no país, mas também do Estado capitalista e dos seus enclaves no regime democrático vigente, já que é por meio dele que os interesses particularistas de caráter autoritário das “classes exportadoras” continuam a se perpetuar desde a sociedade colonial. Nesse sentido, são evidentes, em *Martírio*, as imagens e os discursos dos políticos no congresso, no senado e no leilão ruralista, organizado com o objetivo de reforçar os esquemas de segurança e os processos jurídicos dos fazendeiros contra os indígenas. O perigo anunciado por Vincent – “Ou teremos de enfrentar tempos ainda mais sombrios?” – terminou por se concretizar com a eleição para a presidência de Jair Bolsonaro em 2018, representante da extrema direita no país, e que apoiou incondicionalmente o lobby ruralista durante o seu governo.

Hoje, a despeito da eleição de Luís Inácio Lula da Silva, em 2022, e da criação do Ministério dos Povos Indígenas, o perigo permanece iminente, pois a parcela da esquerda, representada pelo atual governo de coalisão, continua a apostar no progressismo extrativista e na modernização das elites agroexportadoras, mesmo que em uma versão adequada às demandas do mercado internacional em torno da conciliação entre consumo e preservação ambiental. Prova disso, é a lançamento do chamado “Novo Programa de Aceleração do Crescimento”, que prevê projetos de infraestrutura os quais causarão grande impacto em diversos biomas e na vida de diferentes povos indígenas. No caso dos guarani e kaiowá, o projeto da Nova Ferroeste, ferrovia que cortará ao meio os territórios indígenas e quilombolas no cone sul do Mato Grosso do Sul e do Paraná, além de abrir uma larga ferida nos territórios, também irá pressionar os arrendamentos de soja nas terras guarani e kaiowá (Johnson; Adoue, 2023). De acordo com Felipe Johnson e Silvia Adoue (2023), os responsáveis pelo projeto

estimam a ampliação de 4 para 5 milhões de hectares de soja plantados nos próximos três anos com a construção da ferrovia.

Os sentidos do cinema fundado no encontro político de Vincent Carelli

Para Williams (2011), o período entre 1890 e 1940, intitulado por “modernismo”, e ao qual muitas vezes se chama “moderno”, resulta de mecanismos da tradição seletiva. Isso significa que contornos teóricos e autores específicos⁸ passaram a significar o modernismo, que foi fixado nesse intervalo de 50 anos. De acordo com ele, o modernismo logo “perdeu sua postura antiburguesa e alcançou uma integração confortável no novo capitalismo internacional” (Williams, 2011, p. 7), tendo, muitas vezes, as suas inovações apropriadas pela linguagem do mercado e dos comerciais. Em vista disso, propõe que é preciso procurar uma tradição alternativa retirada de obras negligenciadas que nos permitam apontar “para um futuro moderno no qual a comunidade possa ser novamente imaginada” (Williams, 2001, p. 7).

A tentativa de Williams de propor a busca por uma tradição alternativa pode nos ajudar a pensar o cinema brasileiro e lançar uma hipótese inspirada na filmografia de Vincent Carelli, a partir de *Martírio*. A classificação canônica do chamado “cinema moderno brasileiro”, em grande medida, foi elaborada por Ismail Xavier, que teve como base seu estudo inovador das formas cinematográficas do cinema novo no país, especialmente do cineasta Glauber Rocha (Cf. Xavier, 1986). Segundo ele, o cinema moderno brasileiro, que envolveu o cinema novo e o cinema marginal, entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970, foi um movimento plural de estilos e ideias no qual houve uma convergência entre a “política dos autores”, produções de baixo orçamento e renovação da linguagem. Traços esses mobilizados em oposição ao cinema clássico, industrial, daí a sua caracterização como “cinema moderno” (Xavier, 2001, p. 14).

Fazer cinema nesse período foi muito além de uma inovação estética, já que se correlacionou à uma “estrutura de sentimento” mais ampla presente na intelectualidade brasileira de esquerda, intitulada por Marcelo Ridenti de “brasilidade revolucionária” (Ridenti, 2010). Vinculada ao populismo nacionalista daquele momento, ela se referiu a sentimentos, valores e práticas compartilhadas em torno da expectativa de uma revolução iminente, nacional-democrática ou socialista, que transformaria a sociedade brasileira, conferindo ao povo ou às classes subalternas o poder de decisão do destino do país. Nesse quadro, destacaram-se duas práticas estético-políticas distintas entre os seus participantes: de um lado, havia aqueles que valorizavam o

⁸ Por exemplo, Proust, Kafka, Joyce e Brecht.

conteúdo em contraposição à forma, defendendo a compreensão da mensagem pelo povo; e de outro, a exemplo de Glauber Rocha, os defendiam uma “forma revolucionária para um conteúdo revolucionário”.

No entanto, com as intensas transformações sociais pelas quais passou o país após o golpe militar de 1964, que pôs em marcha um plano modernizador e conservador para a comunicação e a cultura, os intelectuais e cineastas de esquerda passaram a ser, aos poucos, absorvidos pela institucionalização e pela lógica de profissionalização desses setores. Ao se alterarem as bases sociais que sustentaram a brasilidade revolucionária, como resultado, vê-se o eclipse do cinema moderno brasileiro (Xavier, 2001, p. 34).

Feita essa breve contextualização, é possível propor uma hipótese, em diálogo com Williams, que pode nos ajudar a situar a filmografia de Vincent Carelli no fluxo histórico do cinema engajado no país. Além do fato de que os cineastas e intelectuais do “cinema moderno brasileiro” encontraram, a partir dos anos 1980, uma integração confortável nos novos arranjos da indústria cultural brasileira, pode-se dizer que também aqui houve mecanismos de seleção os quais consagraram uma determinada versão do nosso cinema moderno. Ao que tudo indica, essa versão, além de restringir o moderno ao período histórico citado, também instituiu a ênfase no cinema de autor, nas inovações estéticas e nos signos relativos à “identidade nacional”.

Essa leitura se mostrou dominante na produção e recepção cinematográfica a partir da Nova República, ao menos entre os que buscaram, de diferentes formas, reverberar temas, estilos e disposições vinculadas àquele momento. Na chamada Retomada do Cinema Brasileiro, nos anos 1990, por exemplo, quando o país já havia entrado de vez no neoliberalismo e o mercado cinematográfico já havia se especializado e profissionalizado, o sertão, a alegoria, o debate sobre a identidade nacional e signos da cultura popular foram reavivados nas telas. Notou-se, além do acuro técnico e das narrativas mais afinadas à subjetividade e ao ambiente doméstico, que essas reescritas almejavam uma reconexão com a tradição do cinema de autor (Cf. Oricchio, 2003), já decantadas as disposições políticas que animaram as suas práticas nos anos 1960 e 1970.

Nossa hipótese é que, nesse processo, uma importante tradição alternativa, também presente na cultura engajada daquele período, foi relegada ou mesmo ignorada. E é a essa tradição que *Martírio*, e mesmo o projeto cinematográfico de Vincent Carelli de modo mais amplo, está filiado. Trata-se de formas e práticas culturais fundadas na relação direta, no *fazer com*, no engajamento compartilhado, entre artistas e povo, para utilizar a denominação corrente à época. Essas experiências estético-políticas, que escapavam do regime mais estrito do cinema de autor, foram sendo eclipsadas à medida que perdurou a valorização formal da autoria reflexiva.

Nesse quadro, o projeto cinematográfico de Vincent Carelli, sendo um “cinema militante”, nos termos de Leandro Saraiva (2020) –, ou seja, que não apenas reflete sobre temas e assuntos políticos, mas resulta do engajamento direto do diretor na luta de um grupo social –, ajuda a trazer à luz práticas alternativas. Trata-se de uma complexa forma de prática cinematográfica que, justamente porque manuseia as imagens como matéria subordinada ao encontro (e à vida que dele emana), confere uma força inequívoca a elas. “Reencontrar pessoas e imagens, reencontrar pessoas nas imagens, fazer as pessoas reencontrarem imagens da própria história: esse parece ser o procedimento do filme, sua tessitura mesma”, afirma André Brasil (2016, p. 148) a respeito de *Martírio*. Nesse arranjo produtivo, o filme e suas configurações estéticas são consequências da conexão e da luta compartilhada, o que exige “pensar o estético a partir do político e não o inverso como tem sido mais usual” (Menezes, 2022, p. 13).

Por isso, não surpreende que a recepção de *Martírio* tenha revelado a concepção típica da tradição que pensa o político a partir do estético. Foi o caso, por exemplo, da crítica de Luiz Carlos Merten (2017) para o Estado de S. Paulo, intitulada “Martírio e a (nova?) barbárie”; e de textos de Eduardo Scorel (2016a; 2016b; 2016c) na revista Piauí. Ambos apontam para o que consideram ser uma negligência da qualidade estética do filme. Enquanto Merten defende que o documentário é uma reportagem – “Tudo o que Martírio tem de bom liga-se ao tema. Uma grande reportagem. O filme não tem um momento que você possa dizer, esteticamente – Uau! É tudo informativo, factual” –, Eduardo Scorel (2016c) argumenta que “os compromissos da militância se sobrepõem aos do documentarista” e que por isso o “projeto de “entender” as dimensões do movimento de retomada das terras, anunciado no prólogo de *Martírio*, acaba se revelando retórico”.

Se considerarmos os elementos estético-políticos já citados no que se refere à montagem, as construções de sentido interconectadas entre o passado e o presente, a dignidade das personagens perpetuada ao longo dos anos, a convicção da permanência enquanto permanência de si, de quem se é, a beleza dos cantos, das rezas, dos maracás a despeito da penúria e da violência que os cercam, a complexa teia narrativa que entrelaça histórias de vida à processos históricos “mostram como é tola, esteticamente, a doutrina antiengajada atual”, como disse Roberto Schwarz (1985, p. 35) em um texto a respeito de outro documentário, *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

Além disso, o projeto fílmico de Carelli depõe contra a percepção, também muito corrente, de que a conexão entre artista e povo é moderna no sentido de estar fixada no passado, tornando-se inviável dadas as novas configurações de produção cultural. Talvez porque tenha mantido relativa distância do campo cinematográfico, já que se manteve vinculado centralmente à atuação enquanto indigenista, sendo a formação de

cineastas indígenas e a produção de filmes emanam dessa militância, o cinema de Carelli contradiz a percepção de que a aliança entre artistas e os de baixo “não tinha futuro político” (Schwarz, 1985, p. 32) e continuaria sem o ter no presente.

De modo diferente, com o passar dos anos, a solidariedade prática em relação aos indígenas com os quais o diretor tem o destino entrelaçado já há mais de 50 anos aponta para um adensamento e não dissolução dessa relação. É justamente a reflexão sobre esse elo construído a partir do encontro que permite a seus filmes, como é o caso de *Martírio*, tecer uma memória em comum (tornando a sua vida e a dos indígenas que (re)encontrou matéria viva dos filmes) ao mesmo tempo que constrói, junto com eles, uma memória coletiva à contracorrente, contando a história silenciada, à contrapelo da versão oficial.

O aprendizado ao longo da sua atuação como indigenista parece compor os poros das imagens que surgem na tela à medida que revelam o que não deixa de ser uma concepção política de nação, embora muito distante das expectativas da brasilidade revolucionária que existiu nos anos 1960. Àquele momento, as esquerdas apostavam na modernização, ainda que defendessem que ela deveria ser encampada e orientada pelos interesses das classes populares. Contrariamente, o contato e o aprendizado de Vincent junto aos povos indígenas, vítimas de um processo continuado e extremamente violento de apagamento e perda de direitos, taxados como inimigos do desenvolvimento nacional, apontam para a descrença no progresso. *Martírio*, como outros filmes de Carelli, assume a perspectiva benjaminiana de história, segundo a qual a única alternativa à catástrofe é puxar o freio de mão do progresso, que se tornou uma locomotiva desgovernada (Lövy, 2005). O projeto de país aí implícito não tem ilusões na modernização capitalista (seja ela encampada pela direita ou pela esquerda), que reserva minúsculos espaços de convivência aos que não partilham da sua lógica de exploração, ou os lançam às margens da sociedade e das rodovias.

Assim, além de se filiar a uma tradição negligenciada, bastante refratária à absorção hegemônica, já que fundada em laços e conexões continuadas e ativas *além tela*, o projeto fílmico de Vincent Carelli também desvela outros modos de pensar e viver, os quais, como afirmou Silvia Federici (2023, p. 29), testemunham a limitação da vitória da disciplina do trabalho capitalista e revelam quanta gente ainda vê sua vida de uma forma radicalmente antagônica aos requisitos da produção capitalista. Nesse sentido, os guarani e kaiowá, cujos modos de pensar e viver estão fundados na lógica da abundância ambiental, na organização social não cindida, na conexão entre matéria e espírito e na relação comunal com a terra e com a religião, tem muito a ensinar, para que “nós, os não índios, percebamos, de uma vez por todas, a continuidade entre o mundo deles e o nosso” (Saraiva; Menezes, 2017).

Referências

- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- BRASIL, A. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: TORRES, J. et al. (org.). **Catálogo doforumdoc.bh 2016**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016.
- SCOREL, E. Martírio – militância e arte (I). **Revista Piauí**, São Paulo, dez. 2016a. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/martirio-%E2%94%80-militancia-e-arte-i/>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- SCOREL, E. Martírio – militância e arte (II). **Revista Piauí**, São Paulo, dez. 2016b. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/martirio-%E2%94%80-militancia-e-arte-ii/>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- SCOREL, E. Martírio – militância e arte (III). **Revista Piauí**, São Paulo, dez. 2016c. Disponível em: <https://dev1-piaui.folha.uol.com.br/martirio-militancia-e-arte-iii/>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2023.
- JOHNSON, F.; ADOUE, S. Quem mandou matar a rezadora Estela Vera Guarani? **Contra Poder**, São Paulo, jan. 2023.
- JOHNSON, F.; ADOUE, S. Retomadas Guarani e Kaiowá: o socialismo indo-americano e a busca da Terra sem Mal. In: RUBBO, D. A.; ADOUE, S. (org.). **Espectros de Mariátegui na América Latina**. Marília: Lutas Anticapital, 2020.
- LÖVY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MENEZES, F. G. G. T. C. **Para que o mundo prossiga**: uma análise do cinema-processo de Vincent Carelli na trilogia Corumbiara, Martírio e Adeus, Capitão. 2022. 110p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- MERTEN, L. C. **Martírio e a (nova) barbárie**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/luiz-carlos-merten/martirio-e-a-nova-barbarie/>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- ORICCHIO, L. Z. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- RIDENTI, M. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SARAIVA, L. **Cineastas e imagens dos povos – de Cabra Marcado para morrer a Martírio**. Socine em casa – Live 45, 12 nov. 2020, 1 vídeo (1h29m30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ywCt22D4TE>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- SARAIVA, L.; MENEZES, F. C. **Vincent Carelli e o cinema pela continuidade do mundo**. [S. l.]: 6ª Mostra Eco Falante de Cinema Ambiental, 2017. Disponível em: <https://mostraecofalante.wordpress.com/2017/05/22/vincent-carelli-e-o-cinema-pela-continuidade-do-mundo/>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- SCHWARZ, R. O fio da meda. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 31-34, jun. 1985.
- WILLIAMS, R. Quando se deu o modernismo? In: WILLIAMS, R. Política do modernismo: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

XAVIER, I. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZARUR, C. **Violações contra guarani-kaiowá afetam saúde mental e elevam suicídio entre indígenas**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2023.

Atlas Enciclopédico Ilustrado

Sergio Augusto Medeiros*

Introdução

O presente estudo explora o desenvolvimento de um atlas enciclopédico de ilustrações técnico-científicas extraídas de publicações datadas entre 1971 e 1998, como parte do projeto *Outro Pesquisador*. Para viabilizar a pesquisa, foram adquiridas coleções de exemplares provenientes de descartes de bibliotecas, coleções, mercados de pulgas e outros locais que reúnem livros didáticos fora de circulação.

A criação desse atlas, iniciada em 2019, insere-se em uma abordagem interdisciplinar originada nas artes visuais e que, ao longo do tempo, incorporou metodologias de pesquisa de outras áreas do conhecimento científico. Essas aplicações permitiram uma organização mais eficiente e estruturada da coleção, especialmente no que se refere ao armazenamento, recuperação e análise das figuras coletadas.

Durante o desenvolvimento do projeto, surgiu a necessidade de uma abordagem metalinguística que permitisse uma ação mais aprofundada das relações entre a prática de busca, coleta, seleção, recorte e catalogação. A partir dessas etapas, foi instaurado o *Outro Pesquisador*, um personagem que se inscreve como coautor e incorpora-se ao título do projeto. Ele atua como um mediador epistemológico e seu olhar enciclopédico demonstra a busca obsessiva por figuras que ilustraram a ciência. Na compilação do atlas, os materiais foram estruturados em módulos temáticos de modo a reproduzir imagetivamente as áreas de conhecimento técnico abordadas nos livros didáticos.

* Artista visual. Doutor e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

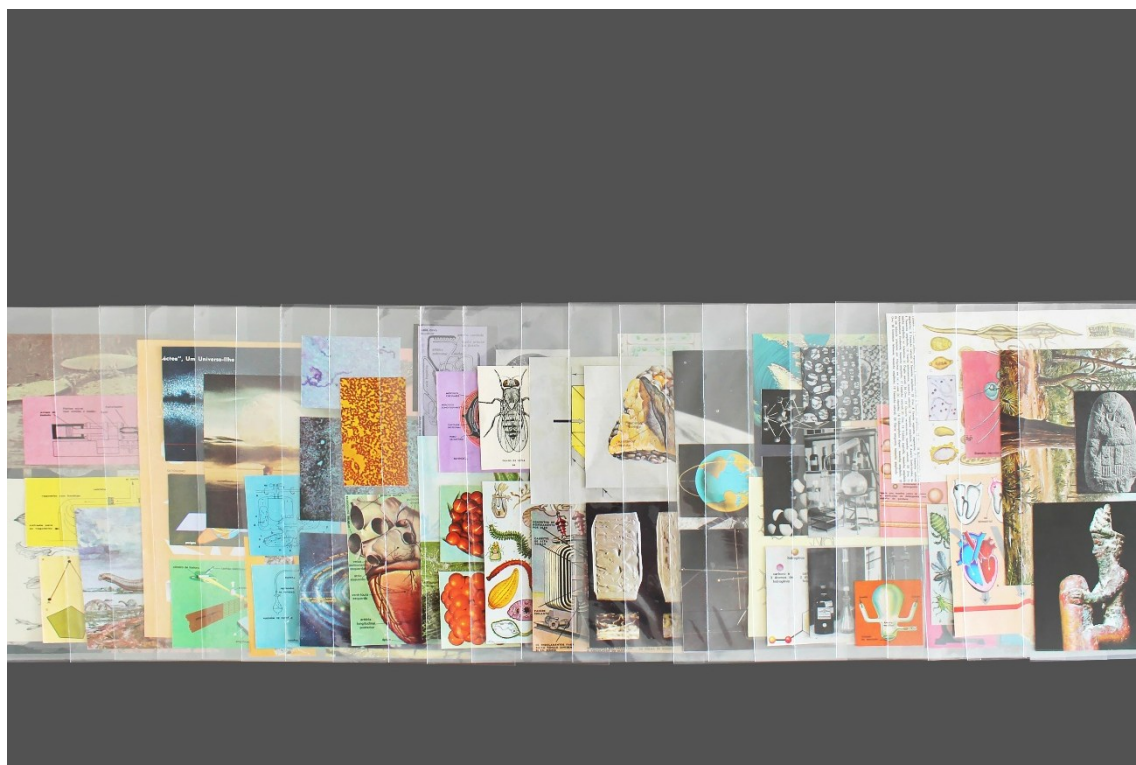


Figura 1 – Detalhe do projeto *Outro pesquisador*

Fonte: Acervo do autor (Medeiros, 2019-).

Os módulos incluem disciplinas como biologia, abrangendo temas de anatomia, botânica e genética; química, com foco em reações e propriedades dos elementos; física, englobando mecânica e eletricidade; geologia e meteorologia. As áreas da astronomia e antropologia foram igualmente contempladas, além de outras áreas do conhecimento científico.

Os métodos de exibição desse projeto podem variar consideravelmente desde a consulta até a produção de publicações impressas. Embora a exposição possa empregar metodologias distintas, cada conjunto de materiais pode ser subdividido em categorias e subcategorias, nas quais os itens são reorganizados de acordo com critérios específicos para exibição.

Com base nesse contexto, o presente estudo avança, inicialmente, na análise da função técnica do personagem *Outro Pesquisador*, expondo as bases metodológicas que sustentam a concepção e organização do atlas, além de detalhar os critérios de seleção e categorização dos materiais. Em seguida, discute as referências conceituais desse personagem, destacando como sua atuação intermedeia os processos práticos e as concepções teóricas que fundamentam a visualidade científica, oferecendo um panorama das implicações discursivas e iconográficas do projeto através de um

delineamento bibliográfico abrangente sobre as implicações das figuras no entendimento científico.

Procedimentos metodológicos

Na construção do Atlas Enciclopédico Ilustrado, o personagem *Outro Pesquisador* não é apenas um colecionador de imagens. Ele assume a função de mediador epistêmico, um intérprete com atribuições técnicas concebido como um sujeito, isto é, uma representação simbólica que personifica as etapas metodológicas do projeto e facilita a construção, interpretação e disseminação do conhecimento. Sua ação intermediadora age nas diferentes fontes do saber, atravessando os conceitos e áreas do conhecimento, sendo responsável por interligar teorias, métodos e dados de maneira a contribuir para a produção de novos conhecimentos ou para a reinterpretação dos existentes.

Através da concepção e incorporação desse agente, para a execução do atlas foram adotados procedimentos metodológicos com características investigativas, que fundamentaram a busca e aquisição de exemplares de livros didáticos de ciências. Essa estratégia teve como objetivo a construção de uma amostra representativa de materiais publicados entre as décadas de 1970 e 1990, período escolhido em razão das transformações curriculares e metodológicas significativas no ensino de ciências no Brasil.

Após a aquisição dos materiais, iniciaram-se as etapas de seleção e recorte das ilustrações, que foram organizadas em módulos temáticos e dispostas em pastas e envelopes, com o intuito de otimizar a categorização e análise subsequente. As áreas de classificação abrangiam temas recorrentes nos materiais, como biologia, química, física, ciências da terra, astronomia, ciências ambientais, antropologia, dentre outras disciplinas dos livros didáticos analisados. Cada imagem foi catalogada, registrando informações detalhadas, incluindo data de publicação, autor, editora e contexto de inserção no material didático. Esse processo de catalogação permitiu a criação de uma coleção sistematizada, facilitando tanto a análise iconográfica quanto a associação acerca das teorias científicas selecionadas.

Desenvolvimento

Outro Pesquisador excede a figura de um arquivista e configura-se como um intérprete nas etapas de busca, coleta, seleção e recorte das ilustrações técnico-científicas, fragmentando as bases do colecionismo e da organização enciclopédica. Ele reconhece a polissemia e a natureza performativa das figuras que apropria, explorando

como essas representações visuais podem estabilizar significados no discurso científico.

Este enciclopedismo não pretende, no entanto, englobar todo o saber. Isso seria, simultaneamente, voltar a cair na ideia acumulativa e tombar na mania totalitária dos grandes sistemas unitários, que encerram o real num grande espartilho de ordem e de coerência (deixam-no evidentemente escapar) (Morin, 1977, p. 22).

Destaca-se, em especial, sua reorganização imagética, que dispõe criteriosamente as figuras em pastas e envelopes nomeados de acordo com os temas das áreas compiladas. Essa disposição em módulos temáticos favorece a identificação do conteúdo e facilita o acesso aos itens específicos. O atlas é composto por mais de quatro mil imagens e reúne-as sistematicamente em agrupamentos que reproduzem as áreas-chave do conhecimento científico presente em livros didáticos de ciências.

Conforme Morin (1977), a organização pode ser entendida como uma configuração de relações entre elementos que cria uma unidade complexa ou sistema, possuindo qualidades que não se manifestam isoladamente nos elementos que o compõem. A organização estabelece uma conexão interdependente entre diversos componentes, formando um todo e conferindo-o uma certa estabilidade, o que permite ao sistema persistir e manter-se coeso, mesmo diante de eventuais distúrbios.

Dessa maneira, a noção de organização de *Outro Pesquisador* ultrapassa a simples acumulação de elementos visuais, trata-se de uma dinâmica interativa na qual as ilustrações são arranjadas para gerar novas relações e significados. O critério para a divisão em módulos foi estabelecido devido a periodicidade de cada área nos materiais coletados, especialmente no contexto brasileiro de ensino de ciências entre as décadas de 1970 e 1990, e compreende uma estrutura relacional capaz de reconstruir um imaginário científico próprio.

Na seção dedicada à área de Física, por exemplo, concentram-se as ilustrações que representam leis físicas, forças, energia e fenômenos eletromagnéticos. Esse conjunto inclui imagens detalhadas de circuitos, gráficos de movimento e diagramas de forças. Da mesma forma, na área de Química, o conjunto abrange diagramas de ligações químicas, tabelas periódicas e sequências de reações que demonstram interações moleculares. Os diagramas de ligações químicas, tabelas periódicas e sequências de reações são utilizados para demonstrar como as substâncias interagem em nível molecular e oferecem uma base visual para o entendimento de fenômenos, como mudanças de estado da matéria, equilíbrio químico e processos de oxidação.

As Ciências da Terra e a Astronomia estão agrupadas e interrelacionadas através das ilustrações de formações geológicas, mapas, planetas e estrelas. As imagens de montanhas, oceanos, rochas e representações do sistema solar são elementos comuns, que contribuem para a compreensão de processos geológicos e fenômenos astronômicos. Os mapas e gráficos são empregados para explicar temas como placas tectônicas, estrutura da terra e organização dos corpos celestes. Já no campo da Biologia, as ilustrações abarcam representações de processos biológicos, anatomia humana e animal e ecossistemas, além de plantas e microrganismos. Essas imagens descrevem a diversidade da vida e os mecanismos dos organismos em imagens detalhadas de células, tecidos e sistemas orgânicos.

Conforme discutido por Fracalanza e Megid Neto (2006) sobre o parecer referente aos livros de ciências analisados em 1994, as ilustrações em materiais didáticos, embora possam destacar elementos essenciais do conteúdo, frequentemente repetem informações textuais sem contribuir significativamente para a compreensão do assunto abordado ou das atividades propostas. Segundo os autores, essas ilustrações também podem induzir preconceitos, apresentar informações incorretas ou conter características antropomórficas.

Em contrapartida, considerando que as ilustrações podem exceder a repetição de informações textuais e ampliar a compreensão do conteúdo, favorecendo sua argumentação de maneira análoga a gráficos, tabelas e dados numéricos, a inclusão de figuras pode assumir um caráter performativo, conferindo ao texto possibilidades de validação e aprofundamento.

De acordo com Haraway (1997), o conceito de "figura" se refere tanto a uma construção geométrica e teórica quanto a um elemento espacial que envolve tópicos e tropos. A palavra "figura", em francês, remete ao rosto, um sentido que também é preservado no inglês ao se referir aos contornos de uma narrativa, onde "figurar" implica em contar ou calcular, além de estar inserido em uma história, desempenhando uma função. A figura pode também ser entendida como um desenho. Dessa forma, ela está associada à representação gráfica e às formas visuais em geral, sendo, em uma cultura saturada de tecnociência, incorporada de forma secundária. Nesse sentido, segundo a autora, as figuras envolvem um tipo de deslocamento, sendo imagens performativas que podem ser tanto verbais quanto visuais, capazes de representar mapas condensados de mundos disputados.

Latour (2000) interpreta que mesmo nos textos científicos mais bem elaborados, muitos dos recursos utilizados dependem de instrumentos, animais, figuras ou elementos externos ao texto. A inclusão de fotos, figuras, dados numéricos e nomes,

quando realizada de maneira eficaz e integrada ao texto, pode fortalecer a argumentação, embora possa revelar alguma vulnerabilidade. Assim como as referências indicam o tipo de informação ao qual uma afirmação se relaciona, elas pressupõem que o leitor saiba por onde iniciar o processo de decifração do texto, caso deseje compreendê-lo em sua totalidade. Assim, o texto pode exercer uma função repressiva em relação à liberdade dos significados atribuídos à imagem.

Barthes (1990) argumenta que toda imagem é polissêmica, sugerindo uma cadeia flutuante de significados subjacentes aos seus significantes, o que permite ao observador selecionar determinados elementos e ignorar outros. Essa polissemia provoca uma reflexão acerca do sentido da imagem, frequentemente percebida como uma disfunção passível de múltiplas interpretações, que podem variar entre o trágico ao poético. Nesse sentido, as imagens podem atuar como mecanismos de fixação dentro do discurso, proporcionando uma estabilização dos significados e contribuindo para a construção de narrativas específicas. Ao captar a atenção do observador, essas figurações ilustram e reforçam as ideias expressas, frente à interpretação e a recepção do conteúdo discursivo.

No que se refere ao discurso científico, conforme destacado por Coracini (1991), embora exista uma aparência de consenso e as opiniões sejam apresentadas de maneira bem fundamentada, as conclusões divulgadas ao público ocultam uma intensa batalha entre defensores de diferentes orientações teóricas. Por trás dessa unidade, encontra-se um campo de disputa intelectual, onde diferentes escolas de pensamento competem pela hegemonia e pela aceitação de suas ideias. O objetivo final dessa luta é estabelecer uma nova ordem, um novo paradigma, que servirá de base para o desenvolvimento futuro do conhecimento científico.

De acordo com a autora, as teorias científicas são concebidas como representações linguísticas que consistem em enunciados denominados "universais", em contraste com os enunciados "singulares". Enquanto os enunciados singulares se aplicam a objetos ou fenômenos específicos, definidos por espaço e tempo, os universais representam classes de enunciados que se aplicam a fenômenos sem limitações. Por essa razão, as teorias derivadas desses enunciados são vistas como conclusões abstratas e universais.

[...] Embora em princípio qualquer interpretação pode se opor a qualquer texto ou imagem, na prática não é bem esse o caso. Isto é especialmente verdade se os fenômenos em que nos pedem para acreditar são invisíveis ao olho nu: quasares, cromossomos, péptidos cerebrais, léptons, produtos nacionais brutos, classes ou linhas costeiras, nunca são vistos senão através do olho «vestido» com

dispositivos de inscrição. Deste modo, uma inscrição mais, um truque mais para acentuar o contraste, um simples dispositivo para suavizar o plano de fundo ou um procedimento de coloração, podem ser suficientes, em circunstâncias semelhantes, para desestabilizar o equilíbrio de poder e tornar uma afirmação inacreditável numa crível que pode então ser passada adiante sem mais modificação [...] (Latour, 2015, p. 19).

Na concepção de *Outro Pesquisador*, as imagens funcionam como "dispositivos de inscrição", organizando o saber e conferindo legitimidade ao que, à primeira vista, pareceria inverossímil, integrando-o ao discurso científico verbal. A ciência depende desses dispositivos, que, ao intermediarem a observação, revelam fenômenos que ultrapassam a percepção imediata. Essa dependência de representações técnicas influencia diretamente a forma de como o conhecimento é interpretado e validado pela comunidade científica. Para Kuhn (1998), a observação e a experiência são fundamentais para restringir as crenças aceitáveis dentro da ciência, uma vez que, sem essas limitações, o próprio conceito de ciência perderia sua sustentação.

Conforme Daston (2017), uma análise histórico-filosófica sobre a natureza da observação científica inevitavelmente envolverá questões epistemológicas. No entanto, o enfoque epistemológico resultante não será particularmente útil para as dicotomias tradicionais, como as que distinguem observação de teoria ou de experimentação e que têm moldado a filosofia e a história da ciência desde o século XIX, assim como também não contribui significativamente para os objetivos do positivismo lógico.

Os caminhos pelos quais a observação gera novos objetos científicos são variados e complexos. Os processos implícitos da percepção treinada são os mais fundamentais, mas eles se ligam a ferramentas explícitas, incluindo instrumentos padronizados, descrições e imagens (Daston, 2017, p. 98).

Por outro lado, Didi-Huberman (1998) argumenta que, ao transformar a experiência de ver em um exercício de crença, revela-se uma verdade que não é superficial nem profunda, mas uma verdade superlativa e invocadora - etérea, porém dotada de autoridade -. Essa atitude resulta em uma vitória obsessiva da linguagem sobre o olhar, condensando-se em um dogma que afirma a existência de "algo de Outro", revigora o visível e atribui-lhe um sentido teleológico e metafísico. Assim, o que vemos é eclipsado por uma autoridade invisível que se antecipa e que conduz o visível a um campo de verdades grandiosas, de futuros utópicos e de encontros messiânicos. Essa nova forma de recusa, segundo o autor, manifesta-se de maneira extática em vez

de cínica, negando não a existência da divisão em si, mas o estatuto lógico e ontológico dessa cisão.

Dessa forma, a instauração do personagem surge como uma instância que confere sentido ao observável, sugerindo um movimento no qual o visível se mostra insuficiente, exigindo um complemento que o ultrapassa e reinterpreta. Nesse processo, a experiência do ver não se limita à captação objetiva, ela se transforma em um campo onde a percepção se consolida a uma extensão técnica. Com isso, a prática deixa de ser apenas um conjunto sistematizado de métodos, tornando-se uma forma de direcionamento literal.

Considerações finais

A partir das relações teórico-práticas elaboradas neste estudo, conclui-se que *Outro Pesquisador* adota determinados métodos que privilegiam conceituação da visualidade científica em um formato enciclopédico, estruturando um compêndio de materiais didáticos selecionados, que representaram o saber técnico-científico em determinados períodos. Por meio desse repositório, promoveu-se uma sistematização que visa observar e experimentar as diversas formas de transmissão e recepção do conhecimento científico. Esse exercício ultrapassa a concepção de uma análise, propondo uma alternativa à pesquisa em arte. Com isso, estrutura-se como uma organização interativa e dinâmica, sublinhando a instabilidade da prática e dos conceitos abordados, os quais articulam significados, reafirmando, assim, uma função metalinguística no próprio formato textual científico.

Dando continuidade ao projeto, as próximas etapas preveem a expansão do acervo com a incorporação de figuras oriundas de diferentes períodos e regiões, o que permitirá a inclusão de abordagens complementares a partir de novas possibilidades investigativas.

Referências

BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: Ensaio crítico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CORACINI, M. J. **Um fazer persuasivo**: o discurso subjetivo da ciência. Campinas: Educ - Editora da PUC-SP, 1991.

DASTON, L. **Historicidade e objetividade**. São Paulo: LiberArs, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FRACALANZA, H.; MEGID NETO, J. (org.). **O Livro Didático de Ciências no Brasil**. Campinas: Editora Komedi, 2006.

HARAWAY, D. Second Millennium. In: HARAWAY, D. **Female Man Meets Oncomouse TM**: feminism and technoscience. New York: Routledge, 1997.

KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

LATOUR, B. Cognição e visualização. **Revista Terra Brasilis**, v. 4, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/1308>. Acesso em: 5 set. 2024.

LATOUR, B. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MORIN, E. **O Método**: A Natureza da Natureza. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

Devires drag a partir de múltiplas identificações

Rafaela Oliveira Borges*

Introdução

Drag Queens, Drag Kings, Drag Queens, Transformistas, dentre outras identificações, são artistas que dão vida a personagens previamente corporificados/as para a representação teatral de expressões artísticas de gênero. Transvestir-se artisticamente, conforme observado, é uma ação realizada por homens, mulheres, travestis, pessoas trans e pessoas não binárias de diferentes identidades sexuais. Por meio das performances que envolvem corporalidades fabricadas, imbuídas dos temperamentos das personas drag, os/as artistas dançam, cantam, dublam, desfilam, posam para fotos e vídeos, manifestando, assim, diferentes expressões artísticas em si e que emanam de si (Oliveira, 2019; 2023). Essas observações foram realizadas em interlocução com drags de Santa Maria, e suas práticas em torno das sociabilidades, corporalidades, performatividades de gênero e identificações fizeram parte do tema de estudo da pesquisa etnográfica desenvolvida durante meu mestrado e doutorado, entre os anos de 2017 e 2023 (Oliveira, 2019; 2023).

A partir dessas interlocuções, foram compreendidos modos de vida drag em uma cidade interiorana do Rio Grande do Sul (Brasil). Assim, este artigo propõe uma discussão sobre os devires drag ocasionados a partir de múltiplas identificações. Através das etnografias referidas, analiso como artistas drag de diferentes gerações desenvolvem padrões de identificação, bem como seus agenciamentos contextuais. A discussão teórica inicia-se com o movimento que reflete a passagem da perspectiva da identidade para a identificação no contexto da pós-modernidade. No decorrer da discussão, e com base no meu campo de pesquisa, argumento sobre a constituição de identificações drag em detrimento de uma análise identitária essencialista. Ressalto, por fim, que, por meio de diferentes padrões de corporalidades e identificações drag ao longo do tempo, personas drag gerenciam o self corporificado e, através da arte, manifestam e informam modos de se identificar e de viver para além das normas regulatórias de gênero.

* Doutora em Ciências Sociais pela UFSM. Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFES.

Da identidade à identificação: o contexto da pós-modernidade

Partindo da perspectiva de que as/os sujeitas/os do pensamento são constituídas/os pela pluralidade de eus em relação com as culturas, as sociedades e os tempos históricos, argumenta Hall (1997) sobre a centralidade das culturas na configuração de todos os aspectos da vida social, incluindo-se aí a constituição das subjetividades humanas. De acordo com o referido autor, diversos e diferentes sistemas de significação expressam o que significam as coisas, bem como regulam uma ação em relação à outra, prestando, assim, sentido às ações humanas. Esses sistemas de significação compõem nossas culturas, assegurando que “toda ação social é ‘cultural’, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, nesse sentido, são práticas de significação” (Hall, 1997, p. 16).

De acordo com o autor, no século XX houve uma revolução cultural, reestruturando o sistema capitalista, por meio do surgimento de práticas culturais voltadas à informação, no qual as mídias promoveram “circuitos globais de trocas econômicas” (Hall, 1997, p. 17). Nesse contexto de revolução, ocasionada pelas tecnologias da informação, a crescente virtualidade e a possibilidade de imbricação em múltiplos mundos fazem da revolução cultural um momento histórico importante “em sua escala e escopo globais, em sua amplitude de impacto, em seu caráter democrático e popular” (Hall, 1997, p. 17) relativo. As revoluções culturais às quais estamos expostas/os e fazemos parte implicam diretamente nossos modos de significar, comunicar e de viver os deslocamentos culturais entre o local, que já não é mais tão local, e o global; promovendo, simultaneamente, novas identificações locais e globais, enquanto uma alternativa híbrida diante do contexto de virtualidade (Hall, 1997, Castells, 2015).

E é a partir do final do século XX que as práticas culturais são argumentadas como participantes da “mecânica da própria formação da identidade” (Hall, 1997, p. 23), considerando-se, para tanto, a centralidade das culturas na constituição das corporalidades, das subjetividades, das identidades, das pessoas enquanto atores sociais. Segundo Hall (1997), em detrimento de perspectivas que pensam as identidades como domínios do psicológico, o enfoque na linguagem e na produção de significados dissolve fronteiras entre o psíquico e o social. Assim, “os significados são subjetivamente válidos e, ao mesmo tempo, estão objetivamente presentes no mundo contemporâneo em nossas ações, instituições, rituais e práticas” (Hall, 1997, p. 24). Na dialética construção de si no mundo (Archer, 2009), é a partir da episteme advinda da virada linguística, bem como da revolução cultural, das tecnologias da informação que

as identidades são definidas, por intermédio de um processo que envolve representações e identificações (Hall, 1997), pois:

a identidade emerge, não tanto de um centro interior, de um “eu verdadeiro e único”, mas do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados, de sermos interpelados por eles, de assumirmos as posições de sujeito construídas para nós por alguns dos discursos [...] de investirmos nossas emoções em uma ou outra daquelas imagens, para nos identificarmos (Hall, 1997, p. 26).

Em outras palavras, aquilo que entendemos como nossas identidades são mais bem conceituadas como a consolidação temporal de diferentes identificações. Adotamos e buscamos vivenciar identificações, formadas no interior das representações, mediante culturas de determinadas sociedades e tempos históricos. As tomadas de posições e/ou identificações nos localizam em múltiplos e distintos discursos culturais. Assim, nossas subjetividades são produzidas parcialmente de forma discursiva e dialógica (Hall, 1997). Para discutir identificações, ao invés de identidades, no contexto da pós-modernidade, é importante ressaltar diferentes concepções acerca das identidades. Assim, a/o sujeita/o do iluminismo foi unificada/o e provida/o de razão; a/o sujeita/o sociológica/o moderna/o foi formada/o pela relação estabelecida entre o eu e a sociedade; mas a/o sujeita/o da pós-modernidade é caracterizada/o não pela fixidez de sua identidade, mas pela possibilidade de descentramento das diferentes identificações temporais assumidas (Hall, 2006).

Nesse sentido, “como nosso mundo pós-moderno, nós somos também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (Hall, 2006 p. 10). No contexto da pós-modernidade, é traduzido o processo de subjetivação incorporada e corporificada por meio da afirmativa de que somos feitas/os de corporalidades que materializam identificações fragmentadas e descentradas no tempo, frente às mudanças institucionais e estruturais que ocorrem na pós-modernidade, como o processo de globalização. Esse processo impacta tanto as sociedades, quanto as identificações culturais, mediante o descentramento de ambas em um contexto marcado pela multiplicidade de informações, prestando maior reflexividade às práticas sociais e culturais, ocasionando, portanto, processos de identificações temporários, provisórios (Hall, 2006).

Na produção de si, a diferença atua como um aspecto central nas sociedades da pós-modernidade, pois as sociedades “são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’

- isto é, identidades - para os indivíduos” (Hall, 2006, p. 17). As posições de sujeitas/os dentre as múltiplas possibilidades de identificações são assimétricas em sociedades que hierarquizam, classificam e julgam as noções de corpo pessoa em relação com as normas socioculturais pré-estabelecidas. Em relações sociais de poder, afirma-se que as tomadas de identificações ocasionam também a demarcação das diferenças; assim, a identidade e a “diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de comunicação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem” (Silva, 2004, p. 82).

Identificar-se, portanto, expressa processos de subjetivação temporais inseparáveis das corporalidades que lhes dão espessura (Le Breton, 2011; Hall, 2006). Sobre os processos de identificação experimentados e vivenciados por artistas Drags é interessante ressaltar que, através dos estudos de gênero e sexualidade, são enfatizadas experiências de materialização corporal que ultrapassam modelos sociais sobre corpos, gêneros e sexualidades (Damásio, 2009). As experiências das pessoas interlocutoras revelam a incompletude das classificações socioculturais fundadas nos binarismos dos gêneros pré-estabelecidos, ao passo que tal fato não as exime de compartilharem das representações oriundas das lógicas da binariedade (Damásio, 2009). Assim, há complexidades das fabricações femininas em corpos masculinos, que ora apresentam a subversão, ora o reitamento das normas sociais e culturais. Inspirada nestas complexidades ressaltadas por Damásio (2009) e Vencato (2002), também enfatizo corporalidades e identificações, tendo em vista e concordando que as suas criações, recriações e memórias atravessam:

tecidos, silicone, bijuterias, hormônios, também histórias de amor, de viagens, e de infâncias convocadas para a construção de uma mulher, que é corpo, que é forma de vestir, mas que é também uma cabeça (mentalidade) e história de vida, embora haja quem pense, a partir de um certo positivismo travestido, que tudo isso é apenas uma questão de corpo e acessórios (Silva, 2007, p. 196)

Corporalidades e identificações drags

Ser e fazer drag implica na incorporação de representações culturais para a corporificação de personas artísticas, que através das diferentes identificações culturais e corporalidades desenvolvem performances que envolvem sentidos e significados, assim como comunicar, dublar, cantar, dançar, interagir, divertir-se, experimentar-se, conhecer-se etc. As experimentações drag diferenciam-se de outras transgêneros através de aspectos que envolvem corporalidades, temporalidades e teatralidades (Vencato, 2002). Os processos de incorporação das múltiplas

representações e identificações culturais materializadas pelos rituais de produção corporal drag ocorrem na intencionalidade temporal das performances artísticas de dado momento e contexto.

A produção das corporalidades constitui o processo central para o desenvolvimento das representações teatrais e experimentações das personas, bem como representa a materialização de identificações históricas como transformista, drag queen, top drag, drag queer, drag DJ, drag youtuber, drag fashionista¹, dentre outras. Nesse campo de pesquisa, a identificação como transformista é presente em trajetórias de gerações de artistas que começaram a se montar nos anos 2000 e que ora se identificam como transformistas e drag queens, ora assinalam o início como transformistas e, no decorrer do tempo, como drag queens. Ainda neste contexto, a identificação como drag queen e top drag também são acionadas de forma contínua ou como parte da história das trajetórias de identificações.

É importante dizer que, desde a estreia no Brasil do *reality show* norte-americano *RuPaul's Drag Race*, no ano de 2011, há uma crença no aumento de pessoas que fazem de si drag, bem como no aumento das visibilidades sobre tal ação proporcionada pelo programa televisivo. Conforme as distintas gerações de pessoas interlocutoras, tal associação tem sido realizada, no entanto, em solo tupiniquim há artistas que teatralizam expressões de gênero artisticamente somando mais de trinta anos de carreira artística (Oliveira, 2019, 2022). A existência dessas carreiras exubera a ancestralidade do fenômeno à brasileira, bem como as maneiras de se identificar e de se corporificar também como transformista (Oliveira, 2022).

Conforme pesquisa documental realizada, a identificação como transformista é anterior à popularização da identificação importada como drag queen; a identificação drag foi incorporada no contexto brasileiro em meados do fim da década de oitenta e passou a coexistir com outras identificações previamente existentes no contexto brasileiro para designar a teatralização das expressões de gênero (Oliveira, 2019; Oliveira, 2022). Além disso, é relevante dizer que as identificações assumem distintas formas de compreensão e materialização em diferentes contextos. De acordo com Jayme (2001, 2004), há diferenças e encontros nas experiências de transformistas e drag queens, porque:

¹ Essas são as identificações acionadas pelas pessoas interlocutoras desta pesquisa, fato que não desconsidera a multiplicidade de outras identificações drags que variam conforme os campos de pesquisa e os seus contextos históricos.

[...] para as **transformistas** o tempo define o masculino e feminino. Dizem: eu sou homem de dia e mulher de noite. O corpo é modificado com maquiagem, roupa, espuma para fazer seios e ancas. Diante de uma transformista “montada” não é possível saber se trata-se de homem, mulher, travesti ou transexual. A transformação pretende ocultar inteiramente o masculino. A diferença entre transformistas e **drag-queens** refere-se ao fato de que essas últimas não têm a preocupação das transformistas em “parecer mulher”. A maquiagem é recarregada, a roupa exagerada, com altas plataformas, cabelos coloridos etc. (Jayme, 2010, p. 3, grifos da autora).

Por intermédio das observações participantes sobre práticas de identificação e corporificação das pessoas interlocutoras, bem como de filmes, documentários² e de vídeos no YouTube com reproduções de programas televisivos dos anos de 1980 e 1990, foi observado transformistas com estilos escrachados e/ou espalhafatosos lembrando o exagero com que muitas/os drags são caracterizadas/os (Oliveira, 2022). Para a interlocutora Isabelly Popovick:

a transformista busca parecer-se com uma mulher, ser drag passa pelo feminino, mas não com o intuito de parecer uma mulher, é mais exagerado e artístico, afirma. A referida interlocutora começou a se montar identificando-se como transformista nos carnavais santa-marienses, mas com o aumento de drags surgindo em Santa Maria/RS, em meados do ano de 2015, passou a se identificar também como drag queen ao frequentar espaços de sociabilidades na cidade pertencentes à cena drag local. Assim, compreende as duas identificações como pertencentes a sua trajetória artística afirmando, ainda, que elas são contextuais, pois variam de acordo com a intencionalidade das “montações” e das performances que busca desenvolver (Oliveira, 2022, p. 77).

Nas narrativas de Isabelly, o fato de ter começado sua trajetória identificando-se como transformista é enfatizado com orgulho e distinção de outras drags de gerações mais novas que se identificam com representações “*made in RuPaul*”. Antes mesmo de identificar-se como transformista, a Isabelly já interpretava diversas/os personagens por possuir facilidade para teatralizar outras/os personas, como a Xuxa ou o Faustão; essas produções se relacionam com os trabalhos que desenvolveu como animadora de festas infantis da sua escola de samba (Oliveira, 2021). Para Isabelly e Thaylla Fênix, as transformistas constituem suas referências iniciais, suas identificações como transformistas estão relacionadas com a geração que fazem parte, isto é, aquela que começou a se montar nos anos 2000, bem como com as suas preferências por

² Madame Satã dirigido por Karim Aïnouz, Dzi Croquettes dirigido por Raphael Alvarez e Tatiana Issa, São Paulo em HI FI dirigido por Lufe Steffen, Divinas Divas dirigido por Leandra Leal, Senhor Astolfo Barroso Pinto dirigido por Pedro Gui, dentre outros.

identificações e performances que se associam ao teatro, ao carnaval, às mídias de comunicação de massa e às diversas brasilidades e africanidades mediante a relação com as religiões de matriz africana, músicas, indumentárias etc. (Oliveira, 2022).

De acordo com Thaylla Fênix, utilizar a identificação drag queen foi possível após a sua compreensão e identificação acerca da categoria drag já no contexto dos anos 2010; quando começou a se montar, nos anos 2000, identificou-se como transformista e atualmente afirma: “sou transformista e drag queen e deixo bem claro para todos”. Antes de fazer drag, afirma que suas experimentações dissidentes de gênero tiveram relação com a cultura gótica e emo e, então, a “franjona, um lápis no olho, a unha pintada de preto” traduzem experimentações de Thaylla ainda adolescente. A “montação” artística foi algo que demorou a acontecer, em decorrência da inicial não identificação com nenhum grupo específico. Nas suas palavras:

[...] compreendi o que é drag há muito pouco tempo atrás devido a algumas pesquisas e estudos com pessoas que me ajudaram muito em relação a isso, porque eu nunca fui de perguntar, de questionar, eu sempre fazia o que me dava na telha, se estava certo ou não pouco me importava, importava que eu estava me sentindo bem. (Entrevista realizada com Thaylla Fênix - maio de 2023)

Thaylla conheceu a identificação transformista através de sociabilidades em eventos e festas drag e LGBTQIA+, com pessoas que também estavam buscando teatralizar os gêneros. O contexto ocasionava em si certos estranhamentos com o fato de que “sem produção eram mulheres de barba e bigode, com produção eram uns machos de vestido e peruca; mudavam totalmente o comportamento”, isto é, quanto menor o investimento em “montação” ou produção de corporalidades, maior a associação com o transformismo nesta leitura. No entanto, foi na sua relação com as escolas de samba, bem como com os concursos drags e LGBTQIA+ que conheceu pessoas trans e transformistas que provocaram em si o encantamento que funcionou como inspiração para também montar-se como transformista no carnaval e, ao longo da sua trajetória nos concursos, eventos e festas, não compreendendo mais que pouca produção significava transformismo. Isabelly conheceu a identificação transformista nas paradas de orgulho, em um contexto dos anos 2000 em que ainda se utilizava a sigla GLS (gays, lésbicas e simpatizantes). Diante de “gays que se montavam”, percebeu a utilização majoritária da identificação transformista associada às pessoas que faziam os shows nas paradas. Já Lanna informa que sua identificação com drags da cena nacional, através de revistas e programas de televisão, resultou na sua aproximação com a identificação top drag, mesmo no contexto dos anos 2000 em que também reconhece

a recorrência da identificação transformista. Sua proximidade com a Língua Inglesa, através da Universidade, também foi importante na relação com a identificação importada.

Entre os anos 2000 e o início dos anos 2010 no contexto de Santa Maria/RS afirmou-se, assim, não existir a popularização da identificação drag, que já estava sendo acionada em outras cenas em âmbito nacional. Tal fato expressa o contexto geográfico e histórico de trocas de informações íntimas que também faziam com que os aprendizados sobre a “montação” drag ocorressem numa temporalidade gradual e estendida. Assim, se para Isabelly Popovick a identificação como transformista faz parte da sua trajetória histórica de identificações, sendo acionada em contextos específicos conforme a intencionalidade da “montação” e da performance, para Thaylla as identificações como transformista e drag queen são acionadas de forma conjunta ao compreender atualmente que ambas são correspondentes.

É nessa perspectiva que sentidos e significados acerca das identificações quando reunidas para a criação de personas drag implicam distintas maneiras pelas quais são produzidas as corporalidades e, assim, as performances drag, ora escrachadas, ora para “parecer mulher”, dentre outras. A partir das distintas compreensões e formas de materialização, foi observado que não há um padrão para o que seriam identificações e “montações” drag; são construções performativas que se alteram no tempo, conforme as/os artistas e suas experiências pessoais em torno dos processos subjetivos de identificação com representações culturais apropriadas, a partir de distintos contextos históricos. No contexto dos anos 2000 e início dos anos 2010, nesse campo de pesquisa, as identificações transformistas, drag queens e top drags relacionaram-se com o teatro, o carnaval e com estéticas advindas de brasilidades e africanidades, bem como com os produtos culturais advindos das mídias de comunicação de massa, como o cinema, a televisão, o rádio e as revistas.

Mesmo entre um grupo específico de interlocutoras participantes do mesmo contexto histórico geracional, os universos de significados compartilhados informam que identificações transformistas, drag queens e top drags, quando elegidas, demonstram que há semelhanças e distanciamentos nas maneiras de apropriação acerca destas identificações. Há pessoas interlocutoras que promovem a produção de corporalidades através de identificações associadas principalmente ao carnaval, ou associadas às mulheres consideradas divas da música, do cinema e da televisão; em alguns casos, ambas as referências são levadas a cabo pela mesma pessoa artista conforme o contexto das performances. É nesse sentido que coexistem e se misturam no tempo diversas maneiras de se compreender, de se identificar e de se corporificar

como transformista, queen e top, baseadas na intencionalidade artística da performance.

E se para incorporar representações e corporificar transformistas, drag queens e top drags narrou-se³ a necessidade de que homens cis “aquendem a neça”, termo nativo que designa o ocultar do pênis, usem várias meias-calças, enchimentos de espuma e espartilhos para a modelagem do corpo, dentre outras coisas e técnicas que fabricam corporalidades tidas como femininas, as variações de “montações” contextuais demonstram que tal fato não configura uma regra. Através das performances drag realizadas desde os anos 2000, nesse campo de pesquisa, foram narradas fabricações de corporalidades baseadas em tais identificações realizadas por homens cis e atualmente também por mulheres trans que dispensam os enchimentos de espuma e as meias-calças e que não utilizam obrigatoriamente espartilhos. As “montações” se relacionam aos processos subjetivos acerca dos sentidos e significados relacionados às identificações das pessoas artistas, impossibilitado, assim, generalizações sobre como se culminam as performances drags. As identificações referidas informam, ainda, que referências também significam referências em outras transformistas e drag queens, principalmente aquelas precursoras e com visibilidade no meio drag, sobretudo.

Ainda sobre representações culturais apropriadas a partir de distintos contextos históricos, é importante dizer que, atualmente, quando acionadas identificações como drag DJ, drag youtuber, drag queer e drag fashionista, novos sentidos e significados são explorados na relação com identificações e corporalidades drags. Atualmente, as representações acionadas encontram-se na música pop e através de mulheres também consideradas divas, como Madonna, Lady Gaga, Beyoncé, Adele, dentre outras; ainda, na música eletrônica, na internet das plataformas digitais, nos discursos e estéticas *queer* e nas modas que, se historicamente foram projetadas para adequar-se às normas de gênero e de sexualidade (Crane, 2006), na contemporaneidade têm sido ressignificadas para o uso em diferentes corporalidades e identificações drags. Para Leona Brilha, a essência do que é ser drag queen não é modificada na sua relação com a identificação drag youtuber, mas ampliada por meio da linguagem própria à conjunção entre a experiência drag e as mídias digitais.

A compreensão da relação com diferentes universos de sentidos e significados compartilhados informa também que, se historicamente o adjetivo *queer* designou ofensas homofóbicas e transfóbicas reapropriado como adjetivação de orgulho LGBTQIA+ na década de 1990, atualmente e a partir dessa identificação drags apropriam-se de discursos *queer*. Como drags *queer* realizam performances que

³ Louro (2004), Vencato (2002), Jayme (2001), dentre outras pesquisas etnográficas.

implicam questionamentos acerca das lógicas da binariedade dos gêneros através de “montaões” com estilos que extrapolam de forma intencional os signos de gênero e demarcam tal fato através da identificação assumida. Lázuli compreende o drag queer como uma ampliação do campo artístico, juntamente com “uma mostra de identidade que não se identifica com a binariedade de gênero. Fazer drag queer, para mim, é uma transfiguração de todo meu domínio artístico em um persona que contemple quem eu realmente sou”. Para Lolli Flop fazer uma drag queen com barba no rosto é possível sem que necessite modificar sua identificação como drag queen. Tal compreensão também é intencional e busca deslocar alguns sentidos canônicos sobre corporalidades e identificações drag queen.

E assim como algumas drag queens e alguns drag queers possuem como identificação o deslocamento intencional das configurações drags baseadas em binariedades de gênero, drags DJ, youtuber, fashionistas, dentre outras, desenvolvem “montaões” específicas através das múltiplas relações de identificações estabelecidas no contexto de advento das mídias digitais; referências e representações contextuais promovem, então, criações e recriações de si drag, por meio de distintas textualidades, sentidos e significados.

De fato, as representações culturais apropriadas a partir de distintos contextos históricos se transformam ao longo do tempo histórico, e as possibilidades de materialização dessas identificações estão atravessadas por aspectos que envolvem capital cultural e econômico, bem como as gerações das/os sujeitas/os que fazem drag. Aprendizados, técnicas, estilos e identificações gradualmente incorporadas e corporificadas pelas pessoas interlocutoras resultam na coexistência de identificações históricas, assim como nas especificidades observadas e nos “aprimoramentos materializados nas/os personagens corporificadas/os, pois esses saberes e posicionamentos em torno das identificações impactam no resultado final da “montaão” e da intencionalidade da performance artística” (Oliveira; Krischke; Siqueira, 2022, p. 6).

Considerações finais

Ser e fazer drag implica a incorporação de diferentes representações culturais para a corporificação de personas artísticas. E assim como as identificações assumidas pelas pessoas interlocutoras informam a mutabilidade das compreensões e materializações sobre fazer-se drag no tempo, há também diferentes pessoas, cis, trans, não binárias, fazendo drag desde este campo de pesquisa. Se historicamente transformistas, drag queens e top drags interpretadas por homens cis teatralizaram e teatralizam expressões de gênero associadas aos femininos para o espetáculo (Jesus,

2012), atualmente as expressões de gênero não se associam somente aos femininos frente às múltiplas identificações das diferentes pessoas que fazem drag. A temporalidade da intenção artística, isto é, o devir entre montar-se e desmontar-se drag acarreta em identificações acionadas para uma persona que é uma criação e uma recriação de si idealizada, multifacetada, desejada, temporária. É nesse sentido que os gêneros trabalham como um efeito performativo que produz “uma identidade tenuamente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2010, p. 200). E essa repetição é parodiada pelas/os interlocutoras/es, pois a “performance do drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performando [...] ao imitar o gênero, o drag revela [...] a estrutura imitativa do próprio gênero” (Butler, 2010, p. 196).

Em outras palavras, a construção discursiva dos gêneros materializa identificações por intermédio da repetição performativa de atos, sendo o mesmo verdadeiro para os corpos fabricados no e através dos discursos, pois eles “somente surgem, somente perduram, somente vivem dentro das limitações produtivas de certos esquemas reguladores generizados em alto grau” (Butler, 2015, p. 15). Os gêneros, portanto, precedem os sexos através das normas discursivas; o sexo biológico “não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada de normas” (Butler, 2001, p. 154). Assim, é sobre as múltiplas possibilidades de identificações em torno das expressões de gênero e das produções de diferenças contingentes e históricas, bem como sobre as condições de deslocamentos no mundo das/os sujeitas/os compreendidas/os como figuras discursivas que se indaga, afinal, por que algumas identificações de gênero incorporadas e corporificadas são marcadas como não humanas nesta produção de identificações e diferenças que implicam incluir e excluir o mais ou o menos humano?

Mesmo que, em alguma medida, ainda exista a experiência do armário, aqui parafraseando Sedgwick (2007), sobre as identificações dissidentes de gênero para algumas pessoas interlocutoras frente a diferentes abjeções, há também o constante jogo com as zonas de passabilidade possíveis, para que continuem como artistas das múltiplas expressões de gênero, atribuindo-se tal fato às autoconsciências de si, que também são políticas, mesmo que o político seja possível entre lugares.

Referências

ARCHER, M. S. **Teoría social realista**: el enfoque morfogenético. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.

BAUMAN, Z. A Sociedade Líquida. Entrevista à Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 de outubro de 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1910200305.htm>. Acesso em: 30 out. 2024.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G. L. (org). **O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, J. Corpos que importam/Bodies that matter. **Sapere Aude**, [S. l.], v. 6, n. 11, p. 12-16, 2015.

CASTELLS, M. A comunicação na era digital. In: CASTELLS, M. **O poder da comunicação**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

CRANE, D. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.

DAMÁSIO, A. C. **Botando corpo (re)fazendo gêneros: uma pesquisa etnográfica sobre travestis e drag queens**. 2009. 157 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAYME, J. G. **Travestis, transformistas, transexuais, drag queens: Personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**. 2001. 270 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

JAYME, J. G. Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. In: CASTRO, A. L. de. (org.). **Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre o corpo e as novas tecnologias**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

JESUS, J. G. de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos**. Brasília: Autora, 2012.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

OLIVEIRA, R. B. **Tem babado novo na rede: um mergulho no circuito Drag on-offline de Santa Maria/RS**. 2019. 157 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

OLIVEIRA, R. B. “Quando estou montada posso ser o que eu quiser”: Corporalidades e identificações nas experimentações Drag de Isabelly Popovick. **Fotocronografias**, [S. l.], v. 7, n. 15, p. 66-81, 2021.

OLIVEIRA, R. O. Transvestir-se para expressar arte: identificações sobre a teatralização dos gêneros à brasileira. In: SILVEIRA, J. L. da (org.). **Olhares Contemporâneos: Diversidade, Gênero, Sexualidade** Formiga: Editora Real Conhecer, 2022.

OLIVEIRA, R. B. **Devires drag mediados pelas tecnologias digitais**: corporalidades e identificações no interior do Rio Grande do Sul. 2023. 205 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2023.

OLIVEIRA, R. O.; KRISCHKE, D.; SIQUEIRA, M. D. de. Experimentações drag nos espaços urbanos e nos ambientes digitais: notas sobre o trabalho etnográfico desenvolvido em um circuito de práticas *on-offline*. **Ponto Urbe**, [S. l.], n. 30, 2022.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, 2007, p. 19-54.

SILVA, H. R. S. **Travesti**: entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2004.

VENCATO, A. P. **Fervendo com as drags**: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. 2002. 124 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

Ciência conectada: a experiência do perfil Café com Ciência no Instagram

Renata Andrade Ávila^{*}
Bárbara Elisiário Oliveira^{**}
Ester de Souza Inocência^{***}
Maria Clara Landim Fabiano^{****}
Leonardo dos Santos^{*****}

Introdução

A comunicação científica eficaz desempenha um papel crucial na democratização do conhecimento (Gonçalves, 2013). Uma vez que as mídias sociais estão cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas, plataformas como o Instagram podem se tornar ferramentas de conexão entre o público e a ciência.

Contudo, não basta postar para comunicar. É necessário debruçar-se sobre o processo de comunicação, aproximando o público da Ciência, considerando o que se pretende comunicar, por qual canal, e para quem se destina a comunicação (Besley *et al.*, 2017; Shivni *et al.*, 2021). Além disso, as mídias sociais devem atender a critérios de qualidade na comunicação do conteúdo científico, credibilidade, *design*, interatividade e transparência (Afful-Dadzie *et al.*, 2023; Imperiale; Casadevall, 2022).

* Licenciada e bacharel em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de São João del Rei, mestre e doutora em Ciências Fisiológicas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente, é bolsista de pós-doutorado pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) e investiga as redes sociais como ferramentas para divulgação científica em saúde e popularização da Ciência.

** Estudante de Medicina na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e aluna de extensão no projeto Café com Ciência: Comunicação Científica no Instagram vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Fisiológicas (PPGCF - UFES).

*** Estudante de Medicina na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e aluna de extensão no projeto Café com Ciência: Comunicação Científica no Instagram vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Fisiológicas (PPGCF - UFES).

**** Estudante de Ciências Biológicas na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e aluna de extensão no projeto Café com Ciência: Comunicação Científica no Instagram vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Fisiológicas (PPGCF - UFES).

***** Bacharel em Medicina pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e doutor em Ciências pela Escola Paulista de Medicina. É professor do Departamento de Ciências Fisiológicas e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Fisiológicas na UFES, onde orienta alunos e desenvolve trabalhos de pesquisa experimental, clínica e divulgação científica. É pesquisador bolsista de produtividade do CNPq nível 2.

Entre os diversos aplicativos de mídias sociais, destaca-se o Instagram. O Instagram é uma plataforma que pode ser acessada de forma gratuita, com grande número de usuários, onde as pessoas podem interagir com o conteúdo e passam boa parte de seus tempos (Atiq *et al.*, 2022). Neste sentido, os usuários do Instagram podem consumir assuntos de interesse, como os de origem científica. Além disso, esta plataforma favorece a comunicação e o estabelecimento de relação entre o comunicador e o público (Martin; MacDonald, 2020) e oferece a oportunidade de comunicação direta entre o cientista e a comunidade, sem a necessidade de mediação.

Este capítulo explora o potencial do Instagram para a divulgação científica e a popularização da ciência, tomando como estudo de caso o perfil Café com Ciência. A partir da experiência deste perfil, será discutido como o Instagram pode ser utilizado para divulgar o conhecimento científico, aproximando o cientista e o público.

Caracterização do perfil Café com Ciência no Instagram

O perfil Café com Ciência no Instagram (@cafe.comciencia) foi criado em 2019 com o objetivo de aproximar pesquisas das áreas de Fisiologia e Saúde do público. Apesar de um hiato em suas atividades, o perfil foi reativado em 2023 com o propósito de divulgar pesquisas científicas nas áreas da saúde e fisiologia e temas relacionados às estas áreas que sejam do interesse do público, contando com suporte financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

A partir de então, o perfil Café com Ciência se propõe a realizar divulgação científica e popularização do método científico por meio de pesquisas de Fisiologia e Saúde (principalmente realizadas na Universidade Federal do Espírito Santo) e temas relacionados ao cotidiano das pessoas. O perfil conta com 1.535 seguidores na data de escrita deste capítulo, sendo o público majoritariamente brasileiro, residente da Grande Vitória - ES, do sexo feminino e jovem, com idade entre 25 e 34 anos.

A utilização do Instagram como ferramenta de disseminação da informação científica permite que o criador de conteúdo científico alcance mais usuários do que aqueles que efetivamente acompanham o perfil, os seguidores. Considerando o perfil Café com Ciência, o alcance mensal é de 4 mil contas em média. O alcance do perfil varia de acordo com o número de publicações, a forma das publicações e o conteúdo, como será discutido a seguir.

Estrutura das publicações no *feed*

O Instagram permite que os perfis sejam alimentados em sua tela principal (o *feed*) com três tipos de publicação: imagem única, carrossel e vídeos. No *feed*, as publicações

ficam organizadas da mais recente para a mais antiga e é possível fixar três publicações no topo.

A escolha do formato da publicação deve ser baseada na intenção da publicação que pode ser informar, explicar e/ou envolver o público (Gonçalves, 2013; Imperiale; Casadevall, 2022).

Imagem única

Publicações estáticas com imagens podem utilizar fotos ou serem criadas com elementos gráficos, como ilustrado na Figura 1A. No caso do perfil Café com Ciência, as publicações com elementos gráficos são produzidas em uma plataforma de *design online* (Canva®). Estas publicações apresentam títulos chamativos que apontam para informações que serão reveladas em texto na legenda da publicação.

As publicações com rostos de pessoas reais humanizam o perfil e geram conexão com o público, propiciando uma comunicação mais próxima (Jarreau *et al.*, 2019). No perfil Café com Ciência, as publicações com fotos são utilizadas para publicar atividades dos membros da equipe Café com Ciência e dos pesquisadores, com o objetivo de humanizar o cientista, celebrar ocasiões especiais, compartilhar momentos importantes e informações sobre o ofício do cientista, como ilustrado na Figura 1B.



Figura 1 – Publicações em imagem única do perfil Café com Ciência

Fonte: @cafe.comciencia (2024).

(A) Publicação em imagem única do perfil Café com Ciência, em que se apresenta o título em destaque e elementos gráficos que ilustram o assunto.

(B) Publicação em imagem única com foto de pesquisadora. Publicações deste tipo são acompanhadas de uma legenda que contém as informações relevantes e explicativas.

Carrossel

O Instagram disponibiliza a possibilidade de publicação de imagens em conjunto (até vinte itens), possibilitando a construção de publicações explicativas que contenham imagens e textos em série. Nesse tipo de publicação, o usuário precisa ser ativo, já que precisa mover a primeira imagem (“arrastar para o lado”), a fim de ver o conteúdo seguinte.

No perfil Café com Ciência, esse tipo de publicação é utilizado principalmente destrinchar temas e explicar artigos científicos e conceitos de forma simplificada e ilustrada. As imagens são criadas na plataforma Canva ® e mesclam textos com imagens, como pode ser observado na Figura 2.



Figura 2 – Publicação em carrossel¹

Fonte: @cafe.comciencia (2024).

As publicações em carrossel no perfil Café com Ciência sempre possuem no máximo dez itens, para evitar que o público abandone o conteúdo por causa de sua

¹ Publicação em carrossel: sequência de imagens com chamada para ação na última imagem. Esse tipo de publicação também é acompanhado de legenda e, frequentemente, de referências bibliográficas para o público.

extensão. A primeira imagem apresenta um título chamativo acompanhado de ilustrações ou fotos que remetem ao assunto abordado. A segunda imagem introduz o tema e convida o público a compreendê-lo melhor por meio do conteúdo subsequente que destrincha os conceitos. A última imagem do carrossel sempre é uma chamada para ação, na qual sempre convidamos o público a interagir com a publicação. Esta chamada para ação pode ser um convite para curtir a publicação, fazer um comentário, salvar a informação para consultar sempre ou compartilhar com um amigo que possa se interessar pelo tema.

O carrossel publicado no perfil Café com Ciência sempre é acompanhado de legendas e, frequentemente, de indicações de leitura que auxiliam o público na contextualização do tema abordado.

Reels

Os *reels* correspondem a vídeos curtos de até três minutos de duração. O grande diferencial deste tipo publicação é que o Instagram prioriza sua entrega ao público em relação às publicações estáticas, favorecendo maior alcance do conteúdo. No perfil Café com Ciência, os *reels* são utilizados tanto para conteúdos informativos (artigos e conceitos), quanto para publicações mais descontraídas ou de curiosidades que objetivam aproximar o público.

Os *reels* publicados no perfil são iniciados com uma frase curta e simples para chamar a atenção do usuário logo nos segundos iniciais, pois principalmente os indivíduos da geração Z tem um período de atenção curto (Atiq et al., 2022). Os *reels* com caráter mais informativo contém explicações de artigos e conceitos científicos em uma linguagem fácil e simplificada. Os *reels* mais descontraídos costumam acompanhar tendências do algoritmo do Instagram, conhecidas como *trends* ou mostram o cotidiano dos pesquisadores e da equipe do perfil. Como exemplo, o vídeo ilustrado na Figura 3, mostra as atividades de uma divulgadora científica e segue um modelo que foi tendência no Instagram no primeiro semestre de 2024.



Figura 3 – Reels: “Eu sou uma divulgadora científica e é claro que...”²

Fonte: @cafe.comciencia (2024).

Todos os vídeos publicados no perfil são legendados para garantir que os usuários consigam acompanhar o conteúdo mesmo em ocasiões em que não consigam escutá-lo. Além disso, os *reels* sempre são acompanhados de texto abaixo da publicação para auxiliar público a compreender o contexto.

Stories como ferramenta de relação com o público

A utilização do Instagram como ferramenta para a comunicação científica com o público permite interatividade através do recurso *Stories*. Os *Stories* são publicações no Instagram de até 15 segundos, que ficam disponíveis por 24 horas e que possibilita aos criadores de conteúdo construir uma relação próxima e interativa com seus seguidores. O formato dinâmico e a curta duração das publicações estimulam a interação imediata dos usuários (Atiq *et al.*, 2022).

As ferramentas interativas disponíveis nos *Stories*, como enquetes, caixas de perguntas e reações à publicação, amplificam essa proximidade, fomentando um diálogo bidirecional entre criador de conteúdo e público. Essa participação ativa contribui para a construção de um relacionamento de confiança, além de auxiliar na identificação de temas de interesse e na orientação da produção de conteúdo futuro. Para criar e manter este vínculo de diálogo com o público, é importante que estas

² Publicação de um *reels* que mostra as atividades de uma divulgadora científica no Instagram. Este vídeo faz parte de uma trend do Instagram no mês de maio de 2024. O número em branco na imagem indica o número de visualizações do vídeo.

ferramentas sejam utilizadas frequentemente para manter o perfil ativo e favorecer a distribuição do conteúdo pelo algoritmo da plataforma (Adegbola *et al.*, 2018).

No contexto da divulgação científica, o uso de Stories se mostra especialmente relevante. Perfis como o Café com Ciência podem utilizar essa ferramenta para apresentar informações complexas de forma mais acessível, compartilhar o processo de pesquisa e humanizar a ciência, aproximando-a do cotidiano do público, provocando engajamento.

Os comunicadores científicos do perfil Café com Ciência utilizam diferentes estratégias para promover a interação com seus seguidores. As enquetes são empregadas para sondar a opinião e o conhecimento prévio do público sobre temas específicos, permitindo uma avaliação rápida do nível de conscientização sobre questões científicas. O *storytelling*, por sua vez, é utilizado para apresentar temas de forma narrativa, despertando o interesse e o envolvimento do público. Um exemplo prático é a utilização de sequências de stories com enquetes que antecedem a divulgação de vídeos temáticos, buscando sensibilizar e interagir com o público antes de apresentar o conteúdo principal no feed.

A caixa de perguntas também se destaca como uma ferramenta utilizada nos stories do perfil Café com Ciência, propiciando uma comunicação aberta e espontânea com os seguidores. Em datas comemorativas, como o Dia da Mentira, a equipe utiliza a ferramenta para estimular que os seguidores enviem crenças sobre Fisiologia e Saúde para debater sobre mitos relacionados à saúde, promovendo a disseminação de informações científicas de forma leve e engajadora. Além disso, os seguidores podem enviar dúvidas e sugestões de assuntos para serem abordados no perfil, se tornando atores ativos da popularização do conhecimento científico.

Análise de alcance e engajamento

O Instagram é uma plataforma de mídia social que permite a formação de uma comunidade engajada e interessada em determinados assuntos. No contexto da divulgação científica, o uso de mídias sociais como o Instagram permite que o criador de conteúdo digital alcance usuários desta mídia. Além disso, a plataforma permite que o criador de conteúdo conheça indicadores do alcance de suas publicações em diferentes estratos de tempo: 7, 30 e 90 dias.

Para isto, é preciso configurar gratuitamente a conta na plataforma Instagram como uma conta profissional, e assim ter acesso a um conjunto de recursos chamados pela plataforma de *Insights*. Estes recursos permitem conhecer os indicadores de

desempenho como número de impressões, alcance e informações de público e também podem ser acessados pelo site da *Meta Business Suite*.

Em ambas as ferramentas, é possível identificar no período determinado o número de seguidores e percentual de aumento ou queda deste número, contas totais alcançadas, impressões (quantidade total de visualizações do conteúdo publicado naquele período) e conteúdos mais vistos. Além disso, estes recursos permitem conhecer a proporção de seguidores do sexo feminino e masculino, faixa etária e distribuição geográfica dos seguidores e dos usuários alcançados pelas publicações do perfil.

Para o criador de conteúdo científico, é importante conhecer estes indicadores para mensurar a abrangência do seu trabalho no Instagram e para conhecer o público que acompanha o seu conteúdo. Estes dados servem de base para que o criador de conteúdo realize ajustes no discurso e na forma de apresentação do conteúdo, tornando-o mais contextualizado e compreensível para que seu público possa se apropriar dele.

Para além de publicar conteúdo, a popularização científica nas mídias sociais deve provocar esta apropriação do conhecimento. Neste sentido, um desafio para comunicadores científicos nas plataformas de mídias sociais é envolver os usuários em conversas bidirecionais (Martin; MacDonald, 2020).

No Instagram, o usuário tem a possibilidade de interagir com o conteúdo do *feed*, com o criador de conteúdo e com outros usuários. Esta interação pode ser através de audiência, curtidas, comentários, compartilhamentos e salvamentos de publicações, além de enviar mensagens ao criador de maneira reservada através do recurso *Direct Messenger* (DM). Em contas configuradas como profissionais na plataforma, também é possível conhecer as interações do público com cada publicação através dos *Insights* ou do site *Meta Business Suite*. Os índices de engajamento servem de base para estratégias que promovam maior interação.

No perfil Café com Ciência, os *Reels* são publicações que alcançam mais usuários do Instagram, enquanto as publicações estáticas geram mais interações. Estas informações são importantes pois indicam os conteúdos que foram mais disseminados e atendem ao objetivo do perfil de divulgar o conhecimento científico. Ao mesmo tempo, permitem aos criadores de conteúdo do perfil Café com Ciência identificar os temas mais sensíveis, uma vez que o engajamento reflete o interesse pelo assunto e a capacidade de adotar ou alterar um comportamento com base naquele conteúdo (Ghahramani *et al.*, 2022).

Desafios e potenciais da comunicação científica no Instagram

Utilizando o Instagram como canal de comunicação, é exigido do cientista produtor de conteúdo presença constante no perfil, com publicação de conteúdo em uma frequência consistente e isto pode conflitar com suas atividades acadêmicas. Outro desafio é o ajuste de discurso, necessário para se fazer entender, atrair novos usuários e incentivar a interação e apropriação do conteúdo compartilhado. Para realizar tal ajuste de maneira eficaz, é necessário conhecer bem o público, uma vez que dentro deste público há diferentes níveis de interesse e conhecimento prévio sobre os assuntos divulgados (Gonçalves, 2013) e a divulgação científica já é considerada um gênero discursivo próprio e não apenas a tradução ou simplificação do discurso científico (Lima; Giordan, 2021).

A experiência do *Café com Ciência* no Instagram demonstra que as ferramentas disponíveis nesta plataforma são úteis para conectar o cientista e a comunidade que se interessa por assuntos relacionados à Fisiologia Humana e Saúde. Para explorar o potencial desta mídia social na popularização do conhecimento científico é preciso que o cientista conheça estas ferramentas e as utilize para atrair e engajar o público com seu conteúdo.

Apesar dos desafios impostos pela desinformação e pela dificuldade da presença constante, as mídias sociais representam uma oportunidade para cientistas se comunicarem com a sociedade, alcançando um número expressivo de indivíduos e promoverem engajamento do público, combater a desinformação e promover a alfabetização científica.

Referências

- ADEGBOLA, O. *et al.* Using Instagram to Engage with (Potential) Consumers: A Study of Forbes Most Valuable Brands' Use of Instagram. **The Journal of Social Media in Society Fall**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2018.
- AFFUL-DADZIE, E. *et al.* Social media in health communication: A literature review of information quality. **Health Information Management: Journal of the Health Information Management Association of Australia**, [S. l.], v. 52, n. 1, p. 3-17, 2023.
- ATIQ, M. *et al.* Influencer Marketing on Instagram: A Sequential Mediation Model of Storytelling Content and Audience Engagement via Relatability and Trust. **Information**, Switzerland, v. 13, n. 7, 2022.
- BESLEY, J. C. *et al.* Scientists' views about communication objectives. **Public Understanding of Science**, [S. l.], v. 27, n. 6, p. 708-730, 2017.
- GHAHRAMANI, A. *et al.* The potential of social media in health promotion beyond creating awareness: an integrative review. **BMC Public Health**, [S. l.], v. 22, n. 1, 2022.

GONÇALVES, E. M. Os discursos da divulgação científica: Um estudo de revistas especializadas em divulgar ciência para o público leigo. **Brazilian Journalism Research**, [S. l.], v. 9, n. 3, p. 210–227, 2013.

IMPERIALE, M. J.; CASADEVALL, A. Thinking about Social Media, Scientific Information, and Public Communication. **MSphere**, [S. l.], v. 7, n. 5, 2022.

JARREAU, P. B. *et al.* Using selfies to challenge public stereotypes of scientists. **PLoS ONE**, [S. l.], v. 14, n. 5, 2019.

LIMA, G. da S.; GIORDAN, M. Da reformulação discursiva a uma práxis da cultura científica: reflexões sobre a divulgação científica. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, v. 28, n. 2, p. 375–392, 2021.

MARTIN, C.; MACDONALD, B. H. Using interpersonal communication strategies to encourage science conversations on social media. **PLoS ONE**, [S. l.], v. 15, nov. 2020.

SHIVNI, R. *et al.* Establishing a baseline of science communication skills in an undergraduate environmental science course. **International Journal of STEM Education**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2021.

Editora CLAE

2025