



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 15 | 2025

**Colocando os Óculos: Apontamentos Sobre
Cosmotécnica do Vestir na Obra *Nordeste Futurista***
Putting on the Glasses: Cosmotechnics of Dressing in
Nordeste Futurista

<https://doi.org/10.21814/vista.6281>
e025007

Lara Victoria Sorbille 

Concetualização, curadoria dos dados, metodologia, visualização, redação do rascunho original,
redação - revisão e edição

Ana Carolina Acom 

Administração do projeto, supervisão, redação do rascunho original, redação - revisão e edição



© Autores

Colocando os Óculos: Apontamentos Sobre Cosmotécnica do Vestir na Obra *Nordeste Futurista*

<https://doi.org/10.21814/vista.6281>

Vista N.º 15 | janeiro – junho 2025 | e025007

Submetido: 15/02/2025 | Revisto: 14/04/2025 | Aceite: 30/04/2025 | Publicado:
05/06/2025

Lara Victoria Sorbille

<https://orcid.org/0009-0004-2471-5067>

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, Brasil

Concetalização, curadoria dos dados, metodologia, visualização, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Ana Carolina Acom

<https://orcid.org/0000-0002-7106-0401>

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Foz do Iguaçu, Brasil

Administração do projeto, supervisão, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

O artigo analisa as duas primeiras faixas do álbum visual *Nordeste Futurista* da artista Luana Flores, explorando como a indumentária e a direção de arte são elementos fundamentais da instauração do “futurista” que a narrativa da obra projeta no território, desafiando representações estereotipadas do Nordeste brasileiro. Através da lente da cosmotécnica (Hui, 2020), o estudo examina como a obra de Flores dissolve esteticamente a suposta oposição entre as tecnologias ancestrais e contemporâneas, em diálogo com culturas quilombolas e indígenas da região. A análise concentra-se na indumentária para tal, como elemento na construção de um discurso estético que desafia imaginários coloniais de

subdesenvolvimento, também se apropriando do imaginário futurista do cinema de ficção científica clássica. Nesta investigação, a tecnologia do vestir é pensada como “cosmotécnica”, teoria proposta pelo filósofo Yuk Hui (2020): que se refere à tecnologia manifesta de diferentes formas, pois sempre surge e carrega embutida em si cosmologias e contextos específicos, questionando a visão de uma tecnologia única e universal, mais ou menos “avançada”. O artigo perpassa o uso de artefatos vestíveis como, por exemplo, óculos de realidade virtual, chapéus de palha trançada e tecidos como a chita, demonstrando como estes elementos carregam significados culturais e históricos, ao mesmo tempo que são ressignificados em um contexto “futurista”. A partir da quebra da neutralidade da colonialidade do ver (Barriendos, 2019), trazemos algumas representações visuais do Nordeste brasileiro, que foram historicamente distorcidas para justificar práticas de dominação. Ao trazer a estética do álbum visual *Nordeste Futurista* para análise, buscamos provocar uma ruptura com o imaginário estandardizado sobre a região Nordeste do Brasil, que dialoga com o imaginário subdesenvolvido da América Latina, enfatizando a potencialidade cultural local e a importância de reconhecermos cosmotécnicas indígenas e quilombolas no nosso cotidiano e na construção de futuros possíveis.

Palavras-chave: *Nordeste Futurista*, tecnologia do vestir, cosmotécnica, estética

Putting on the Glasses: Cosmotechnics of Dressing in Nordeste Futurista

This article analyses the first two tracks of the visual album Nordeste Futurista (Futuristic Northeast) by artist Luana Flores, exploring how clothing and art direction are fundamental elements in establishing the “futuristic” narrative that the work projects onto the territory, challenging stereotypical representations of the Brazilian Northeast. Through the lens of cosmotechnics (Hui, 2020), the study examines how Flores’ work aesthetically dissolves the supposed opposition between ancestral and contemporary technologies in dialogue with quilombola and Indigenous cultures of the region. The analysis focuses on clothing as an element in the construction of an aesthetic discourse that challenges colonial imaginaries of underdevelopment, also appropriating the futuristic imagery of classic science fiction cinema. In this investigation, clothing technology is thought of as “cosmotechnics”, a theory proposed by philosopher Yuk Hui (2020) that refers to technology manifested in different forms, as it always emerges and carries within itself specific cosmologies and contexts, questioning the vision of a single, universal technology that is more or less “advanced”. The article examines the use of wearable artefacts such as virtual reality glasses, woven straw hats and fabrics such as chita (floral printed cotton), demonstrating how these elements carry cultural and historical meanings while at the same time being re-signified in a “futuristic” context. Challenging the neutrality of coloniality of seeing (Barriendos, 2019), we present some visual representations of the Brazilian Northeast that have been historically distorted to legitimise practices of domination. By analysing the aesthetics of the visual album Nordeste Futurista, this study seeks to disrupt the standardised imagery of the Northeast region of Brazil, which dialogues with the underdeveloped imagery of Latin America, emphasising the local

cultural potential and the importance of recognising Indigenous and quilombola cosmotechnics in our daily lives and the construction of possible futures.

Keywords: *Nordeste Futurista, clothing technology, cosmotechnics, aesthetics*

Introdução

Este artigo traz reflexões que constituem parte da pesquisa para a dissertação, junto ao Programa Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Desde o pensamento inter e transdisciplinar, os conceitos são movimentados a partir da arte como produtora de sentidos e identidades. Por este caminho, a pesquisa atravessa o campo da moda (Acom, 2023b) como campo de estudos que relaciona corpos e artefatos vestíveis que os prolongam, construindo uma filosofia da tecnologia em análise estética e audiovisual.

Desta forma, destacamos o álbum visual *Nordeste Futurista* (2022) da multi artista Luana Flores, oriunda do estado da Paraíba, nordeste do Brasil. A partir dos elementos de direção de arte, com ênfase na indumentária, se instaura um discurso estético que evidencia a presença de distintas cosmotécnicas (Hui, 2020). Isso nos permite abrir o diálogo entre o presente tecnológico em que vivem e sonham os territórios tradicionais, vinculados ao imaginário do subdesenvolvimento na mídia hegemônica, com os imaginários e iconografias ocidentalizados de presente e futuro *high tech*, vendidos desde a colônia ou na corrida espacial. As fusões semióticas que se apresentam na obra não opõem esses dois imaginários de tecnologia e, sim, nos convidam a expandir nossa compreensão da mesma.

Lançado em 2022, o álbum visual *Nordeste Futurista* é uma narrativa audiovisual que, excetuando "Lampejo da Encruza", atravessa cinco faixas provenientes do EP de mesmo nome do ano anterior, uma faixa bônus e uma cena pós-créditos. Entende-se álbum visual como um formato que atrela uma narrativa visual às músicas de um álbum musical de mesma autoria, tendo como principais plataformas as mídias digitais, que permitem interação do público, trabalhando a intertextualidade com referências externas à obra e sendo unificado por uma proposta estética sonora e visual da identidade da artista (Harrison, 2014). Em *Nordeste Futurista*, Luana Flores reúne uma equipe majoritariamente de mulheres, como a diretora de arte Curva de Ryo (<https://www.instagram.com/curvaderyo/>), e faz o gesto duplo de se apresentar e apresentar seu território, invocando artistas renomadas da tradição cultural paraibana como Vó Mera¹ e Mestra Ana do Coco², apresentando diferentes paisagens que compõem Paraíba,

¹Cantadora e cirandeira com uma das trajetórias mais longa conhecida, preserva e compartilha um pouco da cultura popular paraibana e nordestina em sua Casa Cultural, sendo referência viva do coco e da ciranda.

²Quilombola, poetisa e matriarca do grupo Coco de Roda Novo Quilombo, é uma das principais lideranças quilombolas da Paraíba. Com o grupo de coco que une o quilombo do Gurugi e o quilombo do Ipiranga, ela repassa a tradição que aprendeu com sua mãe Mestra Lenita.

unidas em uma mesma estética e narrativa. Este artigo pretende focar-se nas duas primeiras faixas que abrem a obra: “Eu Vem” e “O Que Vem Ver”.

Ao trazer a palavra “tecnologia” ao debate, costumeiramente se cruzam muitos imaginários equivocados, fruto de um projeto de poder. Tecnologia é utilizada para designar todas as virtudes, ou todos os males, de uma sociedade, carregando em si um discurso de perspectiva de mundo. Partimos então das proposições do filósofo chinês Yuk Hui (2020), que, em diálogo com antropólogos e filósofos, define a tecnologia como a “exteriorização da memória e a superação da dependência dos órgãos” (p. 14), porém não como algo universal. Para o autor, a tecnologia é desenvolvida a partir de cosmologias particulares que variam de contexto, território e cosmopercepção. “Assim, não há uma tecnologia única, mas uma multiplicidade de cosmotécnicas” (Hui, 2020, p. 14). Esta compreensão de desenvolvimento tecnológico, uno e progressista, é, então, colocada em xeque, evidenciando a necessidade de reconhecer e valorizar distintas cosmotécnicas: não seria o chapéu de palha trançada para proteger a cabeça do sol fruto de um processo de investigação tecnológica tão complexo quanto um ar condicionado?

É possível identificar uma das consequências deste falso discurso da tecnologia una e do desenvolvimento a partir da escritora de ficção científica Úrsula Le Guin (1989) e sua reflexão da “Teoria da Bolsa Como Origem da Ficção”. Ao analisar um grande cânone do cinema de ficção científica, *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968), a autora vê a cena na qual teoricamente se apresenta o primeiro artefato que possibilitou a evolução dos primatas que chegariam aos seres humanos: o osso, que protagonizou o primeiro assassinato. Não seria mais razoável — questiona a autora a partir do posicionamento de alguns estudiosos — propor que o primeiro artefato manufaturado pela humanidade foi algum tipo de recipiente, algo que contenha, que acolha os alimentos que a humanidade coletora acumulava? Quando colocamos como símbolo tecnológico o primeiro artefato usado para matar, estamos também criando um discurso sobre a humanidade que possui nessa cosmotécnica seu mito fundacional, mantido pelas gerações nas clássicas jornadas do herói. A humanidade, provavelmente, se iniciou criando uma bolsa³, e isso nos apresenta outras narrativas. Narrativas que não vêm em linha reta entre o “subdesenvolvido” e o “desenvolvido”, mas que trilham outros caminhos para chegar a outros futuros, futuros que permitam a existência de povos historicamente colocados à margem da ideia de civilização. De forma que a escolha de como representar um artefato também dialoga com a cosmotécnica — o contexto de criação, a visão de mundo e mesmo a compreensão da natureza (Hui, 2020) — que nele vem intrínseca.

Ao analisar as indumentárias de *Nordeste Futurista*, pretendemos evidenciar a representação do presente como continuidade e apropriação de saberes acumulados por gerações, onde um chapéu de palha assume tons prateados futuristas,

³Existem povos indígenas da América Latina, como os ika, conhecidos como “arhuacos”, na região da Sierra Nevada da Colômbia, que tecem suas bolsas espiraladas com padrões geométricos que são estudados por etnomatemáticos, identificando diferentes expressões fundantes de suas cosmopercepções nesse artefato que existe há milênios (Aroca Araújo, 2009).

ciborgues têm rostos de tecido de chita, óculos *cyberpunks* podem ser feitos de peneira de mandioca, quilombolas desfilam com suas biojoias no decorrer do rio e do tempo, e o Nordeste futurista se instaura. Se o passado ou o futuro são majoritariamente definidos por “avanços” tecnológicos, abrimos mão dessa linha reta, celebramos a provocação de *Nordeste Futurista*, que, desde o presente, ao invés de *produzir* um futuro, imagina outros mundos (Krenak, 2022).

Fenomenologia do Portátil

O figurino na produção dialoga com os cenários e pode ser lido em associação com a tradução de um pensamento que expande e une os imaginários de passado e futuro no presente. Os artefatos vestíveis, no álbum visual, atestam uma relação com a cultura popular nordestina, imbuídos de tecnologia contemporânea, quiçá futurista. Estes elementos acompanham a teoria de Yuk Hui (2020): uma materialização da memória, que prolonga o corpo em suas muitas funções. Os óculos de realidade virtual (RV), vestidos por “Vó Mera” (Figura 1), apresentam, ao espectador, outra forma de ver. Não seriam a ela que essas “lentes”, necessariamente, prolongariam a percepção; mas os óculos, de algum modo, nos quebram a “quarta parede” e vemos a Paraíba não mais como o sertão sépia do imaginário da fome e precariedade, mas no transbordamento da cultura cirandeira e comunitária que distende o tempo em uma cosmopercepção compartilhada.



Figura 1: Frame do álbum visual *Nordeste Futurista*
Fonte. Retirado de Luana Flores - *NORDESTE FUTURISTA (Álbum Visual)* [Vídeo], por Luana Flores, 2022, 00:00:03, YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjK6Q>)

Roupas e acessórios são pensados por suas funções estéticas e utilitárias, as quais entendemos por seu pertencimento ao “ser da moda” (Acom, 2023b), definido como toda a relação de um corpo e dos artefatos que o vestem, seja o corpo que, na ausência de roupas, se vê desnudo ou as vestes sem corpos que se veem vazias. A direção de arte de Curva do Ryo instaurou estes “seres da moda” do *Nordeste Futurista*. Os artefatos vestíveis que compõem um corpo, seja o cinturão que carrega o facão, os óculos, chapéus ou macacões, revelam como objetos artificiais afetam a forma como interagimos com o que nos cerca. Nesse sentido, a “fenomenologia do portátil” (La Rocca, 2008) nos auxilia na investigação de como o prolongamento corporal por artefatos altera nossa experiência cotidiana de percepção e interação com o mundo. Desse modo, portar o conjunto de coisas que carregamos (vestes, bolsas ou smartphones) determina a natureza humana intrinsecamente vestida de distintas cosmotécnicas.

É possível visualizar o *Nordeste Futurista* no Mercado Municipal de João Pessoa (capital da Paraíba), ou pela própria letra da música “Eu Vem”, quando afirma: “o bojo do meu zabumba é feito da macaíba”, colocando-se enquanto tambor — e pela edição, que compara ventiladores e abanadores de palha. No entanto, é no corpo das personagens que os artefatos vestíveis se atravessam e se expandem, como reflexo e como dispositivo criador da atmosfera naquele espaço. Desde a idade da pedra até à era digital, através dos distintos caminhos das cosmotécnicas de cada povo, matéria e objetos moldam as sociedades humanas tanto quanto são moldados por elas. Para Bosak (2023), a “roupa é sempre artifício, como seres culturais que somos, a despeito das necessidades que determinam o uso das vestimentas pelos humanos, como única espécie que decide transformar sua aparência” (p. 187). Este apontamento dimensiona o estado funcional e estético que vestes e apetrechos aparelham o corpo, definem sua ontologia e sobrevivência. Em *Nordeste Futurista*, somos apresentados a um universo onde as necessidades humanas decidiram fundir alguns elementos que no imaginário hegemônico seriam opostos.

Quando Le Guin (1989) traz a bolsa como nova proposta de símbolo primário da tecnologia humana, isso também é uma afirmação sobre como se interagia com o mundo naquele momento, em que os seres humanos eram mais coletores do que caçadores, e viviam sob essas prioridades. Esse modo de pensar, consiste na tecnologia vestível como cosmotécnica, algo eficiente e utilitário, com função também estética, pois compõe a aparência, e mesmo a bolsa primitiva se transforma na bolsa dos mercados de luxo da moda.

O filósofo Gilbert Simondon (1958), conhecido como o “filósofo da técnica”, também corrobora essa análise, pois concebe a tecnologia como um “modo de existência”. Se as necessidades humanas primitivas determinam as primeiras relações do ser humano com o vestir, seja para proteção do clima, auxílio na caça ou adorno, o avanço das civilizações ocidentais, movido pela técnica, institui revoluções industriais, dinâmicas de poder e o sistema da moda, marcado pelas mudanças nas roupas e adereços. Desse modo, pensamos na natureza desses objetos que completam o corpo como sinônimo do desenvolvimento de

tecnologias. “Se podemos falar da natureza humana, devemos dizer que ela foi dilatada, vetorialmente, com enorme intensidade e em todas as direções; que é uma natureza em expansão, instalada na qual o homem se projeta até ilimitados horizontes irreais” (Marías, 1970, p. 156). Marías (1970) se refere aos dispositivos técnicos como órgãos artificiais biográficos, por oposição aos biológicos. Se Hui (2020) se refere a uma superação da dependência dos órgãos, podemos pensar como os dispositivos se ajustam à nossa estrutura somática e como ainda, segundo ele, estes também sempre estão embutidos dos vieses ontológicos e epistemológicos de cada sociedade. Artefatos e corpos possuem uma relação de inerência, o que faz a roupa ser uma das mais antropomorfas matérias aderidas e pensadas diretamente em relação ao corpo humano.

A antropologia do objeto (Gonçalves, 2007) investiga artefatos vestíveis como testemunhos documentais, partindo do princípio de que estas peças materializam concepções culturais e engendram possibilidades de compreensão em diferentes domínios da cultura e sociedade. A tecnologia do vestir no âmbito da antropologia do objeto lida com as relações entre pessoas e coisas (Appadurai, 1986/2008; Kopytoff, 1986/2008). De acordo com Merlini e La Rocca (2019), os objetos devem ser considerados uma constante antropológica, definem a vida cotidiana e acompanham a vivência humana, condicionando nossa experiência do mundo. A partir dessa perspectiva, pretendemos elencar alguns elementos vestíveis que instauram o Nordeste Futurista, para analisar como sua apresentação e eventual releitura traz em si um discurso que contrapõe os estereótipos hegemônicos vinculados à região.

Imaginário do Subdesenvolvimento e Colonialidade do Ver

Alimentado por obras canônicas da literatura brasileira como *Os Sertões* de Euclides da Cunha, ou filmes do “cinema novo” e sua estetização da fome, a precariedade que se projeta no imaginário de Nordeste desde o Sul-Sudeste do Brasil é um discurso intencional de viés econômico e político que se estende desde a paisagem até a representação dos corpos que aí habitam, atravessados pela escassez e pela violência, como os sujeitos “deformados” que ocupam pinturas de Candido Portinari (Costa, 2022). Ao analisar a representação ético-estética dos cangaceiros no Brasil, Acom (2023a) cita o “cinema novo”⁴, sobre a representação do território e exportação midiática dos anti-heróis brasileiros, uma vez que

o espaço rural do sertão não se reduz mais ao pano de fundo bucólico das histórias, mas torna-se, cada vez mais, próprio da narrativa

⁴O cinema novo foi um movimento cinematográfico brasileiro das décadas de 1960 e 1970, influenciado pelo neorealismo e pela *nouvelle vague*, que buscava uma estética de denúncia social e valorização da cultura popular. Denunciavam a precariedade e a fome no Brasil, muitas vezes recorrendo ao Nordeste brasileiro como o principal cenário para tal, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) ou *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

transbordando de simbolismos sociopolíticos. Essas características compõem uma estética a partir de recursos reduzidos, recorrendo à escassez ou ao próprio vazio do sertão e transformando isto em força expressiva de temas sociais da realidade brasileira. (p. 55)

Ou seja, a escassez da paisagem reflete o endurecimento dos humanos que aí habitam, por natureza, e isso traria o resultado de farrapos, tecidos de baixa qualidade que mal cobrem o corpo. Dessa forma, a imagem exportada invisibiliza toda a tecnologia do vestir incrustada nos chapéus, bordados, botões, medalhas e anéis que caracterizavam estes complexos personagens da história nordestina (Acom, 2023a). Em oposição ao imaginário sépia com as cores queimadas pelo calor do sertão, na verdade os bandos que cruzavam esse território eram coloridos e brilhantes⁵ propositalmente, afirmando um *status* e ao mesmo tempo uma subversão desde a estética⁶, estratégia utilizada por outros grupos marginalizados como os *punks* (Acom, 2023a), que pode ser compreendida desde o viés da cosmotécnica, uma vez que a ação estética comunicava posicionamentos políticos e ideológicos independente da verbalização dos mesmos.

Ainda que as representações já tradicionais dessa região também tragam sua carga de denúncia, sendo importante não descartá-las, é de nosso interesse poder contextualizá-las (e a suas consequências contemporâneas) a partir da perspectiva da “colonialidade do ver” de Barriendos (2019). Essa perspectiva, que analisa o processo colonial das Américas, se apresenta como um dos pilares fundantes do processo colonial, no qual a representação visual (iconográfica, cartográfica) cria um discurso de uma terra que anseia pela civilização e pelo progresso, onde

a permanente permuta dos registros visuais racializantes produzidos após a “invenção” do “Novo Mundo” (como aquele inaugurado pelos cronistas das Índias em torno do canibalismo e do mau selvagem alheio ao comércio capitalista) é constitutiva da matriz hierárquica de poder a partir da qual operam, na atualidade, a colonialidade do ver e o racismo epistemológico. É por isso que afirmamos que a colonialidade do ver, do mesmo modo que as colonialidades do poder, do ser e do saber, também é constitutiva da modernidade. (Barriendos, 2019, p. 42)

Segundo Barriendos (2019), este discurso semiótico é construído a partir de diversos anacronismos, todos em prol de narrativas que validassem as práticas comerciais da época, como o tráfico de pessoas escravizadas. O descobrimento do “novo mundo” se soma à invenção de monstruosidades desconhecidas que devem ser aniquiladas em prol da civilização. Esse discurso se torna gradualmente oficial e, como todo o processo colonial, perigosamente vendido como neutro.

⁵A série *Cangaço Novo* (2023) faz um belo trabalho nesse sentido, relendo as camadas de informação dos cangaceiros antigos para roupas estampadas e, especialmente, com cores neon nos cangaceiros contemporâneos.

⁶Lampião era conhecido por carregar uma pequena máquina de costura entre seus pertences, com a qual fazia ele mesmo os consertos de suas roupas (Acom, 2023).

Voltando aos óculos de RV — signo invocado para abrir o álbum visual e identificar tecnologias tradicionais do território —, partimos de um objeto arraigado aos principais imaginários *high tech* hegemônicos. Ao colocar os óculos, o olhar para a realidade já não é o da neutralidade, existe algo entre os olhos e tudo aquilo que sempre esteve aí, um estranhamento em reconhecer algo familiar e evidenciar seu valor. Se questionam então essas construções ao apresentar um sertão colorido, protagonizado por mulheres, afastando-se das narrativas heroicas masculinas, que relegavam às mulheres o papel de figuras resilientes ou migrantes (Costa, 2022). São colocadas em evidência as múltiplas cosmotécnicas inerentes à convivência com o território, apresentando o ambiente urbano da cidade de João Pessoa e o ambiente rural dos quilombos Gurugi e Ipiranga, ambos bem distantes dos imaginários clássicos do sertão, um por ser urbano e outro por ser fértil e verde. Essa visão ressignifica a relação com o sertão, subvertendo a narrativa do subdesenvolvimento e reafirmando práticas de permanência que resistem à cosmotécnicas imposta pela modernidade (A. Santos, 2023).

Não se trata de um resgate romântico ou de uma glorificação das imagens tradicionais, mas de uma revisão crítica, que reconhece o saber dos sujeitos desse território. Como afirma Costa (2022), o sertão é muito mais do que um espaço de carências; é um território vivo, marcado por práticas e saberes que desafiam as imposições coloniais. Nesse sentido, a obra propõe um olhar interepistêmico, que dialoga com as culturas visuais racializadas e hierarquizadas pela modernidade, para construir um novo acordo visual transmoderno (Barriandos, 2019). Tratemos então de colocar os óculos futuristas, que, como dispositivo narrativo, permitem a visão desde uma perspectiva corporificada, territorializada, que prescinde da busca ilusória da neutralidade, que sempre foi a base do discurso colonial.

Alguns Artefatos Vestíveis de *Nordeste Futurista*

Narrado pela voz de Vó Mera, o álbum visual se inicia com uma síntese precisa de seu discurso estético. Ao colocar os óculos futuristas, ao som de sua própria voz, que invoca a “netinha” Luana Flores, Vó Mera testemunha a alternância entre o padrão da palha trançada e o chapéu de aço trançado — peça realizada pelo artista Julio do Norte (<https://www.instagram.com/juliodunorte/>; Figura 2). A artista transita naturalmente entre esses elementos, assim como dos inseparáveis óculos RV, corporificando a fusão dos dois espaços apresentados na introdução: o meio urbano e o rural. O cenário da “Casa Cultural Vó Mera” reúne instrumentos tradicionais, objetos de palha, madeira e tecido, enquanto uma pequena televisão de tubo exibe a ativista Yakecan Potyguara com um cocar de penas. A partir desse ambiente, a narrativa nos transporta para João Pessoa: o transporte público, as escadarias pintadas, as lojas de consertos de ventiladores e celulares, as bancas de temperos, ervas, pilões, cestarias e abanadores de palha. A cidade se revela nos painéis de LED e nos anúncios desbotados pintados diretamente nos muros. Mas, também se manifesta no mercado, espaço onde o urbano e o rural se entrelaçam. Entre planos que contrapõem diferentes tecnologias, as cosmotécnicas vestíveis emergem como a síntese do nordeste futurista.



Figura 2: Colagem a partir de frames do álbum visual Nordeste Futurista
Créditos. Lara Sorbille

Joana Bosak (2023) ao pensar nas vestes como “museus portáteis”, para além de sua fenomenologia, que diz respeito à experiência do vestir e interagir com o mundo, relaciona o tipo de informação estética vinculado por esse “portar” no corpo. “A roupa constitui-se como fonte para uma análise artística e sociocultural, como museu portátil, não apenas artístico, mas histórico, de sensibilidades e culturas” (Bosak, 2023, p. 189). A partir disso abrimos a análise de alguns elementos da obra.

Se referimos diretamente os óculos de Luana como um contraponto à colonialidade do ver⁷, é possível aprofundar a reflexão diante da quantidade de diferentes óculos que ela utiliza nas duas faixas do álbum visual. Alguns mais clássicos, como os redondos, estilo John Lennon, óculos de ski que cobrem metade do rosto, entre outros. Estes óculos apresentam uma multiplicidade de olhares possíveis, tanto quanto do espectador, quanto das formas que a artista se caracteriza dentro de seu universo (Figura 3). Finalmente quando Luana aparece em uma venda de ervas com os óculos que remetem ao imaginário *cyberpunk*, porém composto por pequenas peneiras de mandioca feitas de palha trançada (Figura 4), vai-se fortalecendo a mensagem de que aquilo que se imagina de futuro pode (e, por que não, deve) ser construído a partir dos saberes ancestrais deste território.

⁷Os óculos de realidade virtual são um poderoso signo visual de abertura de visões. O artista Novíssimo Edgar, que possui uma parceria com Luana, utiliza o mesmo elemento no seu videoclipe “Bíblia, Boi, Bala”. Os óculos vêm na correnteza do rio junto a peixes mortos e sangue e darão a uma indígena um vislumbre do que será causado pela chegada das caravelas (Novíssimo Edgar, 2022).



Figura 3: Frame do álbum visual Nordeste Futurista
Fonte. Retirado de Luana Flores - *NORDESTE FUTURISTA (Álbum Visual)* [Vídeo], por Luana Flores, 2022, 00:01:50, YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q>)



Figura 4: Frame do álbum visual Nordeste Futurista
Fonte. Retirado de Luana Flores - *NORDESTE FUTURISTA (Álbum Visual)* [Vídeo], por Luana Flores, 2022, 00:02:10, YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q>)

Na música “Eu Vem”, apenas Luana utiliza os óculos, em oposição à segunda faixa, “O Que Vem Ver”, onde os jovens quilombolas do Gurugi e Ipiranga possuem todos óculos prateados que refletem a luz do sol em meio à sua terra verde. É como se em um território que sempre afirma sua identidade ancestral no tempo presente, o olhar do nordeste futurista já estivesse muito mais assimilado, especialmente entre os mais jovens, aqueles responsáveis por levar adiante a ancestralidade (Figura 5).



Figura 5: Frame do álbum visual *Nordeste Futurista*

Fonte. Retirado de *Luana Flores - NORDESTE FUTURISTA (Álbum Visual)* [Vídeo], por Luana Flores, 2022, 00:04:22, YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q>)

Enquanto Luana atravessa esses universos vestindo e interagindo com artefatos que sintetizam seu universo futurista, ela é acompanhada no mercado por dois seres que parecem um substrato literal da sua fusão de imaginários: “as Corpas Futuristas”⁸ (Figura 6 e Figura 7). Estes seres brincantes interagem com a paisagem e com as pessoas no mercado municipal e corporificam diversos elementos semióticos a partir de sua caracterização.

⁸A partir do álbum visual criou-se um espetáculo autônomo chamado *O Corpa Futurista*. De acordo com postagem na conta (<https://instagram.com/corpa futurista/>) do dia 14 de novembro de 2023: “é um espetáculo que surge da conexão de diferentes tradições da cultura paraibana como o coco de roda, a ciranda, tribo indígena e o cavalo marinho, na interseção com expressões afro diaspóricas de outros países, como a cultura hip-hop e o cenário de dança contemporânea e investigação somática. Tecendo saberes em encruzilhada, corpa se estrutura como um trabalho em roda, construído para o ambiente da rua e das praças, utilizando as tecnologias espetaculares das culturas populares, e dialogando com o universo da música eletrônica e cultura urbana. Corpa Futurista é aquela que se constrói na artesanaria de universos simbólicos tradicionais, urbanos e tecnológicos dentro do Nordeste Futurista, projeto idealizado pela artista Luana Flores”.



Figura 6: Frame do álbum visual Nordeste Futurista
Fonte. Retirado de Luana Flores - *NORDESTE FUTURISTA (Álbum Visual)* [Vídeo], por Luana Flores, 2022, 00:02:23, YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q>)



Figura 7: Frame do álbum visual Nordeste Futurista
Fonte. Retirado de Luana Flores - *NORDESTE FUTURISTA (Álbum Visual)* [Vídeo], por Luana Flores, 2022, 00:02:16, YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q>)

O uso da chita, um tecido de algodão estampado, bastante popular e de baixo custo, aparece na “Casa Cultural Vó Mera”, na decoração ou nas saias do Grupo Coco de Roda Novo Quilombo, e é o rosto/máscara que traz às Corpas Futuristas um tom de ludicidade e simpatia (ver Figura 7). Este pano, bastante antigo e extremamente tradicional, remete originalmente à Índia, mas chega no Brasil ainda no período colonial, trazido por portugueses. Hoje é possível mapear o “uso social desta estampa no cenário cultural brasileiro, inicialmente vestindo escravizados e posteriormente abarcando todas as camadas da sociedade” (Garcia et al., 2019, p. 3). Uma vez que a chita fora produzida no Brasil, majoritariamente por negros e indígenas, posteriormente, foi criminalizada, devido a políticas econômicas da colônia, que voltou a importar os tecidos da Índia, tornando a chita símbolo de resistência contra as arbitrariedades da coroa (Rocha & Queiroz, 2010). De fato, embora o tecido tenha uma pecha de ordinário e barato, com o passar do tempo seu *status* de tecido tradicional se transforma para algo dito *cult*⁹. Nos anos 1970, a estilista Zuzu Angel¹⁰, ao valorizar os elementos da identidade brasileira na moda de passarela, transforma a chita e o chitão em peças de luxo, sendo consumidas pelas classes altas no país. Em 2005, o floral têxtil de chita retorna como tendência, sendo utilizado em coleções de diversas grifes, como Ronaldo Fraga e Lino Villaventura. “Após ter se tornado uma referência na moda brasileira, a chita virou tema de carnaval pela escola Estácio de Sá (RJ) em 2009” (Garcia et al., 2019, p. 8). Ainda assim, nas Corpas Futuristas do álbum citado, o uso da chita busca justamente reivindicar a perspectiva popular do tecido, muito vinculado às danças e festividades brincantes, que parecem tomar conta das dançarinas. Subvertida em máscaras que cobrem todo o rosto, produzindo uma espécie de “alienígena rural”, cujo anonimato e estranheza interagem com as pessoas locais. Neste caso, o insólito e o ancestral compõem o cenário futurístico fabulado por Luana. Na falta dos olhos, a estampa familiar adornada por chapéus de palha, e a mesma atitude irreverente destes corpos, subvertem a lógica do espaço e do estranhamento. Ao dançar, tornam estes seres estranhos familiares e agradáveis ao olhar.

Podemos comparar este uso a uma reivindicação política do uso da chita, como apontado por F. Santos e Mendes (2023): o tecido figurando nos visuais de mulheres do Movimento das Trabalhadoras Rurais Sem Terra contemporâneas,

⁹Termo inglês que significa “culto”. No Brasil, a expressão que designa algo com “cult status” denota que algo teve seu estatuto transformado: quando algo da cultura popular se torna cultuado entre públicos específicos, ou mesmo quando algo é ignorado pelo grande público e um dia torna-se descoberto, revisitado e passa a ser tendência entre um grupo de admiradores. Um exemplo poderia ser o “culto” aos filmes B.

¹⁰Zuleika de Souza Netto, conhecida como Zuzu Angel (1921–1976) foi uma estilista e ativista brasileira, que ganhou destaque, principalmente, por sua luta contra a ditadura militar no Brasil nos anos 1960 e 1970. Ganhou notoriedade no cenário da moda brasileira por suas criações que misturavam elementos da cultura brasileira com influências internacionais. Sua história ficou marcada por uma tragédia pessoal que a impulsionou ainda mais a se envolver na luta política. Seu filho, Stuart Angel, foi preso, torturado e desapareceu durante o regime militar em 1971. Em sua busca por justiça e para denunciar os abusos do regime, Zuzu usou sua fama para chamar a atenção para o caso de seu filho, fazendo de sua própria dor uma bandeira de resistência. Ela morreu em 1976, em um acidente de carro em circunstâncias misteriosas, hoje considerado como atentado do regime militar.

surgindo para cobrir o rosto ou nas decorações de mesas e cartazes de protestos. “Símbolo de luta, representatividade visual e identidade cultural das ações promovidas (...) importância da chita para a identidade do movimento feminista camponês e popular” (F. Santos & Mendes, 2023, p. 1).

Nossas percepções de *Nordeste Futurista* também se alimentam do clichê da moda futurista dos anos 1960, roupas prateadas, com materiais de plástico, metais e PVC que André Courregès, Pierre Cardin e Paco Rabanne trouxeram para o *prêt-à-porter*. Contudo, quando uma das *corpas* aparece com o macacão prateado, ao estilo astronauta da NASA, se torna evidente o quanto os outros macacões que aparecem na obra, inclusive os laranjas usados por Luana e Mestra Ana (Figura 8) na faixa “O Que Vem Ver”, dialogam com a mesma referência.



Figura 8: Frame do álbum visual *Nordeste Futurista*
Fonte. Retirado de *Luana Flores - NORDESTE FUTURISTA (Álbum Visual)* [Vídeo], por Luana Flores, 2022, 00:05:01, YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjK6Q>)

As *corpas* futuristas também usam máscaras, mas no lugar de modernos capacetes, temos complexos chapéus de palha, como o que abre o álbum visual. Estas *corpas* brincantes impactam a vista por agenciar elementos vestíveis tradicionais do território, junto aos elementos tradicionais da ficção científica, em uma antropofagia que corporifica o Nordeste futurista.

Caracterizar as *corpas* futuristas com estes macacões remete diretamente à imagem do extraterrestre que, mesmo com similaridades com a forma humana, não possui olhos, nariz ou boca, o que poderia até mesmo torná-los intimidantes. Podemos investigar as origens desse imaginário futurista, que associa as cores prateadas e macacões laborais a uma ideia de futuro desde a corrida espacial.

Remetendo a um contexto de Guerra Fria, no final dos anos 1940 e durante os anos 1950, temos os Estados Unidos liderando uma esquizofrênica política de combate ao comunismo e iminência do *armagedon* atômico¹¹. Nesta época a cultura popular, cinema, televisão, propagandas e até mesmo as histórias em quadrinhos, valorizavam o “estilo de vida americano” e destacavam as diferenças entre os padrões de vida de estadunidenses e de soviéticos.

Em 1949, a União Soviética realizou seus primeiros testes atômicos, quebrando a hegemonia do inimigo no domínio das armas nucleares. Assim, os Estados Unidos seguiram o período da Guerra Fria em uma atmosfera de tensão e medo de um ataque nuclear. Além disso, o período de Guerra Fria, entre Estados Unidos e União Soviética, ficou marcado pela chamada “corrida espacial”: disputa entre dois países pela liderança na tecnologia de exploração espacial. A cosmotécnica desenvolvida na época, as histórias de ficção científica e diversos temas ligados à exploração espacial passaram a ser associados à modernidade e bastante explorados pela mídia. As produções cinematográficas trouxeram esses novos medos de diferentes formas, sempre referindo as consequências desastrosas e desconhecidas do uso da energia nuclear e da possibilidade de invasão alienígena — o eterno medo estadunidense pela alteridade.

As indumentárias dos astronautas, no cinema dos anos 1950, denotam criatividade e influência neste imaginário que foi constituído com a exploração espacial, pois, não havia muitos referenciais, sendo que a própria NASA só fora criada no final da década de 1950. No filme *Project Moon Base* (Projeto Base Lunar; 1953), por exemplo, podemos ver alguns uniformes prateados e bizarras touquinhas, ou mesmo bermudas sem sentido ou ainda jaquetas ao estilo da aeronáutica. Já em *Flight to Mars* (Voo Para Marte; 1951), o modelo das roupas era mais familiar ao que pensamos hoje em dia: macacões acolchoados e com o tradicional capacete de escafandrista, todos muito coloridos, pois cada astronauta vestia uma cor diferente.

A moda sessentista, que antevia a chegada do homem à lua (1969), é invadida pelos aspectos metálicos e espaciais do período. Inclusive, o filme francês *Qui Êtes-Vous Polly Magoo?* (Quem É Você, Polly Magoo?; 1966), de Willian Klein, satiriza estilistas da época, como Courrèges e Paco Rabanne: no filme aparece um desfile de “trajes futuristas” em metal prateado, que chegava a ferir as modelos. A corrida espacial permeou a cultura, o modo como os anos 1960 abordavam o futuro, aparece em parques temáticos, como Epcot Center na Disney, no famoso filme *Barbarella* (1966), do mesmo modo, em objetos de decoração e em séries de televisão, tais como *Perdidos no Espaço* (1965–1968), *Os Jetsons* (1962–1963) e várias outras, deixando um registro de como se imaginava o futuro naquele momento, e o que isso diz sobre esse povo.

¹¹A paranóia da ameaça nuclear pode ser exemplificada pela propaganda da Defesa Civil estadunidense, no curta-metragem *Duck and Cover* (Abaixar e Proteger) de 1951 (<https://youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60>).

Cosmotécnica do Vestir Quilombola

Nos quilombos do Ipiranga e Gurugi¹², Luana convida Mestra Ana do Coco, que surge inserida em sua estética futurista nesse *featuring*, ambas compartilhando um macacão laranja e óculos futuristas. O quilombo é todo caracterizado com tecidos de cores vibrantes pendurados e pessoas ricamente vestidas com turbantes, joias feitas de sementes e outros elementos do próprio quilombo, da marca Biojoias Duá (ver Figura 8), saias e muitas camadas de tecido. A chita, como já foi dito, é elemento dominante, por conta também de ser uma tecnologia do vestir específica que caracteriza o grupo Coco de Roda Novo Quilombo.

Cabe aqui dar ênfase à homenagem à cosmotécnica quilombola que se dá através das vestimentas que, em sua riqueza de elementos, reivindicam um pertencimento cultural, uma identidade vibrante e uma memória evidente, que não se limita à ferida do período da escravidão. Como diz Beatriz Nascimento (2021), a tradição quilombola é “uma herança histórica baseada na liberdade, e não no cativeiro” (p. 115). Práticas culturais como batuques, capoeira ou o coco de roda são cosmotécnicas refinadíssimas de comunicação e manutenção da ancestralidade, com o viés estético também sendo poderosamente mantido através da cultura. À diferença da primeira faixa, “Eu Vem”, a faixa “O Que Vem Ver” traz os próprios moradores do quilombo caracterizados dentro do Nordeste futurista, dando a sensação de serem nativos deste universo, de forma diferente da função das Corpas Futuristas no mercado municipal de João Pessoa. No quilombo, não precisamos convencer ninguém, é o lugar onde essa estética não causa estranhamento.

Quando chegamos ao *fashion movie* (Chioccarello, 2022), que tem um rio como passarela, os jovens quilombolas como modelos, e uma ampla diversidade de roupas brancas e colares (conhecidos como “guias de santo”) que remetem às religiões de matriz africana, adornados novamente pelas Biojóias Duá¹³, a moda e a cosmotécnica se evidenciam de mãos dadas. Para além da oposição ao imaginário de seca, o rio enquanto caminho a ser trilhado pelos pés descalços remete à perspectiva de confluência de Antônio Bispo:

não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente

¹²Os quilombos são espaços territoriais e de resistência, reconhecidos constitucionalmente no Brasil por compor comunidades formadas por remanescentes e descendentes de africanos escravizados, que preservam práticas culturais, sociais e modos de vida tradicionais associados à ancestralidade africana. Originalmente os quilombos foram formados no período colonial brasileiro por africanos escravizados fugitivos, muitas vezes unidos a indígenas e outros grupos marginalizados que tinham como objetivo a liberdade, a autonomia e a preservação cultural dessas comunidades. Os quilombos chamados Ipiranga e Gurugi, aqui citados, estão localizados no estado da Paraíba, na região Nordeste do Brasil.

¹³Biojoias artesanais com sementes nativas do Quilombo Ipiranga (https://instagram.com/biojoias_dua/).

passa a ser a gente e outra gente - a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. (A. Santos, 2023, p. 15)

O filósofo indígena Ailton Krenak (2022) abre seu livro *Futuro Ancestral* com uma saudação aos rios, compreendendo os corpos d'água enquanto a base ao redor da qual todas as civilizações humanas se estruturaram, e cujo estado atual disserta muito mais sobre estas civilizações que suas edificações urbanas. Os rios aéreos, em um consenso entre Krenak (2022) e A. Santos (2023), apenas reafirmam a confluência dos trajetos de povos que podem estar separados por distâncias, mas unidos em seu respeito a estes maiores ancestrais.

A nova geração desfila então orgulhosa de suas raízes (Figura 9), reafirmando nesse acompanhamento de gerações a ideia de que “se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral” (Krenak, 2022, p. 11). Já despidos dos óculos e apresentando diretamente à câmera suas vestimentas, os quilombolas surgem enquanto corpos adornados de artefatos com carga simbólica. Isso é o que lhes confere uma identidade social de grupo (Acom & Moraes, 2021) e, ao mesmo tempo, contestatória à estética hegemônica e, novamente, ao imaginário de presente e futuro. Mestra Ana é a única que soma às vestes brancas a já tradicional saia de chita, e banhada pela luz de um sol que já sai de seu pino, brinca nas águas deste rio-caminho, enquanto sua risada ecoa e se mistura a ondas de interferência de sintonização.

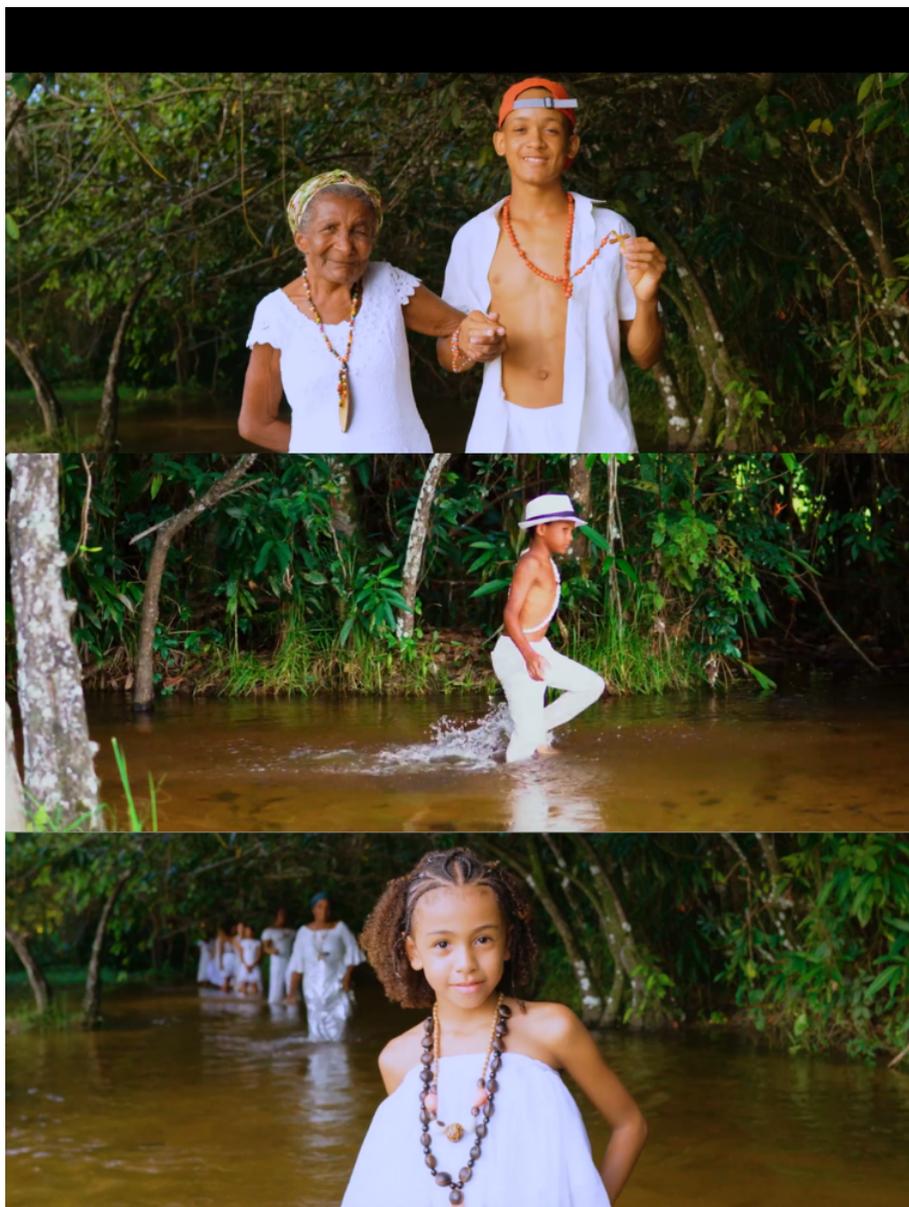


Figura 9: Frame do álbum visual Nordeste Futurista
Fonte. Retirado de Luana Flores - NORDESTE FUTURISTA (Álbum Visual)
[Vídeo], por Luana Flores, 2022, 00:05:59, YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q>)

Costuras Finais

Quando ampliamos a compreensão de tecnologia a partir de cosmotécnica, é como se nós mesmos colocássemos os óculos e passássemos a ver de forma um pouco mais evidente os discursos e disputas que se dão na tecnologia ao nosso redor, entre elas, na “tecnologia do vestir” (Acom & Moraes, 2021), pensada como “cosmotécnica do vestir”. A partir desse convite de um olhar que não busca neutralidades, colocar os óculos futuristas nos leva em um verdadeiro manifesto sobre a força contemporânea da cultura e da estética paraibana, nordestina e latino-americana, antropofagizando os padrões hegemônicos a seu bel-prazer.

A construção da direção de arte a partir dos artefatos vestíveis em *Nordeste Futurista* então propõe uma ruptura com os imaginários convencionais sobre o nordeste, enquanto território, temporalidade e corporalidade, rompendo com estereótipos, os quais são constantemente vinculados como a aridez e a carência. A caracterização das personagens permite instaurar o universo do Nordeste futurista, onde a familiaridade dos artefatos cotidianos, sejam os mais *high tech* ou os mais “rústicos”, localizam esse futurismo no tempo presente, e ao mesmo tempo inverte a posição, colocando o tempo presente como o construtor do futuro. O trabalho com cosmotécnicas indígenas e quilombolas não é uma forma de trazer algo do passado para o presente, mas sim um gesto de evidenciar a contemporaneidade de todos e a impossibilidade de se imaginar um futuro se seguirmos apenas com a cosmotécnica ocidental.

A presença da água, do território vivo e das *corpas*, que carregam os discursos em si, são a ancestralidade que tem sua manutenção na passagem do saber para as próximas gerações (A. Santos, 2023), para, em última instância, como diz Krenak (2022), chegar quase onde nossos ancestrais já estiveram. O protagonismo das roupas, bijoias e acessórios ancestrais evidencia a cosmotécnica própria dos distintos povos dessa região, seja do meio urbano, com indígenas ou quilombolas, onde o ato de vestir é uma afirmação de identidade, memória, continuidade histórica e autonomia tecnológica.

Por meio desta pesquisa, enfatizamos a perspectiva da cosmotécnica no território nordestino e na América Latina, e, dessa forma, subvertemos a colonialidade do ver, evidenciando os discursos presentes na tecnologia do vestir em diferentes contextos. Sejam festas tradicionais ou releituras atuais, assim como, em contextos audiovisuais como os videoclipes, a indumentária é um importante elemento de caracterização destes corpos em relação ao mundo, carregando em si saberes de diferentes gerações. Essa abordagem dos estudos visuais abre espaço para diálogos interdisciplinares que habitam nosso cotidiano, seja no trabalho docente ou na produção de imagens. Desse modo, devemos estar atentas e voltarmos os olhos para a ampla gama de produções artísticas latino-americanas que vêm sendo realizadas nos últimos anos, encontrando em cada uma delas uns óculos diferente.

Notas Biográficas

Lara Victoria Sorbille é mestranda no Programa Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, bacharel em Cinema e Audiovisual também pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Realizou mobilidade acadêmica na Universidad Autónoma del Caribe, Colômbia, pelo programa Programa Intercâmbio de Estudantes Brasil-Colômbia. Tem experiência na área de artes, com ênfase em roteiro de documentário, linguagens multimídia e vídeo-performance. Atuou como arte-pesquisadora no grupo Poéticas do ENTRE: Corpo, Escuta e Criação Artística.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2471-5067>

Email: laravsorbille@gmail.com

Morada: Universidade Federal da Integração Latino-Americana - Endereço: Av. Tarquínio Joslin dos Santos, 1000 – CEP: 85870-650 – Foz do Iguaçu, Paraná – Brasil

Ana Carolina Acom é doutora em Sociedade, Cultura e Fronteiras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. É mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e graduada em Filosofia pela mesma instituição. Especialista em Ensino de História e América Latina (Ensino de História e América Latina/Universidade Federal da Integração Latino-Americana) e em Moda, Criatividade e Inovação pela Faculdade de Tecnologia do SENAC-Rio Grande do Sul. Colíder do Grupo de Pesquisa: História da Arte e Cultura de Moda (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Pesquisa moda, cinema e outras artes desde a estética, filosofia e história da arte. Realizou pesquisa pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, com estudo intitulado *Fronteiras e Estéticas no Cinema Latino-Americano: Entre Personagens, Traduções e Culturas*. É docente nas disciplinas de Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, também é docente e pós-doutoranda, bolsista Capes, no Programa Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7106-0401>

Email: anacarolinaacom@gmail.com

Morada: Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Endereço: Av. Tarquínio Joslin dos Santos, 1300 - Lot. Universitario das Americas – CEP: 85870-650 – Foz do Iguaçu, Paraná – Brasil

Referências

Acom, A. C. (2023a). Cangaceiros e sua existência ético-estética: Entre dândis do sertão e banditismo social. *dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos*

- de *Pesquisas em Moda*, (39), 38–60. <https://doi.org/10.26563/dobras.i39.1652>
- Acom, A. C. (2023b). *O ser e a moda: A metafísica do vestir*. Estação das Letras e Cores.
- Acom, A. C. & Moraes, D. R. (2021). O ser da moda entre corpo e tecnologia: Uma fenomenologia do portátil. *ModaPalavra*, 14(3), 216–246.
- Appadurai, A. (2008). *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural* (A. Bacelar, Trad.). Eduff. (Trabalho original publicado em 1986)
- Aroca Araújo, A. (2009). *Geometría en las mochilas arhuacas: Por una enseñanza de las matemáticas desde una perspectiva cultural*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Barriendos, J. (2019). A colonialidade do ver: Rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Epistemologias do Sul*, 3(1), 38–56.
- Bosak, J. (2023). Museu portátil, ou a poética da moda encarnada. In A. C. Acom, C. B. Grippa, J. Bosak, & P. G. Alves (Eds.), *Museus portáteis e outras histórias da arte-moda* (pp. 186–196). EdUnila.
- Chioccarello, R. (2022, 29 de julho). *Luana Flores: Nordeste Futurista e a força de um filme-manifesto*. Portal Hits Perdidos. <https://hitsperdidos.com/2022/07/29/luana-flores-nordeste-futurista-filme/>
- Costa, M. (2022). *Olhe para mim de novo: Corpos, territórios, rotas e desvios do sertão nordestino* [Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Garcia, M. C., Miguel, A. C., & Szaniecki, B. P. (2019, 1–4 de setembro). *O papel da tecnologia nos processos de produção da chita brasileira* [Apresentação de comunicação]. 15º Colóquio de Moda, Porto Alegre, Brasil.
- Gonçalves, J. R. S. (2007). *Antropologia dos objetos: Coleções, museus e patrimônios*. IPHAN.
- Harrison, C. (2014). *The visual album as a hybrid art-form: A case study of traditional, personal, and allusive narratives in Beyoncé*. Lund University.
- Hui, Y. (2020). *Tecnodiversidade* (H. do Amaral, Trad.). Ubu Editora.
- Kopytoff, I. (2008). A biografia cultural das coisas: A mercantilização como processo (A. Bacelar, Trad.). In A. Appadurai (Ed.), *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural* (pp. 89–121). Eduff. (Trabalho original publicado em 1986)
- Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. Editora Companhia das Letras.
- La Rocca, F. (2008). L'infiltration technologique dans l'espace urbain. *Logos* 29, 16(2), 61–70.

Le Guin, U. K. (1989). *Dancing on the edge of the world: Thoughts on words, women, places*. Grove Press.

Marías, J. (1970). *Antropología metafísica: La estructura empírica de la vida humana*. Ediciones de La Revista de Occidente.

Merlini, F., & La Rocca, F. (2019). Les dimensions esthétiques des objets. Dialogue entre Fabio Merlini et Fabio La Rocca. *Sociétés*, 144(2), 39–45. <https://doi.org/10.3917/soc.144.0039>

Nascimento, B. (2021). *Uma história feita por mãos negras*. Editora Schwarcz.

Novíssimo Edgar. (2022, 23 de março). *Edgar - Bíblia, Boi e Bala | videoclipe oficial* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_OCYPhIJdBc

Rocha, M. D., & Queiroz, M. (2010, 12–15 de setembro). *O significado da cor na estampa do tecido popular: A chita como estudo de caso* [Apresentação de comunicação]. VI Colóquio de Moda, São Paulo, Brasil.

Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier.

Santos, A. B. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora.

Santos, F., & Mendes, F. (2023). Visualidades e identidade cultural: O tecido chita e o movimento feminista camponês do MST. In *Anais do 18º Colóquio de Moda* (pp. 1–9). FEM.

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.